

Andréia Simoni Luiz Antonio

**Mosaicos da memória: estudo da
crônica humorística de Luís
Fernando Veríssimo**

Araraquara

2006

Andréia Simoni Luiz Antonio

**Mosaicos da memória: estudo da
crônica humorística de Luís
Fernando Veríssimo**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Ciências e Letras, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *campus* de Araraquara, para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de concentração em Estudos Literários), sob a orientação da Prof^a Dr^a Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite.

Araraquara

2006

Antonio, Andréia Simoni Luiz

Mosaicos da memória: estudo da crônica humorística de
Luís Fernando Veríssimo / Andréia Simoni Luiz Antonio – 2006

387 f.; 30 cm

Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade
Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

Orientadora: Sylvia Helena Telaarolli de Almeida Leite

1. Veríssimo, Luís Fernando, 1936 -.2. Crônicas brasileiras.
3. Humorismo. I. Título

Andréia Simoni Luiz Antonio

Mosaicos da memória: estudo da crônica humorística de Luís Fernando Veríssimo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Ciências e Letras, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *campus* de Araraquara, para obtenção do título de Doutor em Letras (Área de concentração em Estudos Literários).

Comissão Julgadora:

Presidente e Orientador – Prof^a Dr^a Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite

Examinador:

Examinador:

Examinador:

Examinador:

Araraquara, / / .

*À minha “família nuclear”, centro e
fundamento da minha vida.*

Agradecimentos

A Deus,

Que sempre me amparou nos momentos difíceis, dando-me força e persistência para continuar;

À Prof^a Dr^a Sylvania Helena Telarolli de Almeida Leite, minha orientadora, pela paciência (com a minha “pressa pânica”), confiança e dedicação, desde os “tempos do Pet”;

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pela bolsa de estudos concedida e pelas várias contribuições da assessoria científica;

À Prof^a Dr^a Márcia Valéria Z. Gobbi e ao Prof. Dr. Adalberto Luís Vicente, pelas importantes sugestões no Exame de Qualificação;

Ao Prof. Dr. Paulo de Tarso Galembeck, meu eterno respeito e gratidão;

Aos funcionários da biblioteca da UNESP (especialmente à Sílvia Helena), pela atenção prestada;

Aos meus amigos e a todos que, de uma forma ou de outra, contribuíram para a realização deste trabalho.

*“A crônica é o espelho capaz de guardar
imagens para o historiador futuro”.*
(João do Rio).

*“O humor não é resignado, mas rebelde.
Significa não apenas o triunfo do ego, mas
também o do princípio do prazer, que pode
aqui afirmar-se contra a crueldade das
circunstâncias reais”.*
(Sigmund Freud).

Resumo

Mosaicos da memória: estudo da crônica humorística de Luís Fernando Veríssimo

A proposta deste trabalho é analisar crônicas humorísticas de Luís Fernando Veríssimo, publicadas em livro durante os anos 70 e 80. O “corpus” que foi escolhido faz parte das seguintes obras: *O popular*, 1973; *A grande mulher nua*, 1975; *Amor Brasileiro*, 1977; *O rei do rock*, 1978; *Sexo na cabeça*, 1980; *O analista de Bagé*, 1981; *Outras do analista de Bagé*, 1982; *A velhinha de Taubaté*, 1983; *A mulher do Silva*, 1984 e *A mãe do Freud*, 1985.

Definido o objeto, parte-se para os objetivos gerais da pesquisa: abordar a origem e o desenvolvimento da crônica no Brasil e, a partir das relações desse gênero com a História e com o jornal, analisar a produção de Luís Fernando Veríssimo.

Desse modo, situados alguns dos momentos representativos da história da crônica, como a origem marcada pela historiografia, a influência do jornal (desde os tempos do folhetim) e apresentadas as principais características desse gênero passa-se, em seguida, para a análise do “corpus” e, especificamente, para o estudo da relação humor/crônica e dos recursos cômicos presentes nesses textos escolhidos (objetivos específicos).

Quanto à metodologia de trabalho, elaborou-se uma tipologia, como uma amostra significativa das principais características temáticas e estruturais do “corpus” analisado: “crônicas metalingüísticas”, crônicas meta-humorísticas”, “crônicas político-sociais”, “crônicas de costumes” e “crônicas lingüísticas ou crônicas de/sobre palavras”.

Também, nesta tese, estabeleceu-se uma relação entre texto/contexto, isto é, cada crônica analisada remete a, pelo menos, um aspecto do contexto histórico-cultural das décadas de 70 e 80, que é retomado e aproveitado na interpretação literária do texto ficcional, pois na crônica os elementos externos deixam de ser apenas pano de fundo histórico-social para se tornarem também elementos internos da obra, que são “materializados” na atualização dos temas, nos comentários dos acontecimentos e nas formas de textualização.

Palavras-chave: crônica; humor; história; cotidiano; jornal; décadas de 70 e 80.

Abstract

Mosaics of memory: a study of Luís Fernando Veríssimo's humouristic chronicles

This study intends to present an analyses of Luís Fernando Veríssimo's chronicles. The chronicles are published on '80s and '90s and they can be find on the books: *O popular*, 1973; *A grande mulher nua*, 1975; *Amor brasileiro*, 1977; *O rei do rock*, 1978; *Sexo na cabeça*, 1980; *O analista de Bagé*, 1981; *Outras do analista de Bagé*, 1982; *A velhinha de Taubaté*, 1983; *A mulher do Silva*, 1984 e *A mãe do Freud*, 1985.

The general mains of this study are: to study the origin and the development of the chronicle in Brazil and to understand, on Luís Fernando Veríssimo's productions, the relations among his literature, the History and the newspaper.

First of all, this work situates the representative moments of the chronicles's story, its origin, the influence of the newspaper (since times of the "folhetim"). After this, the study searches for the corpus's analyse, specifically, for the study of the relations between humour and chronicle and about the comic resources used in Luís Fernando Veríssimo's chronicles.

The methodology used in this analyses results in the models. These models show the main thematic and structural characteristic of the corpus, and they are divided into: "crônicas metalingüísticas", "crônicas meta-humorísticas", "crônicas politico-sociais", "crônicas de costumes" e "crônicas lingüísticas" or "crônicas de/sobre palavras".

The relation between text and context was stablished in this work, in other words, each chronicle sends, at least, an aspect of the cultural and social context on 1970 and 1980. This contest is retaken and it used to improve the literary interpretation of the ficcional text, because, in the chronicle, the external element leaves of being only a social and political description to becoming an internal element of the literature. These internal elements are presents in the uptade of the themes, in the commentaries of the events and in the different textual forms.

Key words: chronicle; humour; History; day-to-day; newspaper; 1970s and 1980s.

Ilmo Sr. Diretor Administrativo da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)

Depois de encerrada a conta de Reserva Técnica de bolsa de Doutorado, estamos enviando à FAPESP um xerox do comprovante de fechamento da conta.

Atenciosamente,

Andréia Simoni Luiz Antonio

Processo: **03/00855-4**

SUMÁRIO

Palavras iniciais:	10
1. Crônica – desde a origem um gênero híbrido	22
1.1. Na pista do folhetim: breve arqueologia da crônica brasileira	26
1.2. Folhetim: velhos resquícios	50
1.3. Outros legados: do folhetim ao ambiente do jornal	61
2. Humor & Crônica: o reencontro dos “ridículos” de cada dia	73
2.1. “Cornita”: o reencontro do conhecido	78
2.2. “Lixo”: o cotidiano da intimidade	85
2.3. “O flagelo do vestibular” e “Nova Carta de Intenções”: o cômico-sério nas crônicas político-sociais de Luís Fernando Veríssimo	93
3. Crônicas de Luís Fernando Veríssimo: o hibridismo de gêneros e os mosaicos da memória dos anos 70/80	110
3.1. “Crônica da crônica”: exercícios metalingüísticos	123
3.2. A década do humor: os anos 70	141
3.2.1. “Qual é a graça?” – o humor metalingüístico de Luís Fernando Veríssimo	148
3.3. Do fato histórico à ficção humorística: história, jornal e TV – a crônica como reescritura do tempo	164
3.3.1. Humor & História: “o tempo feito texto” nas crônicas político-sociais de Luís Fernando Veríssimo	174
3.3.2. Jornal e TV: manchetes, vitrines e reclames publicitários – a crônica <i>contracenando</i> com os meios de comunicação de massa	192
3.3.3. “Nos rodapés da História”: Crônica & Cotidiano	212
3.4. A história contada: as crônicas de costumes de Luís Fernando Veríssimo	232
4. “O gigolô das palavras”: a crônica e a linguagem em Luís Fernando Veríssimo	275

4.1. “O que todos dizem ou conhecem”: provérbios, frases feitas, repetições e outras expressões “cristalizadas” pelo uso	292
4.2. Entre a transgressão e a norma: crônica, gramática e dicionário	309
4.3. “De olho na linguagem”: as brincadeiras estilísticas	334
Palavras finais:	354
Referências bibliográficas:	371
1. Estudos sobre a crônica e sobre gêneros literários	371
2. Obras literárias citadas	374
3. Estudos sobre o humor	376
4. Teoria e crítica literária, história da literatura, educação e lingüística	378
5. Estudos sobre sociologia e sobre a história, a política, a cultura e a literatura das décadas de 60, 70 e 80	380
6. Estudos sobre Literatura & História	382
7. Do autor e sobre o autor (obras citadas e/ou consultadas)	383
8. Bibliografia complementar (obras consultadas)	384

Palavras iniciais:

[...] Mais eu gosto dessa perecibilidade da crônica, dessa idéia de que está se fazendo uma travessura diante da morte [...]. (LUÍS FERNANDO VERÍSSIMO – Revista *Cult*, nº 45, abr. 2001).

O presente trabalho faz uma análise de um “corpus” escolhido dentre as crônicas de Luís Fernando Veríssimo, publicadas em livro¹, durante os anos 70 e 80. E, se preferimos trabalhar com os livros de crônicas e não com os jornais e as revistas, nos quais os textos foram inicialmente publicados², as razões são as que seguem:

A passagem do jornal para o livro traz mudanças de interpretação significativas para o gênero, das quais o leitor e o estudioso da crônica beneficiam-se. Enquanto o público do jornal é mais apressado, centra a sua atenção nas manchetes e, assim, faz uma leitura “corrida” (superficial) e, artisticamente, menos compromissada, o leitor do livro é mais seletivo, reflexivo. De uma leitura mais atenta surge uma análise mais cuidadosa e profunda.

Além disso, no jornal, a crônica, muitas vezes, está “presa” ao conteúdo das demais notícias; já, no contexto do livro, ampliam-se as possibilidades de leitura. Por exemplo, ao analisarmos as crônicas de Veríssimo, podemos não só reconstituir o panorama histórico do momento (como, em parte, é nosso objetivo), como também buscar, no próprio imaginário e no repertório cultural e literário, várias associações possíveis. Assim, no espaço do livro, o texto acaba adquirindo maior independência e o leitor, que projetará sobre ele sua experiência, de forma a extrair novas revelações, terá maior estímulo para a interpretação.

Feito esse esclarecimento, destacamos outro ponto importante. Esta tese busca explorar uma visão menos limitada da crônica. Como sabemos, esse gênero teve suma importância no desenvolvimento da literatura brasileira, pois a maioria de nossos escritores foi inicialmente cronista e, por outro lado, muitos dos nossos cronistas tornaram-se grandes escritores. Além disso, a crônica é celebrada como um dos gêneros mais lidos na escola (sobretudo, no ensino fundamental) e os estudos críticos a seu respeito proliferam, como comprova a bibliografia final deste trabalho. Porém, nem sempre foi assim. Consolidado no século XIX, graças ao desenvolvimento da imprensa, esse gênero, durante muito tempo, foi alvo do desprestígio da crítica, que nunca se pronunciava a respeito ou, simplesmente, colocava-o em final de capítulo, como um mero apêndice do conteúdo sobre a narrativa. Insistia-se, principalmente, na questão do envelhecimento da crônica pela ação do tempo sobre os acontecimentos, personalidades e modos de vida do período abrangido pelos textos.

Daí advinha a designação de “gênero menor”, “subgênero”, termos pejorativos, que menosprezavam as qualidades de um exercício literário feito, na maioria das vezes, por grandes escritores.

Mas será correto falar em “gêneros maiores” e “menores” quando o assunto é literatura? Ou melhor: existiriam realmente “gêneros maiores” e “menores”? Considerar um gênero mais importante que outro implica negar a especificidade de cada um. Desse modo, não cabe exigirmos da crônica o desenvolvimento das características de outros gêneros. Diferente, por exemplo, do conto, que se caracteriza pela maior densidade e tensão, a crônica precisa manter a aparência de leveza e de simplicidade. Porém, a maneira mais solta, que dá a impressão de apenas ficar na superfície dos comentários, não significa o desconhecimento das técnicas artísticas.

Do mesmo modo, não é pertinente a comparação com o romance. Se este gênero trabalha com temas universais e a crônica, pelo contrário, interessa-se pelo aspecto circunstancial da vida, certamente esses pequenos momentos do dia-a-dia também têm o seu encanto, importância e proporcionam prazer, a satisfação da previsibilidade, da repetição, do reencontro com “realidades mínimas”. O cronista se predispõe a captar esses pequenos sinais da vida cotidiana que diariamente deixamos escapar. Ou como nos diz Machado de Assis, em uma crônica publicada em 11/11/1897, na *Gazeta*:

Eu gosto de catar o mínimo e o escondido. Onde ninguém mete o nariz, aí entra o meu, com a curiosidade estreita e aguda que descobre o encoberto. [...] Eu apertei os meus olhos para ver cousas miúdas, cousas que escapam ao maior número, cousas de míopes. A vantagem dos míopes é enxergar onde as grandes vistas não pegam. (ASSIS, 1959, p. 437-8).

Isto é, “catar o mínimo”, como veremos, às vezes, abrange assuntos maiores, que deslindam o contexto social, cultural e político desses textos de natureza fragmentária.

Ainda quanto ao caráter “menor” da crônica, podemos dizer que no interior de um gênero há sempre diversidade, o que revela a inadequação de um “rótulo” generalizante. Assim, “há grandes e pequenos romancistas, grandes e pequenos poetas, grandes e pequenos contistas. Também há bons e maus cronistas: “[...] A boa crônica se mantém viva. Faz história, faz literatura, documenta e se torna arte”. (AMÂNCIO, 1991, p.9).

Uma crônica será “boa” na medida da sua eficácia significativa. Feita com matéria-prima conhecida e fugaz – o cotidiano – seu êxito literário dependerá do talento do escritor, que deve exercitar com primor a arte de saber extrair o “novo do velho”, escrever algo marcante sobre o comum, além de ousar transpor a “morte” do fato imediato por meio da

fabulação literária. Melhor dizendo, se os acontecimentos perdem a atualidade, a crônica pode perdurar, uma vez que o cronista elabora uma “vida” além do fato, isto é, consegue entrelaçar temas persistentes (duradouros) com acontecimentos imediatos do dia.

Essa revitalização literária do que é por natureza efêmero encontra-se, por exemplo, em crônicas de Machado de Assis relacionadas ao cotidiano do século XIX, em textos de Rubem Braga, Paulo Mendes Campos, Drummond, etc e na produção de escritores contemporâneos, como Luís Fernando Veríssimo. Por meio da interpretação crítica, da arte de contar a palavra e de recriar o fato, das virtuosidades do seu estilo e da leveza do humor, Veríssimo concede a fatos e a acontecimentos vivenciados durante o regime militar brasileiro maior interesse e duração.

Além disso, uma vez relacionada ao cotidiano, a crônica liga-se, como sabemos, a hábitos ou a relações do mundo social, cuja tendência não é só sofrer mudanças ou desaparecer, como também marcar historicamente uma época. Para o leitor de hoje, os textos de Veríssimo são ainda capazes de oferecer reflexões pertinentes sobre a história e a cultura do período e sugerir comparações com os acontecimentos deste século, devido ao sentido humano e “humanizador” da crônica.

Assim, vista com descaso, por ser um gênero “perecível”, sujeito à “caducidade breve”, a crônica pode superar essa feição imediata, pois é capaz de recolher e de registrar os sinais do tempo. E, nessa perspectiva, seria um repositório precioso para se conhecer, guardar e retransmitir as características históricas e culturais de uma época, que são trazidas para o presente e levadas para o futuro.

Essa relação da crônica com a história é bastante antiga. Aliás, a primeira acepção do gênero é historiográfica. Na Idade Média e no Renascimento, cronistas, como Fernão Lopes, Gomes Eanes de Zurara, Rui de Pina “documentavam” o tempo e, assim, praticamente assumiram o papel de historiadores. Veremos, no decorrer deste trabalho, que essa relação com a história desprende-se das origens do gênero e continuou como orientação básica para diversos cronistas, entre eles, Luís Fernando Veríssimo.

O cronista, que outrora fazia a narração histórica por ordem cronológica, a partir do século XIX, passa a registrar os fatos do dia-a-dia, os quais seleciona da imprensa ou da vida cotidiana. Nessa acepção moderna do gênero, o cronista também não deixa de ser uma espécie de “historiador do cotidiano”, uma vez que registra e remodela, pela ficção, a matéria fugaz da vida.

Nesse exercício de transformar o *fato social* em *fato estético* reside a ambigüidade do gênero: ficção e realidade. A crônica é uma “forma de inscrever a História no texto”, como

declara Arrigucci Jr. (1987, p.52). É uma escrita do tempo mesclada à ficção. Nas crônicas de Veríssimo, o fato histórico se desdobra e se enriquece, graças à interpretação que lhe foi dada pelo cronista. Nas obras publicadas nas décadas de 70 e 80, encontramos temas, como censura, repressão política, vigilância do SNI, tortura, movimentos feministas, o consumismo incentivado pelas propagandas televisivas, o que nos permite conhecer e/ou relembrar aspectos da sociedade da época.

Além dessa temática “político-social”, o cronista também se preocupa em abordar traços do comportamento humano desse período de “conflitos de gerações”, de grandes mudanças culturais na família, nas formas de casamento, na sexualidade e até na linguagem (sobretudo, do jovem).

A diversidade temática, que é uma das características do gênero, não representou problema para a análise das crônicas humorísticas do autor. Pelo contrário, por meio do estudo de um material eclético, pudemos recompor um painel dos principais aspectos políticos, culturais, sociais, literários e até lingüísticos do Brasil dos anos 70/80. Em nosso trabalho, as crônicas foram interpretadas metonimicamente, ou seja, foram visualizadas como “mosaicos” que integram um conjunto maior, o tempo histórico, que se recupera e se recria a partir delas.

Além da diversidade de temas, também é característica da crônica o hibridismo estrutural, isto é, pode se apresentar sob inúmeras formas de textualização. Tendo em vista essa variedade de tipos de textos, resolvemos fazer um “recorte”, isto é, estabelecer uma tipologia: “crônicas metalingüísticas” (o cronista expõe as características e as dificuldades de composição do gênero, sobretudo, em tempos de censura); “crônicas meta-humorísticas” (têm como tema o humor, essa espécie de “contrapoder” frente aos desmandos e arbitrariedades do regime militar); “crônicas político-sociais” (dialogam criticamente com fatos e acontecimentos históricos bem marcados do período); “crônicas de costumes” (analisam as mudanças de comportamento e os novos valores que passaram a repercutir a partir dos anos 60) e “crônicas lingüísticas ou crônicas de/sobre palavras” (palavras, expressões, ou melhor, a própria linguagem constitui a matéria-prima desse tipo de crônica, não esquecendo que certas gírias e locuções também podem caracterizar temporalmente uma época histórica ou geração).

Ainda no que diz respeito à seleção do “corpus”, este foi apresentado de duas formas diferentes. Alguns textos foram analisados mais detalhadamente (serão apresentados integralmente no “corpo” do trabalho), enquanto outros (para que a tese não ficasse mais extensa) foram apenas comentados, de modo breve, panorâmico, porém não menos

importante e ilustrativo para os objetivos deste trabalho. Nesse caso, apenas citaremos fragmentos das crônicas escolhidas.

Também sobre a apresentação do trabalho, há outra explicação a ser feita. Pensando na crônica como um gênero que só pode ser plenamente compreendido, se reintegrado no contexto das relações sociais que motivaram a sua fabulação, nesta tese, estabelecemos o diálogo entre texto e contexto. Isto é, no momento em que selecionamos uma crônica, trazemos o seu contexto histórico, que é aproveitado na interpretação do texto ficcional. Sem esse exercício de relacionar texto e contexto, as crônicas, sobretudo, as que denominamos de “político-sociais”, ficariam dispersas, isoladas da sua matriz social geradora. Como nos diz Bakhtin: “O signo não pode ser separado da sua situação social sem abandonar sua natureza de signo. A comunicação verbal nunca pode ser compreendida e explicada fora desse vínculo com uma situação concreta”. (1999, p.44).

Esse sentido de texto, como sendo um processo que enfatiza o contexto e a situação enunciativa, é importante para entendermos a crônica. Ela resulta da minuciosa observação de um escritor sobre determinado fato, pertinente a determinado contexto ou época e, desse modo, tanto se refere a uma sociedade quanto dela também emerge. Essa relação de reciprocidade, evidentemente, é importante para entendermos o fato focalizado (muitas vezes, um pretexto para as divagações artísticas do cronista) e o tratamento literário que lhe é concedido.

No caso das crônicas de Luís Fernando Veríssimo, cria-se uma situação na qual o escritor não apenas se “nutre” do mundo “real”, como também interfere nele, ou seja, dá a sua visão irônica aos fatos, interpreta com jocosidade e leveza aspectos sérios e trágicos do regime implantado em 1964 (como a tortura, por exemplo), “filtra” os acontecimentos, altera a dimensão dos fatos, muitas vezes, por meio do exagero e, desse modo, proporciona melhor “visualização” a determinadas questões político-sociais do período, como a vigilância do SNI, as prisões arbitrárias sob a mera acusação de “atitude suspeita”, etc. Portanto, o fundo histórico-social deixa de ser apenas causa ou significado para tornar-se também elemento interno da obra, fator estético. (Cf. CANDIDO, 1975, p. 4).

Quanto ao leitor, cabe a ele participar, interagir com o cronista numa intimidade estimulada pelo próprio gênero (veremos que a crônica herdou do folhetim o tom de gratuidade e o diálogo com os leitores). Essa “intimidade” construída pela leveza do texto leva ao riso e à reflexão, simultaneamente. No que diz respeito ao humor (lembrando que a vertente humorística é apenas uma entre outros tipos: crônicas poéticas, filosóficas, ensaísticas, etc), analisamos os recursos cômicos presentes nos textos de Veríssimo e demos

ênfase à profícua relação entre humor e crônica. Além de proporcionar prazer, como recurso narrativo, o humor pode conceder maior interesse, transcendência e duração à crônica literária.

Situados os principais objetivos da tese e a metodologia de apresentação do “corpus”, passamos agora para a apresentação da estrutura do trabalho, que está dividido em quatro capítulos.

Na primeira parte, intitulada – **“Crônica – desde a origem um gênero híbrido”** – abordamos a história e as transformações do gênero: de narrativa cronológica, com valor documental e historiográfico, a crônica, no século XIX, ainda sob a designação de “folhetim-variedades”, passa a integrar-se ao jornal, sendo divulgada nos “rodapés”.

Desses ancestrais, digamos assim, herda características. Da história, como já assinalamos, o “registro do tempo” (do passado ou de um flagrante do cotidiano) e do folhetim, o gênero obtém outros legados, os quais conserva até hoje: a metalinguagem, a variedade de assuntos, o tom superficial e ameno, a gratuidade, a leveza, o humor em tom de gracejo para conquistar o leitor, etc.

Também, nesse primeiro capítulo, selecionamos alguns autores que trouxeram expressiva colaboração para o desenvolvimento da crônica brasileira (José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, Martins Pena, França Júnior, Artur Azevedo, Machado de Assis, Olavo Bilac, João do Rio, Lima Barreto, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Paulo Mendes Campos, Vinícius de Moraes, etc) e comentamos alguns dos momentos representativos na história do gênero: a publicação no espaço do folhetim (representou uma forma de aprendizado da matéria literária pelos jovens escritores), o destaque que adquiriu na *belle époque*, graças à contribuição de João do Rio, a adesão assídua dos modernistas (quase todos praticaram o gênero), a consagração da crônica pela dedicação exclusiva e pela arte de Rubem Braga, a mudança de veículo: a passagem do jornal para o espaço do livro, no final do século XX (representou maior permanência e ainda facilitou o trabalho de análise da crítica literária), a ênfase do traço humorístico do gênero pela geração do final do século XX, Fernando Sabino, Lourenço Diaféria, Sérgio Porto, Luís Fernando Veríssimo, etc.

Ainda fez parte desse capítulo (subdividido em: **1.1. “Na pista do folhetim: breve arqueologia da crônica brasileira”**, **1.2. “Folhetim: velhos resquícios”** e **1.3. “Outros legados: do espaço do folhetim ao ambiente do jornal”**), o levantamento de algumas questões teóricas sobre as relações entre crônica e jornalismo.

O gênero obtém do convívio no espaço comprimido das matérias de jornal a preocupação com o tempo (que acaba se tornando tema para as elucubrações literárias do

cronista), a rapidez na elaboração e a economia do relato, uma vez que o texto deve ocupar um espaço limitado por algumas laudas. Nos textos de Veríssimo – “O cronista e as aranhas” e “Teia” (respectivamente, publicados em *A grande mulher nua*, 1975 e na *Revista Domingo*, do *Jornal do Brasil*, em 02/07/95), veremos o desnudamento das preocupações do cronista como tema para a sua criação e uma avaliação lúdica da sua produção. Por meio dessa espécie de “antiilusionismo”, o cronista apresenta ao leitor as diferenças de composição entre o trabalho literário (o fato é um pretexto) e o jornalístico (tem a função vetorial de informar).

No segundo capítulo (“**Humor & Crônica: o reencontro dos ‘ridículos’ de cada dia**”), trabalhamos com as relações entre crônica e humor. Isto é, apresentamos certos traços do discurso humorístico, a brevidade, a leveza, a crítica social, o reencontro do familiar, que têm afinidades com a composição do gênero crônica, como sabemos, um texto leve, lúdico e breve, que faz o leitor exercitar a sua capacidade de raciocínio crítico enquanto se diverte.

Por desenvolver temas conhecidos, muitos deles referentes ao comportamento humano (o convívio familiar, as dificuldades enfrentadas no casamento, os rituais da conquista amorosa) ou à própria linguagem cotidiana (os diálogos informais entre amigos, as gírias, etc), a crônica provoca o riso, pois situa o seu leitor numa realidade conhecida, seja ela comportamental, política, histórica e até mesmo lingüística (como veremos no capítulo quatro).

O dado de atualidade, muito comum nas produções desse gênero, associa-se ao prazer do “reencontro do conhecido” (elementos universais que fazem parte do cotidiano de qualquer indivíduo) e, desse modo, provoca-se o sentimento de comunhão ou de cumplicidade entre o produtor e o receptor da crônica.

Para desenvolver e ilustrar essas questões, analisamos crônicas que versam sobre temas conhecidos. Em “Cornita” (publicada em *Outras do analista de Bagé*, 1982), o humor provém do encontro de uma realidade familiar, conhecida; em “Lixo” (publicada em *O analista de Bagé*, 1981), vimos que o humor pode surgir do desnudamento da intimidade e da análise do comportamento, através de meios não convencionais e em “O flagelo do vestibular” (publicada em *Amor brasileiro*, 1977) e em “Nova Carta de Intenções” (publicada em *A mulher do Silva*, 1984), temos crônicas que trabalham com questões sociais (a educação nos anos 70 – governo Médici) e com fatos e documentos históricos (Veríssimo elabora uma carta ao FMI com “intenções adadoras”).

Apesar da importância e da seriedade dos assuntos abordados (a vida político-social do país durante o regime militar), a leveza do gênero e o emprego do humor, como recurso narrativo, transcendem os limites da “seriedade”, sem abandonar o tom crítico.

Ainda é oportuno ressaltar que nessas crônicas até os fatos históricos, referentes ao período do regime militar brasileiro, são mesclados a situações cotidianas. No trânsito de um domínio a outro, o leitor ri, porque encontra algo trivial acoplado a algo importante e singular (no caso, os fatos históricos). A diferença entre os dois níveis equiparados provoca o riso.

Essas questões mais gerais e teóricas sobre a relação entre crônica e humor foram retomadas e aplicadas à análise dos textos do terceiro capítulo, momento no qual, ao lado dos seus objetivos específicos, também não deixamos de fazer referência aos recursos cômicos presentes nas crônicas do autor.

Nesse capítulo, que nomeamos de **“Crônicas de Luís Fernando Veríssimo: o hibridismo de gêneros e os mosaicos da memória dos anos 70/80”**, analisamos a crônica como um gênero híbrido.

A crônica, como já destacamos, desenvolveu-se, no século XIX, a partir das transformações do “folhetim-variedades”, gênero que se caracterizava pela mistura de formas de textualização e pelo trânsito entre assuntos dos mais variados tipos. Daí surgiu a “semente” do que viria a ser a crônica brasileira, que fala um pouco sobre tudo e, por vezes, tudo sobre tão pouco, nas mais variadas formas.

No decorrer de seu desenvolvimento, continua a manter esse hibridismo. Cada escritor, ciente da liberdade temática e estrutural que caracteriza o gênero, cria textos, que ora são narrativos (avizinham-se do conto), ora são mais intimistas (aproximam-se da poesia), ora são expositivos (retomam o tom dissertativo do jornalismo).

Interpretamos as crônicas de Luís Fernando Veríssimo como composições híbridas, “proteiformes”, que ora se apresentam, estruturalmente, como carta, como manchetes jornalísticas, como propaganda televisiva ou ainda imitam estilisticamente o discurso da crítica literária, dos gêneros da literatura de massa, etc. A natureza auto-reflexiva dos textos (composições metalingüísticas e meta-humorísticas) também põe em evidência a liberdade criadora do trabalho do cronista, que pode elaborar histórias curtas, exercícios estilísticos, desenvolver literariamente anedotas, etc.

Assim, por ser um gênero “vivo”, que tem suas formas estilísticas e estruturais definidas a partir dos diálogos que estabelece, em cada época, a crônica assume características próprias.

Veremos que a produção de Veríssimo não apenas dialoga com a temática político-social-cultural dos anos 70/80, como também se relaciona ao perfil híbrido da literatura do período (romances-reportagens, romances alegóricos, romances autobiográficos, confessionais, etc). Nessas narrativas, que parecem relatos ou “crônicas alongadas” de um

tempo que se quer registrar, convivem memória, confissão autobiográfica, ficção, história e formas textuais peculiares ao universo jornalístico (anúncios, manchetes, documentos, reportagens, classificados, etc) e da televisão (entrevistas, comerciais, cenas de TV, pronunciamentos de políticos, etc).

Na crônica, a combinação desses discursos propicia ao escritor fontes para invenção, que ressaltam a reflexão e a posição crítica da literatura frente às banalidades “homogeneizadas” da cultura de massa. Essa questão foi desenvolvida no item **3.3.2. “Jornal e TV: manchetes, vitrines e reclames publicitários – a crônica *contracenando* com os meios de comunicação de massa”**.

Visando a trabalhar com essas questões relativas à influência dos “media” na literatura e, desse modo, compreender o próprio hibridismo de gêneros que caracteriza a “ficção impura” das décadas finais do século XX, elaboramos um breve panorama, no início desse terceiro capítulo, sobre o conceito de gênero literário e sobre algumas das características formais e ideológicas da literatura contemporânea.

Nesse panorama, discorremos sobre a influência do jornalismo e da TV nas composições literárias do período e também abordamos a questão das mudanças comportamentais que se efetivaram nos anos 60/70, quando os “novos movimentos sociais” (mulheres, homossexuais, negros, etc) passam a reivindicar, com maior ímpeto, os seus direitos em relação a códigos culturais hegemônicos: patriarcais, heterossexuais e etnocêntricos.

Essas “políticas de identidade”, a disseminação do “poder” da esfera político-econômica do Estado autoritário para o domínio do cotidiano (relações informais de mando) e a articulação do social com o espaço doméstico foram alguns dos temas que desenvolvemos no item **3.4. “A história contada: as crônicas de costumes de Luís Fernando Veríssimo”**. Nessas composições, analisamos como o cronista faz do “contar histórias” do cotidiano dos anos 70/80 uma arte narrativa que reapresenta os valores, os costumes e as questões culturais dessas décadas tão ricas em acontecimentos, como, por exemplo, a “crise da família”, os conflitos de gerações, a busca da liberação sexual e outras formas de “dessublimação repressiva”.

As interações entre crônica e cotidiano também foram trabalhadas no subitem anterior – **3.3.3. “Nos rodapés da História: Crônica & Cotidiano”**. Nesse momento da tese, retomamos discussões feitas no item **3.3. (“Do fato histórico à ficção humorística: história, jornal e TV – a crônica como reescritura do tempo”)**, referentes às semelhanças e às

diferenças na elaboração do texto pelo historiador (almeja chegar à “verdade” dos fatos) e pelo cronista (o fato histórico é um pretexto ou “pré-texto” para a sua ficção).

Especificamente no item 3.3.3, procuramos destacar que a vida cotidiana, representada nas crônicas do autor, não apenas faz parte, como também revela características da história da época em questão. Relacionando a “pequena história do dia-a-dia” com os fatos históricos de grande repercussão no período, o cronista provoca o riso do leitor, por essa aproximação inesperada, critica o regime político e ainda revela-nos a dupla temporalidade do gênero: a junção entre o “tempo histórico” e o “tempo cotidiano”.

Para refletirmos sobre essa natureza duplamente temporal, buscamos respaldo teórico na chamada “Nova História”. Esse novo padrão historiográfico que se delineou no século XX interpreta a sociedade como o “grande documento” a ser estudado e, no seu interior, as manifestações do cotidiano.

Ainda que na crônica o cotidiano não seja apenas “historiado”, mas, sobretudo, inventado pelos artifícios da ficção (que pode, por exemplo, acentuar a dimensão de um fato para torná-lo mais visível), por outro lado, essa mesma invenção, cunhada como “realidade histórica”, revela-nos traços do tempo vivido nos anos 70/80.

O último capítulo desta tese também está “alicerçado no tempo”. Intitulado **“O ‘gigolô das palavras’: a crônica e a linguagem em Luís Fernando Veríssimo”**, o capítulo apresenta a crônica como uma “expressão estilístico-lingüística” de uma época.

Nos textos de Veríssimo, a fala popular, a linguagem cotidiana, as gírias dos anos 70 são estilizadas, trabalhadas literariamente. Assim, o escritor, como veremos, utiliza uma série de recursos lingüísticos para reproduzir a naturalidade da fala no texto. Desse modo, obtém-se um “efeito de sentido de texto falado” (FARGONI, 1993, p.40), o que contribui para que a crônica tenha maior intimidade e cumplicidade com o leitor. Este reconhece no texto que lê o seu discurso cotidiano trabalhado artisticamente pelo escritor, que dispõe de frases feitas, de provérbios, de trocadilhos, de jargões e de outros materiais lingüísticos conhecidos.

Além desse tema, que foi explorado no subitem 4.1. (**“O que todos dizem ou conhecem: provérbios, frases feitas, repetições e outras expressões ‘cristalizadas’ pelo uso”**), o cronista pode extrair recursos de outras fontes lingüísticas “menos conhecidas”. Não menospreza a excentricidade das palavras de uso raro (“dormentes no dicionário”) e nem dispensa as regras gramaticais impostas aos usuários da língua portuguesa (subitem 4.2. **“Entre a transgressão e a norma: crônica, gramática e dicionário”**). Também recolhe e recria expressões do discurso publicitário e faz a paródia do discurso da crítica literária

estruturalista em vigor nas décadas de 60 e 70 (subitem 4.3. “**De olho na linguagem?: as brincadeiras estilísticas**”).

Podemos dizer, então, que a diversidade temática, a liberdade estrutural e também a linguagem eclética (que oscila entre o conhecido / o inusitado, o culto / o popular, o literário / o “massificado”, a naturalidade da fala / a regularização da gramática, etc) fazem da crônica uma composição híbrida e não um gênero “menor”, como apropriadamente destaca Sylvia J. de A. Martins:

[...] Pode atingir o leitor comum, mas conquistar o respeito de um crítico literário ou de um artista. Pode guardar-se em livro, mesmo sendo feita para o jornal. Apresenta-se como coloquial e até popular, e ser mesmo artística, sem perder a naturalidade. Ser oral no escrito. O diálogo no monólogo. Fazer do leitor ator. Encerrar uma sábia lição, sem desviar-se do comum. Pode fazer pensar, em tom de brincadeira. Pode valer para sempre, embora nascida do agora. Pode restar eterna, ainda que circunstancial. Ser brasileira sem deixar de existir fora. Pode ser texto de classe, e permanecer em antologia. Pode fazer-se poesia e estar escrita em prosa. Avizinha-se do conto sem deixar de ser crônica. Pode até ser tema de tese, sem perder o popular. (1984, p.74, grifo nosso).

Assim, como uma manifestação híbrida (jornalismo/literatura; realidade/ficção; literatura/história; circunstancial/perene; prosa/poesia; humor/seriedade, etc), a crônica não é especificamente este ou aquele gênero, mas a mistura deles. E, talvez, a sua beleza e encanto residam justamente nessa maleabilidade do gênero, que pode ser “forjado” em qualquer textualização.

Encerram-se aqui as palavras preliminares e iniciam-se as questões teóricas sobre a crônica. Com esse objetivo, começemos nossa investigação com uma volta às origens.

Notas iniciais:

1. Para cumprir nossos propósitos, lemos os seguintes livros de crônicas de Luís Fernando Veríssimo: *A grande mulher nua*. Porto Alegre: L&PM, 1992 (primeira edição: 1975); *O analista de Bagé*. Porto Alegre: L&PM, 1986 (primeira edição: 1981); *O popular*. Porto Alegre: L&PM, 1999 (primeira edição: 1973); *O rei do rock*. São Paulo: Globo, 1996 (primeira edição: 1978, pela Editora Globo, de Porto Alegre, e Rede Brasil Sul); *A mãe do Freud*. Porto Alegre: L&PM, 1999 (primeira edição: 1985); *A mulher do Silva*. Porto Alegre: L&PM, 1984 (primeira edição: 1984); *A velhinha de Taubaté*. Porto Alegre: L&PM, 1983 (primeira edição: 1983); *Outras do analista de Bagé*. Porto Alegre: L&PM, 1982 (primeira edição: 1982); *Amor brasileiro*. Porto Alegre: L&PM, 1986 (primeira edição: 1977 – as crônicas deste livro foram inicialmente publicadas no *Caderno B* e na *Revista Domingo*, do *Jornal do Brasil*, entre setembro de 1975 e setembro de 1976); *Sexo na cabeça*. Porto Alegre: L&PM, 1983 (primeira edição: 1980 – as crônicas deste livro foram inicialmente publicadas no jornal *Zero Hora* e na *Revista Domingo*, do *Jornal do Brasil*. Porém, os textos “A vida

imita a arte” e “Nos embalos da carochinha” foram publicados pela primeira vez, respectivamente, nas revistas *Viaje Bem*, da Vasp, e na *Revista Playboy*, da Editora Abril).

2. As crônicas que analisamos nesta tese foram originalmente publicadas em diversos órgãos da imprensa: *Zero Hora* (1969/1974), *Folha da Manhã*, de Porto Alegre (1970), *Jornal do Brasil* (1975/1976), *Revista Domingo* (1975/1976), *Revista Veja* (1980). A partir de 1973, quando lança *O popular*, sua primeira obra, o autor começa a reunir em livros essas crônicas publicadas na imprensa.

1. Crônica – desde a origem um gênero híbrido

A crônica é a carta diária de Cronos¹ que é deus grego do tempo, chamado Saturno pelos romanos. Nós, os cronistas, somos os mensageiros de Saturno, o primeiro reformador social da história do pensamento humano [...]. O tempo é a nossa medida, a nossa glória e a nossa perdição. Perdemos-nos nele. Embebedamo-nos dele. Sim, bêbados do tempo somos nós, os cronistas. Apaixonados por ele em seu fluir, aqui vamos registrando o fato, o ato, a dor, o sentimento, a mágoa, a esperança, a denúncia, a crítica, a poesia, o instante passado. Tudo breve e passageiro como ele e se possível belo e misterioso como o seu fluxo. (ARTUR DA TÁVOLA).

A palavra crônica está relacionada com a idéia de tempo. Segundo o *Dicionário etimológico* de Antenor Nascentes (1955, v.1, p.144), a palavra provém do grego *chronikós* (relativo a tempo), recebida pelo latim *chronicu*. Ao longo dos séculos, o vocábulo crônica mudou de sentido, mas não perdeu a relação com o seu sentido etimológico.

No início da era cristã, designava uma lista ou relação de acontecimentos ordenados segundo a seqüência linear do tempo. Situada entre os Anais e a História propriamente dita, a crônica registrava os acontecimentos, sem qualquer aprofundamento das causas ou interpretação. Ainda com essa acepção, a crônica chega à Idade Média (século XII). Nessa época, liga-se, de fato, à historiografia, vínculo que determinou uma distinção: as obras que narravam os acontecimentos com abundância de detalhes ou fundamentando-se numa perspectiva individual da História recebiam o nome de crônica. Exemplos dessas produções são as obras de Fernão Lopes (século XIV), nomeado pelo rei D. Duarte, em 1434, cronista-mor de Portugal. Como cronista, ele tinha a obrigação de “poer em caronyca as estorias dos Reys”, registrando os seus feitos e virtudes. Em contrapartida, os simples registros de efemeridades (“crônicas breves”) passaram a se chamar “cronicões”. Essa distinção (crônica/cronicões), que só é encontrada em português e no espanhol, não chegou ao francês ou inglês, idiomas que englobam os dois significados em um único termo, respectivamente, *chronique*, *chronicle*. A partir do Renascimento (século XVI), o termo crônica começou a ser substituído por História (o cronista é aquele que compila e historia os fatos).

Este sentido histórico do termo – narrativa vinculada ao registro de acontecimentos – continuou paralelamente à acepção moderna do gênero, que se impôs a partir do século XIX, com o desenvolvimento da literatura jornalística.

Assim, é importante frisar que, mesmo na sua designação moderna, o registro do tempo permanece, pois “a crônica é uma forma do tempo e da memória, um meio de

representação temporal dos eventos passados, um registro da vida escoada”. (ARRIGUCCI Jr., 1987, p.51).

Portanto, embora hoje o cronista trabalhe com os mais variados assuntos, continua retirando do tempo a experiência vivida. Segundo Arrigucci Jr., trata-se de uma definição que se poderia aplicar igualmente ao discurso da História, a que um dia a crônica deu lugar.

Ainda, para corroborar essa ligação da crônica ao seu sentido ancestral de registro da memória ou de flagrantes cotidianos de um tempo presente, é interessante reproduzir um trecho de uma das crônicas de Olavo Bilac, texto em que o escritor ressalta o papel histórico do gênero: o cronista é sempre uma espécie de historiador do cotidiano, ainda que não esteja preocupado em fazer História.

Se houvesse leis e regulamentos a que se pudessem sujeitar os cronistas, gente radicalmente fantasista e insubordinada, - todos eles seriam obrigados, no fim de cada ano, a reler todas as suas crônicas, e a resumi-las numa página sintética, escrevendo assim, para uso e edificação da posteridade, a história de cada período de doze meses, no fim de um decênio, as dez crônicas, resumidas anualmente, seriam ainda apertadas e espremidas em uma só crônica; ao cabo de um século, um historiador trituraria no almofariz da sua crítica os elementos das dez histórias decenais, e estariam assim escritos, sem grande trabalho, os fastos da Civilização ... (BILAC, 1916, p.200).

O sentido moderno do termo – registro e comentário de idéias, fatos ou temas relativos à vida cotidiana – teve a sua origem, nos princípios do século XIX, com o desenvolvimento do folhetim, que recebia esse nome devido ao meio que o veiculava.

Do francês – *feuilleton* – (*feuille* – folha), o folhetim era um espaço vazio, geralmente na primeira página dos jornais, destinado ao entretenimento. Esse espaço localizava-se no *rez-de-chaussée* (rés-do-chão), ou melhor, no rodapé e era um verdadeiro chamariz para atrair leitores.

[...] Tinha uma finalidade precisa: era um espaço vazio destinado ao entretenimento. E pode-se já antecipar, dizendo que tudo o que haverá de constituir a matéria e o modo da crônica à brasileira já é, desde a origem, a vocação primeira desse espaço geográfico do jornal [...]. (MEYER, 1985, p. 57).

No *feuilleton*, cabiam os mais variados assuntos sob todas as formas e modalidades de diversão escrita. Nesse espaço “vale-tudo”, eram publicadas piadas, charadas, receitas de cozinha e dicas de beleza, críticas teatrais, resenhas de livros recém-saídos. Por essa razão, a seção ficou conhecida como *Varietés*, *Mélanges* ou *Feuilleton* e, seguindo a moda inglesa, também nesse espaço híbrido eram publicadas narrativas curtas em série.

Com o tempo, alguns conteúdos se fixam e o espaço do folhetim passa a abrigar semanalmente o *feuilleton dramatique* (críticas de teatro), o *littéraire* (resenhas de livros), o *variétés* (assuntos diversos), etc. Apesar da especificação, permanecem a mesma liberdade e a mesma característica de um espaço aberto às novidades.

Depois da Revolução Burguesa de 1830, que lançou as bases da moderna revolução jornalística, Émile de Girardin e Dutacq resolveram explorar esse espaço da liberdade e da recreação, pois perceberam as vantagens financeiras que o *feuilleton* poderia lhes render. Por isso, concederam o lugar de honra ao “folhetim”, no jornal *Le Siècle*.

Logo, outros jornais resolveram explorar esse filão e, com isso, surge um verdadeiro “boom” lítero-jornalístico” sem precedentes, como diz Meyer (1985, p.97). A “ficção em fatias” permanece no espaço outrora consagrado ao folhetim vale-tudo (primeira página) e a seção *Variétés*, que inicialmente dá título à novidade, é deslocada, com seus conteúdos ecléticos, para os rodapés internos.

Aos poucos, a fórmula “continua amanhã”, com seus cortes, suspenses, necessárias redundâncias, conquista o hábito de leitura dos franceses. No começo da década de 40, torna-se a grande responsável pelo sucesso comercial dos principais jornais. Os assinantes passam a demonstrar cada vez mais interesse por essa outra modalidade de folhetim, o chamado folhetim-romance ou “*feuilleton tout court*”.

Esse novo gênero de romance, muito apreciado pelo público, consagrou vários escritores, como Eugène Sue, Alexandre Dumas Pai, Soulié, Paul Feval, Ponson du Terrail, Montepin, etc. Devido a esse sucesso da fórmula “romance por fatias”, o modo de publicação ficcional se altera: praticamente todos os romances passam a ser publicados nos jornais ou revistas, sob a forma de folhetim, isto é, em série.

O folhetim se transplantou, com sucesso, para o Brasil. Fundado em 1827, pelo francês Pierre Plancher, o *Jornal do Comércio* segue à risca os passos do “modelo francês”. A seção Variedades traz, já em 1838, narrativas francesas traduzidas, como *Vida e amores de Heloísa e Abelardo* e *Capitão Paul*, de Dumas Pai. Logo depois, como aconteceu na França, o rodapé passa a se intitular folhetim e a abrigar o romance em capítulos, passando a seção Variedades, com muita matéria traduzida, resenhas, folhetins literários, crônicas, etc, para o espaço interno do jornal.

Ao lado das traduções estrangeiras, o folhetim-romance propiciou uma grande produção nacional. Em 1839, o *Jornal do Comércio* passa a publicar também as produções de autores brasileiros e, em 1852, *O Correio Mercantil* dá a vez aos folhetins de Manuel Antonio de Almeida e, em 1854, passa a contar com a colaboração de José de Alencar.

Aliás, a maioria dos romances nacionais do século XIX foi originalmente publicada sob a forma de folhetins: *O guarani*, de José de Alencar, *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, *O Ateneu*, de Raul Pompéia, *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, etc.

Marlyse Meyer reconhece essa contribuição do folhetim para o desenvolvimento da literatura brasileira: “[...] no folhetim, nicho aberto a tudo, vai também se aninhar o espaço da criação e da experimentação. É ele [...] que recebe as primeiras tentativas de fazer literatura nacional”. (1985, p.127).

Assim, tanto o “folhetim-romance” quanto o “folhetim-variedades” (no corpo interno do jornal, publicavam-se fatos e comentários acerca da vida cotidiana da província, do país e do mundo) contribuíram para o desenvolvimento de grandes escritores, ajudando, especialmente, os jovens que desejavam tentar a carreira literária.

Segundo Arrigucci Júnior, foi, em parte, através do exercício constante da crônica que escritores, como Alencar, Machado e Macedo se prepararam para o romance. E mesmo após a publicação de romances, continuaram exercendo a função de cronistas, como Machado de Assis, por exemplo.

Os jovens escritores aprendiam a tratar com eventos de todo o tipo: convulsões de ministério e fofocas de alcova, a grande e a pequena história, tudo de cambulhada, como se costumava dizer. E logo essa matéria mista e palpitante reaparecia trabalhada numa forma nova, sem cânon preciso, dada à paródia e à autocrítica, posta em contínuo contato com o presente e flexível a toda a sorte de transformações – uma forma agora nitidamente ficcional, capaz de ressurgir muitas vezes na própria imprensa, metamorfoseada em romance de folhetim. (1987, p. 58).

Veremos, no próximo item, alguns autores que trouxeram expressiva colaboração para o desenvolvimento da crônica brasileira e as variações pelas quais o gênero veio passando, desde o Romantismo até o final do século XX. Como “um dos gêneros que mais se abasileiraram no estilo, na língua, nos assuntos, na técnica, a crônica, desde o folhetim, vem alcançando categoria artística e popularidade”. (COUTINHO, 1986, p. 135).

1.1. Na pista do folhetim: breve arqueologia da crônica brasileira

Quem sabe se traçar a crônica do folhetim não é um pouco fazer o folhetim da crônica!
(MARLYSE MEYER).

No momento em que a imprensa brasileira se consolidou (meados do século XIX), quando os jornais evoluem para um tipo de empresa industrial, os folhetins também se afirmaram. Incorporados aos hábitos de nossa imprensa, tornaram-se matéria cotidiana, cujos objetivos principais eram a informação de certos fatos ocorridos na semana e, sobretudo, o entretenimento do público feminino. Segundo Meyer:

“Matéria de entretenimento, nem por isso [o folhetim] deixaria de ter papel formador. Para a gente tanto tempo reclusa da colônia, é sempre uma abertura para o mundo grande; desprovincializa, cultiva, ainda que seja verniz de cultura”. (1985, p. 37).

Foi durante o Romantismo que o leitor cedeu às suas seduções com maior assiduidade. O sucesso do folhetim e, por conseguinte, dos principais jornais da época (*Jornal do Comércio*, *Correio Mercantil* – ambos do Rio de Janeiro) dependia do talento do escritor, que deveria cativar o público, mantendo a sua expectativa e interesse pelos textos da próxima semana. Por outro lado, os escritores também se beneficiaram com essa parceria, pois o jornal atingia um número cada vez maior de leitores, possibilitando ao folhetinista reconhecimento e popularidade.

José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, Machado de Assis, França Júnior, Aluísio Azevedo, Artur Azevedo, Raul Pompéia, Olavo Bilac foram folhetinistas de sucesso do século XIX e, sem dúvida, trouxeram grandes contribuições para o desenvolvimento do gênero a que hoje conhecemos como crônica.

José de Alencar estreou como folhetinista do jornal *Correio Mercantil*, do Rio de Janeiro, em 1854, quando tinha 25 anos. Nessa época, substituiu Francisco Otaviano que, em 2 de dezembro de 1852 (marco do “nascimento da crônica”), havia inaugurado, no *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro, a seção *A semana*, ou seja, os chamados folhetins literários do Romantismo.

Nessa época, para ser um bom folhetinista, era necessário freqüentar os salões, os teatros e as galerias da Câmara e do Senado. Nos folhetins de Alencar e de seus contemporâneos, figuravam informações sobre as mais diversas áreas de interesse: mundanismo (bailes, festas, recepções), vida teatral (sobretudo, os espetáculos líricos) e a política (o revezamento dos partidos e a queda dos ministérios). O resultado dessa liberdade

temática e da variedade de assuntos era um texto híbrido, no qual podiam estar presentes notícias sobre a guerra da Criméia, uma apreciação crítica de um espetáculo teatral ou uma crítica severa às especulações na Bolsa.

Essa abrangência temática exigia do autor muito talento, habilidade literária e uma leveza proposital. Os folhetins de Alencar, publicados no *Correio Mercantil*, sob o título de “Ao correr da pena”, para serem lidos “ao correr dos olhos” (sugere a ligeireza, a idéia de passar por todos os assuntos), encenavam um jogo de conquista, capaz de atrair o interesse do público, sem o cansar. Escritos para entreter e divertir o leitor, muitas vezes, com um tom ameno e brincalhão de conversa entre amigos, “borboleteavam” ao redor de bailes, passeios, moda, assuntos comentados com leveza e bom humor.

Segundo Souza (1998, p. 124), os folhetins da série “Ao correr da pena” foram o primeiro espaço de criação e experimentação do aprendiz de escritor. Nessas páginas, Alencar testava recursos de linguagem para organizar as transições entre os assuntos diferentes, aprendendo a difícil arte de agradar leitores de atenção arisca e de gostos ecléticos, ao mesmo tempo, que desenvolvia uma narrativa leve, ágil e com um certo ar de quem está escrevendo meio “à toa”, para simples distração.

Além de ser um “passatempo” para as moças e jovens senhoras (e, nesse aspecto, temos mais um ponto de contato com o sentido etimológico do gênero), os folhetins de Alencar também “guardavam” um pouco da memória histórica das grandes transformações do Rio de Janeiro da época. Relatavam e testemunhavam o progresso que, devagar, manifestava-se através das primeiras máquinas de coser, importadas dos Estados Unidos, da iluminação a gás do Passeio Público, dos luxos da rua do Ouvidor, etc. Todo esse progresso, em sua maioria, provinha de recursos da extinção do tráfico negreiro, em 1850, quando os investidores recolocaram na atividade comercial e na vida urbana os recursos outrora destinados à compra de escravos africanos.

Nos folhetins do autor, as associações entre “progresso”, “ordem” e “civilização” apareciam como sinais de uma transformação desejada pelo folhetinista e como superação das heranças coloniais de “atraso”. Propagando suas idéias e impondo sua visão de mundo a outros grupos, influenciava a opinião pública sobre objetivos ditos “civilizadores”, como reformas no teatro da Corte, adequação da sociedade brasileira aos hábitos das sociedades européias, ações em prol de “higienizar os costumes” (cercamento de áreas públicas e controle mais rigoroso dos espetáculos), etc.

Desse modo, Alencar e muitos outros intelectuais da época utilizaram o folhetim como uma tribuna privilegiada para debater questões do dia, acabando por registrar nesses textos a

visão a respeito de um tempo vivido. Mesmo quando os assuntos abordados eram mais sérios ou solenes, passíveis de uma análise mais profunda, e não tão despreziosos quanto possam parecer “ao correr dos olhos” (como, tráfico negreiro, civilização da sociedade, “febre de reformas”, especulação financeira, etc), ainda assim, cabia ao folhetinista tratá-los com superficialidade e leveza para conquistar a simpatia do leitor.

José de Alencar, em um dos seus textos de “O correr da pena”, aborda justamente essas características do folhetim: o tom superficial e a variedade de assuntos sobre os quais o escritor deveria ligeiramente “pousar” na sua visita de colibri.

[...] Fazerem do escritor uma espécie de colibri a esvoaçar em ziguezague, e a sugar, com o mel das flores, a graça, o sal e o espírito que deve necessariamente descobrir no fato o mais comezinho!

[...] De um lado um crítico, aliás de boa-fé, é da opinião que o folhetinista inventou em vez de contar, o que por conseguinte excedeu os limites da crônica [...]. Se se trata de coisa séria, a amável leitora amarrotta o jornal, e atirá-o de lado com um momozinho displicente a que é difícil resistir. – Quando se fala de bailes, de uma mocinha bonita, de uns olhos brejeiros, o velho tira os óculos de maçoado e diz entre dentes: “Ah! o sujeitinho está namorando à minha custa! Não fala contra as reformas! Hei de suspender a assinatura”.

[...] O poeta glosa o mote, que lhe dão, o músico fantasia sobre um tema favorito, o escritor adota um título para seu livro ou o seu artigo. Somente o folhetim é que há de sair fora da regra geral, e ser uma espécie de panacéia, um tratado de *omni scibili et possibili*, um dicionário espanhol que contenha todas as coisas e algumas coisinhas mais? Enquanto o Instituto de França e a Academia de Lisboa não concordarem numa exata definição do folhetim, tenho para mim que a coisa é impossível. (ALENCAR, 1965, v.4, p. 647-9).

Esse fragmento de José de Alencar é um exemplo de crônica metalingüística que, portanto, já aparece no século XIX, quando o folhetinista apresentava ao leitor as características do gênero e as dificuldades do seu trabalho. Ainda que na prática as reclamações fossem apenas uma estratégia para a escrita do texto, elas são uma importante tentativa de reflexão crítica sobre o gênero. Como teóricos que se debruçam sobre aspectos lingüísticos e literários, os folhetinistas nos falam do gênero do “lado de dentro”, isto é, com a experiência de quem cria.

Convém notar que, mesmo antes da assinalada data de 1852 (inauguração da seção *A semana*), ainda na década de 40, o comediógrafo Martins Pena, em folhetins do mesmo *Jornal do Comércio* (entre 1846 e 1847), já exercia a função de crítico dos espetáculos líricos da Corte. Nesses folhetins, Martins Pena não só informava, comunicava ao público as suas impressões (qualidade da representação, da orquestra, do figurino, etc), como também discutia as ingratas funções do seu encargo. Vejamos um pequeno fragmento do folhetim de 21 de setembro de 1847:

Pode-se comparar o folhetinista crítico-teatral ao homem que, tendo diante de si uma cesta de frutas, escolhe de preferência para saborear as danificadas e imperfeitas, deixando de lado as sazonadas e sãs. Vai o público ao teatro para gozar o que há lá de bom, e o folhetinista para esmerilhar o que há de mau; agradável passatempo é aquele, desagradável ocupação é esta. [...] O público goza o que há no teatro de verdadeiramente bom, aplaude ao artista que canta bem e cria assim amigos, ao passo que o folhetinista levanta inimizades contra si por censurar, como é de seu dever. [...] Feliz do público que vai aos espetáculos quando lhe apraz para gozar! Infeliz do folhetinista que, sem trégua nem descanso, tomou a peito descobrir as mazelas teatrais! (PENA, 1965, p.363).

Observa-se nesse folhetim já um esboço de reflexão crítica, pois o folhetinista discute e apresenta-nos as características e contratempos de sua profissão de crítico teatral. Esse exercício de metalinguagem, como vimos no fragmento anterior, foi desenvolvido e aprofundado, alguns anos depois (a partir de 1854), nos folhetins de Alencar, quando, à maneira de uma conversa, o escritor colocava em pauta as características do gênero e as dificuldades para quem o praticava, como, por exemplo, o excesso de temas, o descarte rápido das matérias por parte do leitor de jornal, que “corre os olhos pelas páginas”, a fluidez, a indeterminação classificatória, a impossibilidade de escolha de um único estilo, etc.

Além de José de Alencar, outro escritor do século XIX tece um retrato irônico do folhetinista. Machado de Assis, em “O ofício do cronista”, apresenta as dificuldades do trabalho desses “beneditinos da história mínima” que têm a obrigação de não faltar às expectativas dos leitores:

[...] Vivemos seis dias a espreitar os sucessos da rua, a ouvir e palpar o sentimento da cidade, para os denunciar, aplaudir ou patear, conforme o nosso humor ou a nossa opinião, e quando nos sentarmos a escrever estas folhas volantes, não o fazemos sem a certeza (ou a esperança!) de que há muitos olhos em cima de nós. Cumpre ter idéias, em primeiro lugar; em segundo lugar expô-las, com acerto, vesti-las, ordená-las, e apresentá-las à expectativa pública. A observação há de ser exata, a facécia pertinente e leve; uns tons mais carrancudos, de longe em longe, uma mistura de Geronte e de Scapin, um guizado de moral doméstica e solturas da Rua do Ouvidor...” (ASSIS, 1994, p. 25).

A dificuldade que é o assunto do texto, ainda que retórica pura, refere-se à exigência de leveza para a composição do folhetim. O folhetinista deveria escolher, dentre os diversos assuntos da semana, aqueles que lhe oferecessem maior interesse para a reflexão e, logo após, deveria reorganizá-los numa narrativa. Nesse trabalho, muitas vezes, aproveitava-se das convenções, das dificuldades e das peculiaridades do gênero, como, por exemplo, a “costura” dos diversos acontecimentos da semana em tom galhofeiro e, assim, transformava-os em práticas estilísticas.

Para Sussekind (1999, p. 157), esse processo de “dramatização da narração” transformava a própria escrita numa segunda trama a “rivalizar” com as histórias cotidianas

relatadas por ela. Desdobramento que, segundo a autora, poderia ser explicado pela própria variedade constitutiva do folhetim, uma vez que nesse gênero a “figuração do processo de escrita” funcionava como um fio condutor para a grande quantidade de assuntos e para as derivas peculiares ao exercício de escrita do folhetinista.

Com a capacidade estilística de divagar de assunto em assunto, Machado de Assis legou-nos um número considerável de folhetins. Publicava textos semanais, na seção *A Semana*, do *Jornal do Comércio*, atividade que lhe rendeu o “pseudônimo coletivo de ‘Dr. Semana’”. “Coletivo”, pois outros escritores, aproveitando-se da liberdade proporcionada pelo anonimato, também assinavam esses textos, como Pedro Luís, Varejão Félix Martins, Quintino Bocaiúva, etc.

Segundo Faccioli (1982, p. 86), depois de 1860, passa a existir um número proporcionalmente grande de jornalistas e escritores que praticam a crônica moderna e lhe dão dignidade de gênero literário. Para o crítico, foi com Machado de Assis que a crônica ultrapassou a característica inicial de simples amenidade, de comentário breve a respeito dos pequenos acontecimentos cotidianos. Através da pena do escritor, detalhes importantes, fatos curiosos da vida nacional, das histórias miúdas e da política iam sendo registrados com um estilo elegante e irônico.

Machado dedicou-se à atividade de cronista durante quase toda a sua vida. Suas crônicas refletem acontecimentos do mundo e episódios da sociedade fluminense ao longo de quatro décadas. Ingressou nesse trabalho, no *Diário do Rio de Janeiro*, em 1860, quando tinha 21 anos, e só se desliga da atividade de cronista em 1900, quando já estava consagrado como escritor.

Para construir os seus textos, conforme as convenções formais do gênero em que escrevia, isto é, o trânsito entre os diversos assuntos da semana e a “costura” de tais notícias e novidades, o cronista utilizava como recurso chamar a atenção do leitor para a ligação que ele próprio deveria conseguir estabelecer entre os assuntos. Como recurso de construção, servia-se da metalinguagem:

Nada mais natural do que passar de uma casa de livros a uma casa de óculos. É com óculos que muita gente lê os livros. Se se acrescentar que muita gente lê os livros sem óculos, mas que precisa deles para ver ao longe, e finalmente uma classe de homens que vê perfeitamente ao longe e ao perto, mas que julga de rigor forrar os olhos com vidros, como forra as mãos com luvas, ter-se-á definido a importância de uma casa de óculos e a razão por que ela pode entrar no folhetim. (ASSIS, 1951, p. 62).

A transição entre os assuntos diferentes (livros e óculos) ficava ao encargo do narrador, que com muita engenhosidade literária conseguia conferir coesão à diversidade dos

assuntos da semana, dos mais banais aos mais críticos. Com essa desenvoltura, amenizava um fato sério com um acontecimento corriqueiro ou, pelo contrário, poderia explorar a gravidade escondida na aparência de amenidade. A coesão textual podia também acontecer pelo uso da expressão “damos agora um pulo”, que indicava a passagem para outros assuntos, como uma festa de casamento, uma peça de teatro, uma história insólita, etc.

Com o tempo, a “costura dos retalhos” (as notícias diversificadas da semana) adquire maior independência, isto é, os fatos passam a ser organizados segundo um critério de importância pessoal e, por conseguinte, a crônica que, num primeiro momento estava “presa” à ordem e ao traçado dos fatos noticiados no jornal, agora, deixa de ser uma narrativa fidedigna ao noticiário. História e ficção passam a conviver no mesmo espaço textual, de modo a devolver ao público as mesmas notícias das quais ele tem conhecimento, mas que aparecem recontadas a partir de novos prismas. O próprio Machado de Assis parece atestar isso, quando diz: “Dai-me boas semanas e eu vós darei bons folhetins”. (GRANJA, 2000, p. 126).

Esse traçado inventivo e atraente passa a constituir a novidade do texto da crônica. O cronista seleciona os fatos que julga relevantes e a liberdade de composição permite-lhe que invente histórias ou anedotas (que lhe assegurem a extensão de seus comentários), que aproveite a tradição literária (recurso da citação que vem ilustrar o fato comezinho e prosaico), que “teatralize” o cotidiano, transformando-o em comédia, por exemplo.

Essas e outras características marcantes do estilo do Machado de Assis, cronista dos primeiros tempos, podem ser encontradas em seus futuros escritos de ficção. Por esse motivo, freqüentemente, os críticos referem-se ao caráter didático, experimental, que o gênero crônica representou na obra do Machado romancista. Como exemplos, destacamos: o tratar de vários assuntos com pouca disposição e o passar arbitrariamente de um tema para o outro (o “ensaio” de técnicas narrativas), a presença do “narrador volúvel” (exemplo: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*) é certamente um legado da “prosa borboleteante” e do sincretismo de assuntos do folhetim, além do tom dialogal com o leitor (a informalidade das constantes mudanças de assunto) e a presença da intertextualidade paródica com a tradição.

Para a estudiosa da produção machadiana Sônia Brayner, “o escritor usou as crônicas como laboratório de sua ficção e também como instrumento de um compromisso constante com a vida brasileira”. (1982, p.86). Ao lado do compromisso com o cotidiano da vida social, política e cultural do país, acrescenta-se o trabalho formal de composição e escritura. Como o espaço do folhetim abria-se para tudo, Machado de Assis transitava pelas fronteiras do ensaio, da crônica e do conto. Essa postura estética, segundo Brayner, permitiu-lhe descobertas e o

emprego de vários recursos estilísticos: alusão histórica, anedota, citação erudita, formas paradoxais e trocadilhos, etc.

A riqueza estilística dos textos machadianos instiga-nos a pensar que um gênero destinado a flagrar o cotidiano e a “morrer com ele” pode sobreviver, graças ao engenho artístico do escritor. Desse modo, os fatos encontrados nas crônicas de Machado de Assis perderam a atualidade, permanecem apenas como registro da vida do Império e da transição para a República, mas, sem dúvida, seus textos continuam interessando, devido às técnicas literárias de composição.

A esse respeito, comenta o também cronista (como veremos mais adiante) Carlos Drummond de Andrade:

A crônica realmente pela sua natureza é fugitiva, fugidia, ela passa depressa. Agora, não obstante, nós devemos reconhecer que crônicas escritas há quase cem anos por um cidadão chamado Machado de Assis estão hoje vivas como naquele tempo. Os acontecimentos perderam a atualidade, mas a crônica não perdeu, porque ela traduz uma visão tão sutil, tão maliciosa, tão viva da realidade, que o acontecimento fica valendo pela interpretação que Machado de Assis deu. (1999, p.13)

Por meio da observação precisa, da ironia ferina ou cética, da conversa alusiva, Machado tece em seus textos o testemunho de uma época e as suas mudanças, como, por exemplo, o advento dos primeiros bondes movidos a eletricidade, que substituíram os velhos animais de tração, desprestigiados pelo progresso.

Sobre o trabalho literário de Machado de Assis, capaz de abordar um acontecimento menor e transitório – a morte de um burro – e revesti-lo com grandeza, transcendência e duração, é representativo o seguinte fragmento da crônica publicada em “A semana” de 08/04/1894. Nesse texto, o escritor tem como tema a agonia e os pensamentos do velho burro, deitado ao pé dos trilhos de bondes:

[...] Por mais que vasculhe a consciência, não acho pecado que mereça remorso. Não furtei, não menti, não matei, não caluniei, não ofendi nenhuma pessoa. Em toda a minha vida, se dei três coices, foi o mais, isso antes de haver aprendido maneiras de cidade e de saber o destino do verdadeiro burro, que é apanhar e calar. Quanto ao zurro, usei dele como linguagem. Ultimamente é que percebi que não me entendiam, e continuei a zurrar por ser costume velho, não com idéia de agravar ninguém. Nunca dei com homem no chão. Quando passei do tálburi ao bonde, houve algumas vezes homem morto ou pisado na rua, mas a prova de que a culpa não era minha, é que nunca segui o cocheiro na fuga; deixava-me estar aguardando a autoridade. (ASSIS, 1962, v.3, p. 608-10).

No fragmento citado, o cronista “ouve” os comentários e pensamentos que o burro de tração faz a respeito das conseqüências sociais da nova tecnologia de transportes urbanos

(bonde elétrico). Modernização que trouxe a exclusão social, descrita em termos dolorosamente cruéis. Os velhos animais de tração que tanto serviram foram deixados à própria sorte, definhando na indignidade. Assim, destaca-se a sutileza de Machado de Assis na observação dos costumes sociais e da natureza humana.

Ainda no século XIX, outros escritores revelaram expressiva colaboração no desenvolvimento da crônica brasileira. Merecem menção os nomes de Joaquim Manuel de Macedo, que também escreveu, a partir de 1856, na seção *A semana*, do *Jornal do Comércio*, Manuel Antônio de Almeida, Raul Pompéia, que, entre outros escritos, nomeou a sua obra mais conhecida, *O Ateneu*, de “crônicas de saudades” e também podemos mencionar os comediógrafos França Júnior e Artur Azevedo, que exerciam a função de críticos dos espetáculos líricos da Corte.

Como Martins Pena, o comediógrafo França Júnior, décadas depois do seu antecessor, foi também folhetinista de sucesso. No período 1867-8, era o irônico comentarista político e o sagaz crítico de costumes do *Correio Mercantil*, do Rio de Janeiro, e, a partir de 1878, passa a colaborar na *Gazeta Mercantil* desta mesma cidade.

Artur Azevedo (entre 1894 e 1908), no rodapé “O teatro”, do jornal carioca *A Notícia*, não só fazia a crítica teatral, mas também transcendia a essa função. Isso ocorria quando, a pretexto de comentar sobre teatro, dava o testemunho do cotidiano da vida carioca de então: a política, o jogo do bicho, o carnaval, a carestia, o bonde, a influência francesa e até informava fatos corriqueiros, como o horário das refeições.

A exemplo do que aconteceu com Machado de Assis (“jornalismo como laboratório de ficção”), podemos dizer que o trabalho jornalístico de França Júnior e de Artur Azevedo, certamente, forneceu-lhes experiência para empreender novos e diferentes recursos na elaboração de suas obras (dramaturgia cômica) mais maduras.

Contemporâneo de Machado de Assis, Olavo Bilac (1865-1918) dedicou-se à crônica, dando-lhe uma feição de ensaio. Seu tom era fluente, leve e tinha a capacidade de tirar conclusões gerais de um fato particular. Em 24 de abril de 1890, Bilac ingressa na *Gazeta de Notícias*, do Rio, jornal que tinha colaboradores de renome, como Machado de Assis, Alberto de Oliveira e os portugueses Eça de Queirós e Ramalho Ortigão.

Olavo Bilac foi ainda cronista-editor da revista *Kosmos*, de João do Rio e de João Luso (pseudônimo de Armando Erse – folhetinista do *Jornal do Comércio*). Nesse periódico de feição mundana, mas também artística, Bilac abordava superficialmente o dia-a-dia carioca. Não se aprofundava nos comentários do mundo ao seu redor e nem nas questões políticas, pois queria sempre preservar os próprios interesses comerciais, tentando

corresponder às expectativas de um leitor ansioso por assuntos cultos, certamente, apreciador da “arte pela arte”.

Bem diferente da fúria normativa parnasiana, que disciplinava os gêneros literários e media o valor do verso pelo trabalho formal, o carioca Paulo Barreto, conhecido pelo pseudônimo de João do Rio, revolucionou a crônica e transgrediu os costumes, até então vigentes no trabalho do cronista de jornal.

A crônica de João do Rio buscava o tom da informalidade, a fim de parecer íntima do leitor. Além disso, como um dos principais responsáveis pela organização da crônica nos moldes atuais, misturava a ficção a uma realidade histórica e aproximava a reportagem jornalística do conto e da poesia.

Nesse processo de hibridização do gênero, o narrador-repórter (João do Rio era também jornalista) “produz” história social por meio da crônica, gênero capaz de documentar as transformações dos hábitos, costumes e idéias de uma época – a “belle époque”, ou seja, os primeiros anos do século XX.

Para o cronista, “a crônica era o espelho capaz de guardar imagens para o historiador futuro”. Imagens que não se restringiam à beleza da paisagem do Rio de seu tempo, pois incluíam as mazelas sociais, como a insalubridade, o vício e a miséria. Foram essas experiências que João do Rio trouxe para a crônica, a do repórter, a do homem que, freqüentando os salões, percorria também as tavernas, os locais do vício e do crime, os presídios, chegando até a entrevistar os sentenciados.

Como cronista mundano, que procura, dá voltas, olha, examina, capta flagrantes da vida urbana carioca, João do Rio era o “flâneur”, que abandona o gabinete ou a redação do jornal (onde trabalhavam os cronistas até então) e sai à procura do fato interessante na rua, na vida agitada da cidade.

Essa atitude de constante procura é, na verdade, a postura adotada pela maioria dos representantes do gênero, que sempre deseja o flagrante: o fato, o objeto, as “coisas” miúdas imersas no fluxo do cotidiano, capazes de se transformarem no assunto da própria crônica.

Lembrando o “colibri de Alencar”, que saltitava sobre temas variados, nos seguintes fragmentos de uma crônica de João do Rio, observa-se o trabalho do “flâneur”, que “flana”, perambula com inteligência, em torno dos pequenos acontecimentos de uma “história menor”, que resgata a memória histórica.

[...] Flanar! Aí está um verbo universal sem entrada nos dicionários, que não pertence a nenhuma língua! Que significa flanar? Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flanar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da populaça, admirar o menino da gaitinha ali à esquina

[...], conversar com os cantores de modinha das alfurjas da Saúde, depois de ter ouvido dilettanti de casaca aplaudirem o maior tenor do Lírico numa ópera velha e má [...]. As observações foram guardadas na placa sensível do cérebro; as frases, os ditos, as cenas vibram-lhe no cortical. Quando o flâneur deduz, ei-lo a concluir uma lei magnífica por ser para seu uso exclusivo, ei-lo a psicologar, ei-lo a pintar os pensamentos, a fisionomia, a alma das ruas. E é então que haveis de pasmar da futilidade do mundo e da inconcebível futilidade dos pedestres da poesia de observação. (RIO, 1991, p. 5-7).

Nesse texto, o “cronista-flâneur” sai à procura do fato interessante e o incorpora a seu relato, juntamente com outras imagens curiosas da cidade. Esse registro-criação do “real”, fusão do “útil” e do “fútil”, caracteriza a própria crônica. Em suma, flunar é ser cronista – narrador do vagar sem destino e da atenção flutuante da experiência.

Também compõem o universo das crônicas de João do Rio personagens-tipo, que representam cenas e ambientes da vida carioca da “belle époque”. Segundo as palavras de Antelo (1992, p. 157), “o discurso da crônica, em João do Rio, é o discurso de uma minoria sem história que tenta contar a História”. São eles: tatuadores, mendigos, cantores de versos populares, meretrizes, pintores, consumidores de ópio, velhos cocheiros, músicos ambulantes, entre outros tipos, que sintetizam as várias facetas de João do Rio – repórter, cronista, historiador de uma época – e o caráter eclético da sua produção: jornalismo e literatura, ficção e história.

Ao lado de João do Rio, encontramos outro antecessor dos modernistas, Lima Barreto, o cronista da vida urbana e suburbana do Rio de Janeiro. Escreveu na imprensa até o final de 1921 e sua produção jornalística encontra-se reunida nos volumes: *Bagatelas, Feiras e Mafuás, Marginália, Coisas do Reino do Jambon e Impressões de leitura*.

Como João do Rio, que registrou os mais variados aspectos da vida urbana do início do século XX, Lima Barreto também retratou fatos históricos em sua ficção “cronística”, como a Primeira República, a Primeira Grande Guerra, as greves operárias de 1917 e 1918, a Revolução Russa, a seca do Nordeste, entre outros fatos marcantes, que comprovam a presença de uma literatura engajada aos problemas sociais do seu tempo.

Além dessa temática militante, o autor abandona a linguagem verborrágica do academicismo e volta-se para a simplicidade verbal, para a ironia contundente que caracteriza os seus escritos. Essa tendência renovadora, que se contrapõe ao passadismo de outros cronistas da época, como Coelho Neto e Humberto de Campos, representa a transição para o Modernismo, movimento que eclode em São Paulo, com a famosa semana de 22.

Como destaca Arrigucci Júnior, para contar a história da crônica, é preciso “calçar botas de sete léguas” (1987, p.62), pois são inúmeros os escritores e a cada novo estilo da

literatura brasileira (concepção de mundo de cada época que o escritor capta), encontramos também novos cronistas.

A maioria dos modernistas da Semana de 22 praticou a crônica. Os cronistas dos primeiros anos do modernismo elaboraram textos mais panfletários, divulgadores do movimento. Menotti Del Picchia, sob o pseudônimo de Hélios, escrevia textos para o *Correio Paulistano*. Suas crônicas, que se aproximavam da crítica, contestavam o arcaísmo, a linguagem passadista e outros aspectos, contra os quais a jovem intelectualidade do movimento modernista se insurgia.

Com uma postura crítica similar, Oswald de Andrade (que escreveu romances, poesias, peças teatrais, crítica, ensaio e também artigos para jornal) atacava os chavões da linguagem parnasiana e defendia uma escrita brasileira, ágil, coloquial, de inspiração regional e popular.

Assim, despojada dos elementos retóricos da linguagem acadêmica, a crônica acomoda-se bem à postura irreverente, inovadora e crítica dessa nova estética. Acompanhou, dentro das limitações intrínsecas e derivadas do próprio veículo – o jornal –, os mesmos movimentos que vivenciou a literatura. A esse respeito, comenta Roncari:

Havia já, nos jornais e revistas, um espaço bastante livre onde os novos postulados literários pudessem ser experimentados. Sem perceber, o leitor foi introduzido na modernidade. As crônicas de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Antônio Alcântara Machado não poderiam mais ser utilizadas nas escolas como “modelos de boa prosa”. As falas e expressões dos bordéis da Lapa, das cozinheiras, do imigrante italiano, do caipira, do bacharel, do burguês e do próprio poeta, de modos diferentes, através do diálogo, da paródia, ridicularizadas ou descobertas em seus encantos, entraram na crônica. (*Folhetim*, 09/01/1983, p.9).

Desse modo, a liberdade temática e estrutural do gênero funcionava como um exercício de experimentação para uma linguagem mais livre e flexível. Mais comunicativa e próxima do leitor, a crônica incorporava à fala coloquial brasileira a observação dos fatos da vida cotidiana.

O espírito do modernismo, voltado para o sentimento nacionalista, ativou as idéias de manifestação de uma linguagem mais nossa e mais espontânea, própria do temperamento brasileiro [...]. O cronista não usa da linguagem falada somente através das personagens que cria – coisa comum nos prosadores que buscam autenticidade para as suas obras. Ele próprio busca falar aos seus leitores na linguagem do nosso homem comum. É o intelectual e o artista que, sensibilizado diante das angústias e das alegrias da criatura humana, irmana-se com ela através do comentário do cotidiano. (MARTINS, 1980, p. 121-2).

Na busca de uma arte mais próxima do povo, por meio da incorporação de elementos ligados à linguagem coloquial, a crônica permitiu aos modernistas a representação artística da realidade brasileira. Segundo Arrigucci Júnior:

Seguindo a tendência do momento e de outros gêneros, a crônica se convertia num meio de mapear e descobrir um país heterogêneo e complexo, largamente desconhecido de seus próprios habitantes, caracterizado pelo desenvolvimento histórico desigual, de modo que o processo de modernização podia ser acompanhado pelos contrastes entre bolsões de prosperidade e vastas áreas de miséria e o próprio mundo moderno parecia nascer de mistura com traços remanescentes de velhas estruturas da sociedade tradicional. (1987, p.63).

Essa profunda consciência da realidade do país é encontrada na crônica de Mário de Andrade, que tem como principal temática a questão do nacionalismo. Com temas ligados ao cotidiano, Mário transcrevia em seus textos aspectos da realidade social brasileira daquele momento histórico.

Além disso, buscando a oralidade na escrita, a crônica contribuiu para que o escritor se libertasse dos rebuscamentos de estilo e, desse modo, sistematizasse o emprego da “fala brasileira”, isto é, captação e fidelidade às nossas construções: próclise inicial, pronome sujeito com função de objeto, compreensão da sintaxe e do léxico das diferentes classes sociais.

Seu trabalho na imprensa teve início em 1915, quando ocasionalmente publicava críticas de música em *A Gazeta*. Suas crônicas, porém, só aparecem entre 1920 e 1921, na *Ilustração Brasileira*, particularmente na seção “De São Paulo”, espaço jornalístico em que veicula a informação enredada na criação. Como o próprio título sugere, essas crônicas estão estreitamente relacionadas à temática e à imagética da Paulicéia desvairada: o traje de losangos “arlequinal”, os contrastes da cidade grande.

Nesses textos, o escritor apresenta-nos São Paulo (seu grande e principal tema) da modernidade (o centenário da Independência, o Monumento às bandeiras, os grandes edifícios), convivendo com traços remanescentes de velhas estruturas da sociedade tradicional (os trabalhadores pobres, o lado miserável que ainda continuava).

Em 1942, Mário de Andrade faz a seleção das crônicas que fariam parte da coletânea *Os filhos da Candinha* (1943). Esses textos, publicados em jornais entre 1928 e 1939, são revisados e modificados pelo autor, pois estão sendo vistos como futura matéria de livro. Visando a essa mudança de veículo, o escritor “dilui” os acontecimentos históricos, que diretamente motivaram algumas das crônicas, por meio da inclusão do elemento ficcional. Logo na “Advertência” do livro, Mário de Andrade apresenta-nos o seu conceito de crônica e

esclarece os aspectos que a caracterizariam: é um texto livre, leve e, no espaço da prosa, é a libertação da rigidez do gênero.

As crônicas ajuntadas neste livro foram escolhidas de preferência entre as mais levinas que publiquei – literatura. Faço assim porque me parece mais representativo do que foi a crônica para a minha aventura intelectual. Nunca fiz dela uma arma de vida, e quando o fiz, freqüentemente agi mal ou errado. No meio da minha literatura, sempre tão intencional, a crônica era um sueto, a válvula verdadeira por onde eu me desfaticava de mim. Também é certo que jamais lhe dei maior interesse que o momento breve em que, com ela, brincava de escrever. É o que em geral este livro deve representar. (ANDRADE, 1943, p. 1).

Telê Porto Ancona Lopez interpreta essa “Advertência” como uma paródia que brinca com o conceito “em que o público tem a crônica, quando a vê publicada no jornal: ‘passatempo sem conseqüências’” (1992, p.169). Comentamos a respeito dessa aproximação (crônica e passatempo), quando estudamos os folhetins de José de Alencar, que analisavam, com graça e humor, os acontecimentos vivenciados no dia-a-dia de sua época.

Nos textos de Mário de Andrade publicados em jornal, o humor continua amenizando o cotidiano e sendo fonte de divertimento e de aproximação com o leitor, pois o cronista sabe que está se dirigindo a um público heterogêneo a quem deve interessar. Além do “descompromisso”, da aparente frivolidade, Mário de Andrade traz nessa “Advertência” outra marca do gênero: a libertação da rigidez, pois, como diz o escritor, a crônica é “texto livre”, “desfaticado”, que pode tratar de qualquer assunto e em qualquer forma.

Aliás, em 1942, Mário de Andrade já se mostrava consciente de que a escrita modernista ultrapassara as fronteiras dos gêneros e estabelecera uma nova prática. Nessa ocasião, escreveu a Fernando Sabino a seguinte carta, da qual transcrevemos um trecho:

Não se amole de dizerem que os seus contos não são contos, são crônicas etc. Isso tudo é latrinário, não tem a menor importância em arte. Discutir ‘gêneros literários’ é tema de retoriquite besta. Todos os gêneros sempre e fatalmente se entrosam, não há limites entre eles. O que importa é a validade do assunto na sua própria forma. (ANDRADE, 1976, p.44).

O próprio Mário de Andrade explorou em seus textos esse entrosamento entre os gêneros, na coluna “Táxi”, do *Diário Nacional*. A denominação “táxi” já é sugestiva, pois, como sabemos, esse veículo público transporta qualquer passageiro e se dirige a qualquer destino. Aliás, generalidade que também é desenvolvida pela imprensa de massa e que, sobretudo, como veremos, caracteriza a crônica, gênero que desenvolve qualquer assunto, a ser escrito conforme as necessidades de exposição do mesmo.

Entre 1927 e 1932, período que trabalhou no *Diário Nacional*, Mário de Andrade desenvolveu os seus temas em, pelo menos, dois tipos de crônicas: “crônica crítica” e a “crônica pura”.

O que o escritor considera “crônica crítica” é o texto que analisa ou informa objetivamente, o artigo (ou “artiguetes”, como designava) que se preocupa prioritariamente com o desenvolvimento lógico do assunto. A “crônica crítica” seria, então, um texto em que a referencialidade jornalística suplanta a poeticidade, mas não a exclui completamente, pois ainda existe, embora em menor grau, a intromissão dos sentimentos e das impressões, valorizando a palavra. Exemplos são as crônicas que se originam de uma notícia (um acontecimento importante, um lançamento de livro, uma exposição, um recital) e, logo após, a exploração crítica segue o seu curso, pois o escritor começa a desenvolver a argumentação.

A “crônica pura” ou “crônicas propriamente crônicas” são textos que reproduzem a dimensão do cotidiano em cenas e anedotas, geralmente bem-humoradas, pois deveriam ganhar a adesão e a simpatia do leitor. Exemplos são as crônicas publicadas em *Os filhos da Candinha*, textos que são o resultado da transformação de um fato real em uma versão recriada. Aliás, o próprio vocábulo “Candinha” (fofoqueiro) já sugere a presença de um discurso ficcional que se apóia na realidade. Portanto, nesse tipo de crônica, a criação literária predomina.

Nessa tipologia apresentada estão os limites e os entrosamentos entre o artigo (“a crônica crítica”) e a “crônica pura” para Mário de Andrade. Talvez, esse hibridismo presente em seus textos possa ter resultado das várias funções que o escritor exerceu para o *Diário Nacional*. Nesse periódico, além de cronista, foi também crítico de arte, de literatura.

Outro cronista do Modernismo, que explorou como recurso de criação a liberdade temática e estrutural da crônica, foi Carlos Drummond de Andrade. Ao fazer poesia, quando escreve prosa, o escritor revela conhecer bem os “deslimites” dos gêneros. Segundo Sá: “[...] em tudo que ele escreve – seja sob a forma de poema ou de narrativa curta – existe a magia da síntese, o ritmo adequado, o jogo de imagens e o fino humor que nos revela o desgaste da vida e a sua renovação”. (1997, p.65).

Drummond (1902-1987) iniciou-se na crônica, ainda na década de 20, no *Diário de Minas*, sendo a atividade de cronista abandonada somente em 1984. Portanto, trabalhou em jornal durante quase toda a sua vida. Mantinha no *Jornal do Brasil* uma coluna de crônicas que contribuiu para o maior conhecimento de sua obra de poeta. “Tal como acontece na poesia, a crônica também ensina que o homem se encontra no que está fora do homem”. (SÁ, 1997, p.72).

O poeta incorporou aos temas de suas crônicas o homem e a própria vida, manifestando-se num português menos formal, numa expressão mais espontânea, recorrendo, inclusive, a elementos do popular.

Flora Sussekind (em “Um poeta invade a crônica” – homenagem póstuma ao escritor, falecido em 1987) destaca a importância da aproximação entre poesia e crônica na obra de Carlos Drummond de Andrade.

[...] em “Carta a Stalingrado”, de “A rosa do Povo”, diz: “A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais”. É como se o poeta enfatizasse, nesse trecho, a sua trilha preferencial – de poeta-cronista –, num momento em que parecia caber à figura do poeta-crítico a função de personagem-chave da poesia moderna. É como se Drummond, em meio ao trabalho sistemático com parte dos recursos dessa poesia, com o circunstancial, o fato e os efeitos de prosa, se visse obrigado a olhar sempre com certa desconfiança os volteios autorreflexivos da literatura e da crítica contemporâneas, descartando-os em prol de uma maior cumplicidade com o leitor. E, nesse sentido, o seu trabalho como cronista de jornal foi uma peça fundamental na formação desse pacto de não estranhamento, de um modo de ver as coisas, o cotidiano, semelhante ao de qualquer leitor potencial do “Diário de Minas”, da “Tribuna Popular”, de “A Manhã”, do “Correio da Manhã” ou do “Jornal do Brasil”, jornais em que trabalhou regularmente desde os anos 20 até 1984 quando abandona o ofício de cronista. (1987, p.11).

Como coloca Sussekind, na obra de Drummond, imbricam-se marcas ligadas tanto ao trabalho como cronista, quanto ao exercício poético. O poeta-cronista pretende restaurar os laços de identidade com seu público e, para isso, apropria-se da linguagem da prosa e do coloquialismo do texto de jornal. Com esses recursos, “a pílula literária” é assimilada com maior facilidade pelo leitor não especializado, porém, interessado em poesia.

Assim, graças à mediação do cronista, o poeta chega ao público e a poesia se “desespirtualiza” pelo abandono dos temas sagrados, opacos e difíceis e passa, então, a mirar o que é trivial: as pernas no bonde, os desastres cômicos que o amor provoca, cachaça, cabaré, pedras dispostas no meio do caminho.

Sobre esse duplo ofício do poeta-cronista, comenta Costa Lima, em “Lira e Antilira”:

Desespirtualização que invade a poesia drummondiana exatamente porque ela parece ter sido escrita às vezes com a pena do Drummond-cronista. Assim como, no jornal, por vezes o Drummond-poeta invadia o espaço da crônica e dava lugar à “não-notícia”, ao verso, à ficção. (apud SUSSEKIND, 1987, p. 11).

Em suas crônicas, Drummond escolhe o fato trivial, cotidiano, mas também trabalha ludicamente com a linguagem, emprega o poético, a quadrinha popular, além do fino humor, que revela o homem tentando compreender o mundo à sua volta. Além desses recursos estilísticos, que revelam a crônica como um espaço aberto à criatividade, Drummond

apresenta, por exemplo, em *Cadeira de balanço* (1966), várias vertentes do gênero: casos (“Historinhas que acabam antes de começar”), episódios pessoais (“Vida de qualquer um”) e personagens-tipo (“Figuras que a gente encontra”), etc.

Como sabemos que é uma tarefa difícil conhecer todos os cronistas que contribuíram para o desenvolvimento do gênero, citemos, pelo menos, alguns outros nomes, já que não é o objetivo deste trabalho fazer uma análise mais cuidadosa de todos os representantes do período pós-1930. Assim, além de Drummond, também favoreceram o desenvolvimento do gênero, sob novos e múltiplos aspectos: Peregrino Júnior, Guilherme de Almeida, Manuel Bandeira, Aníbal Machado, Raimundo Magalhães Júnior, Luís Martins, Pedro Dantas, Guilherme Figueiredo, Sérgio Milliet, Joel Silveira, Brito Broca, Rachel de Queiroz, Eneida, Elsie Lessa, Cecília Meireles, Gustavo Corção, etc.

Esse número expressivo de cronistas comprova o comentário de Antonio Candido (1992, p. 17), quando diz que, na década de 1930, assiste-se à consolidação do gênero crônica, época em que o jornalismo debate questões nacionais e divulga a produção literária.

No período posterior à Segunda Guerra Mundial (décadas de 40 e 50), surge uma geração mais recente de cronistas que assinam crônicas diárias, em razão do grande número de publicações periódicas no país. Nomes, como Rubem Braga, Paulo Mendes Campos, Vinícius de Moraes, Fernando Sabino, Sérgio Porto, Lourenço Diaféria, entre outros, tornaram-se conhecidos do público que acompanhava a produção literária através do jornalismo nacional.

Rubem Braga, escritor que entra para a história literária na década de 30, exclusivamente, como cronista, consagrou-se escrevendo somente para jornais. É um dos maiores representantes do gênero e é considerado, pela crítica, como o autor que conferiu *status* de categoria literária autônoma à crônica.

Davi Arrigucci Júnior assinala que a relação de Braga com o Modernismo foi muito importante para a qualidade da prosa do cronista. Na poesia singela e nas crônicas despojadas de Manuel Bandeira, ele encontrou profundas afinidades. Em 1966, em uma de suas crônicas, Rubem Braga homenageia Bandeira, cuja poesia, como diz: “era daquela franqueza tranqüila de quem não se enfeita nem faz pose para aparecer diante do público”. (apud ARRIGUCCI Jr, 1987, p. 65).

Dessa reconhecida influência do poeta Bandeira, nascem crônicas que são verdadeiros poemas em prosa, camuflados sob a máscara da banalidade. Com Braga, os fatos mais corriqueiros do dia-a-dia alcançam expressividade, tornando-se um momento epifânico de

revelação. O mistério da poesia e, por conseguinte, da sua atividade de cronista parece residir nessa simplicidade cotidiana.

Em “O pavão”, uma das suas crônicas mais conhecidas, Rubem Braga homenageia justamente essa simplicidade da crônica, que consegue extrair poesia e instantes de revelação da realidade mais chã e comezinha:

Eu considerei a glória de um pavão ostentando o esplendor de suas cores; é um luxo imperial. Mas andei lendo livros, e descobri que aquelas cores todas não existem na pena do pavão. Não há pigmentos. O que há são minúsculas bolhas d’água em que a luz se fragmenta, como em um prisma. O pavão é um arco-íris de plumas.

Eu considerei que este é o luxo do grande artista, atingir o máximo de matizes com o mínimo de elementos. De água e luz ele faz o seu esplendor; seu grande mistério é a simplicidade. (BRAGA, 1960, p. 149-150).

Paulo Mendes Campos, como o “velho Braga”, explora a linguagem poética em suas composições. Procura extrair imagens e metáforas daquilo que é comum, esmagado pelo tédio. Como Rubem Braga, o cronista recorda em suas crônicas a província querida da infância e enfrenta a realidade opressora, o tédio urbano, por meio da nostalgia de um paraíso perdido: a infância na cidadezinha, reduto dos costumes mais humanos. Portanto, temos o lirismo conjugado a uma escrita memorialista.

Ainda uma outra semelhança entre os cronistas: tanto Braga como Paulo Mendes Campos consideram que, enquanto o jornal apenas noticia os fatos e informa, a crônica aprofunda o fato, relacionando-o com o mundo em que vivemos. Declara Rubem Braga em um de seus textos: “Porque os jornais noticiam tudo, menos uma coisa tão banal de que ninguém se lembra: a vida”. (apud SÁ, 1997, p. 18).

Para o poeta Vinícius de Moraes, o cronista é uma espécie de “prosador do cotidiano”, que revitaliza os pequenos fatos do dia-a-dia. Assim, não apenas fantasia acontecimentos e sensações, pois a crônica oscila entre o visto e o imaginado. Com recursos estilísticos e outros artifícios peculiares, pode ultrapassar os limites do “real” e superar a maneira de compor simples e direta do jornalismo.

Com Fernando Sabino, Lourenço Diaféria e Sérgio Porto a crônica ganha um toque humorístico.

O mineiro Fernando Sabino torna-se conhecido pelo público, graças ao sucesso de *O Encontro Marcado* (1956), romance várias vezes editado no Brasil e traduzido em outros idiomas.

Tem várias antologias de crônicas que agradam aos gostos mais ecléticos. Em seus textos, o banal ora se apresenta com perplexidade, ora com comoção ou bom humor. Quanto

ao humor, Fernando Sabino procura atingir o pitoresco ou o irrisório presente no cotidiano de cada um.

No livro *A companheira de viagem*, encontramos crônicas sobre temas “leves” e cotidianos, que revestem com amenidade os seus textos. Captando o miúdo e o banal, Fernando Sabino revela-se exímio “proseador”, fazendo da conversa fiada o meio de nos devolver a graça e a beleza de situações aparentemente corriqueiras. Assuntos, como a festa de formatura, a primeira valsa, o medo de avião, a falsa erudição de um estudante e, tantos outros, são capazes de ensinar, comover e deleitar o leitor.

Esses princípios podem ser encontrados no conhecido texto metalingüístico “A última crônica”. Falando sobre o seu ofício, o cronista procura assuntos que mereçam uma crônica. Acaba encontrando o “conteúdo humano” que procurava em uma família de negros que vai ao botequim celebrar o aniversário da menina, com um simples pedaço de bolo, em que o pai finca e acende três velinhas:

Eu pretendia apenas recolher da vida diária algo de seu disperso conteúdo humano, fruto da convivência, que a faz mais digna de ser vivida. Visava ao circunstancial, ao episódico. Nesta perseguição do acidental, quer um flagrante de esquina, quer nas palavras de uma criança ou num incidente doméstico, torno-me simples espectador e perco a noção do essencial. Sem mais nada para contar, curvo a cabeça e tomo o meu café, enquanto o verso do poeta se repete na lembrança: “assim eu quereria o meu último poema”. Não sou poeta e estou sem assunto. Lanço então um último olhar fora de mim, onde vivem os assuntos que merecem uma crônica. (SABINO, 1965, p. 174-5).

Essa singela “teoria da crônica” revela que, com leveza e temas acessíveis, o gênero comunica uma visão mais humanizada do próprio homem em sua vida diária.

A proximidade que se traduz como percepção de algo já conhecido e, por isso, banal, trivial, é também encontrada no humor ameno das crônicas de Fernando Sabino. Ao recriar os flagrantes de esquina ou os incidentes domésticos, o cronista aproxima-nos de pessoas e cenas semelhantes a tantas outras que conhecemos. Por exemplo, em “Eloqüência singular”, rimos do deputado que gagueja um discurso que não vai além desta frase:

- “Senhor presidente: eu não sou daqueles que...”; - Em suma: não sou daqueles. Tenho dito. Houve um suspiro de alívio em todo o plenário, as palavras romperam. Muito bem! Muito bem!
O orador foi vivamente cumprimentado. (SABINO, 1965, p.142).

Hesitante quanto ao número da forma verbal que deveria usar para desenvolver o seu discurso, o deputado intercala e repete orações, sempre voltando ao ponto de partida, isto é, à incapacidade de se definir pela concordância no singular ou no plural.

A incapacidade de proferir um simples discurso faz rir, pois reconhecemos a presença de uma eloquência vazia, ornamental e a ignorância travestida em pedantismo. Além disso, também percebemos o registro cômico de uma realidade pouco eufórica: nem sempre podemos eleger os melhores candidatos.

Essa presença do riso marcado pela reflexão também é explorada pelos tipos criados por Sérgio Porto, que criticam os políticos incultos e corruptíveis do Brasil do período militar e outras personalidades da época, como o colunista social Ibrahim Sued.

Com o pseudônimo de Stanislaw Ponte Preta, Sérgio Porto começou a escrever em jornais populares do Rio de Janeiro e se consagrou pela leveza carioca da sua linguagem, pelo tom coloquial, pela fala malandra presente em suas crônicas. O cotidiano da vida nacional, o pitoresco da cidade do Rio, onde Sérgio Porto viveu, constituem matéria-prima para as suas obras mais conhecidas: *Tia Zulmira e eu*, *Primo Altamirando e elas*, *Rosamundo e outros*. Quer como narrador, quer como criador de personagens (Tia Zulmira, Primo Altamirando, Bonifácio Ponte Preta, a ermitã da Boca do Mato, o revisor de texto Oswaldo, etc), Sérgio Porto era muito criativo.

Muitos desses personagens-tipo são uma espécie de miniatura do modo de ser carioca: Primo Altamirando (funcionário público cínico e bajulador, “trambiqueiro” e “mulherengo”), Rosamundo (“lunático”, distraído e trapalhão), Bonifácio Ponte Preta (o patriota da revolução de 1964), Tia Zulmira (uma senhora simplória, muito engraçada, pois cria máximas populares – foi inspirada numa tia de Sérgio).

No prefácio do livro *Tia Zulmira e Eu*, de “Stanislaw Ponte Preta”, encontramos um “Prefácio de Sérgio Porto” que, desse modo, brinca com o seu famoso pseudônimo que acabou suplantando o seu nome próprio.

Quando os diretores da Editora do Autor me entregaram os originais de *Tia Zulmira e Eu* para prefaciá-lo, justificaram a incumbência dizendo que ninguém melhor do que eu conhece a obra e o autor. De fato, Stanislaw Ponte Preta foi criado junto comigo e, praticamente, é meu irmão de criação. Moramos na mesma casa, tivemos a mesma infância e muitas vezes comemos no mesmo prato. Hoje, no entanto, embora vivendo ambos do jornalismo, já não somos tão ligados: raramente nos vemos, poucos são os nossos gostos comuns e acredito que seria uma temeridade da minha parte se continuasse companheiro fraterno do irrequieto autor deste livro, nas suas andanças e intemperanças por este mundo de Deus. (1976, p.7).

Com irreverência, Sérgio Porto denunciava as mazelas da imprensa, recriava notícias, registrava a vida cotidiana das décadas de 50 e 60. Para ele, as mazelas do país poderiam ser sintetizadas em um único problema: a besteira. Reuniu declarações e fatos da época para compor o seu famoso *FEBEAPÁ: Festival de Besteiras que Assola o País*, obra dividida em

três volumes – *Febeapá 1* – O primeiro festival de besteira que assola o país; *Febeapá 2* – O segundo festival de besteira que assola o país e Na terra do crioulo doido: *Febeapá 3*, A máquina de fazer doido.

Sérgio Porto não vivenciou um dos piores momentos do regime militar, a decretação do AI-5, em dezembro de 1968, pois faleceu um pouco antes, em setembro de 1968. Mesmo assim, deixou como legado os *Febeapás*, que constituem um testemunho crítico dos desmandos nacionais, depois do golpe militar (como veremos no item 3.2).

A denúncia social e a crítica humorística são também artifícios de composição da crônica de Lourenço Diaféria, cuja obra mais conhecida é *Um gato na terra do tamborim* (primeira edição de 1976). Nesse livro, há textos que denunciam a desigualdade social na vida paulista. Nas palavras do autor:

[...] atingindo os desvalidos, os chutados, os amofinados, que se equilibram “nos muros da vida”, os operários com e sem marmita, e as meninas enfurnadas em salas escuras sobre infinitas costuras, que não têm tempo, nem saco, nem dinheiro para fazer masturbação mental em frente de um copo de uísque. (DIAFÉRIA, 1977, p.7).

Além de explorar a temática da desigualdade social (a violência dos becos e esquinas de São Paulo – personagem principal de suas crônicas), por meio do riso que ameniza a dor; como todo o cronista, Diaféria não recusa a banalidade cotidiana. Como vimos com Fernando Sabino, ele está sempre à procura de um “fato cronicável”, isto é, acontecimentos curiosos, engraçados, trágicos e, às vezes, até ternos, como o desaparecimento da gatinha da filha:

A mãe de Celina, mulher econômica e prática, sugeriu que o pai – isto é, eu – escrevesse uma crônica a respeito. Mas Celina, com aquela sinceridade inata das crianças, alegou que a crônica não levaria a nada. E deu uma razão fundamental para respaldar seu ponto de vista:

- “Ninguém lê as crônicas do papai”. (DIAFÉRIA, apud BENDER & LAURITO, 1983, p. 45).

Assumindo um tom despretensioso, mesclado a um toque humorístico, a crônica ajusta-se à sensibilidade de todo o dia e, assim, estimula a humanidade, a simplicidade reveladora e penetrante que ainda residem no “homem rodapé”. Este homem comum, como cada um de nós, que acaba sufocando muitas ternuras.

Ora lírica, humorística ou desenvolvendo uma vertente mais crítica e engajada com o fato social, a crônica resgata o acontecimento miúdo e nele revela uma grandeza insuspeitada. Para Antonio Candido, mesmo publicada em jornal, a moderna “filha de cronos”, que, muitas

vezes, não tem pretensões a durar, acaba criando um paradoxo para esse tipo de texto: o de falar próximo do leitor, a partir do seu cotidiano.

[...] a sua perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão. Por isso mesmo consegue quase sem querer transformar a literatura em algo íntimo com relação à vida de cada um, e quando passa do jornal ao livro, nós verificamos meio espantados que a sua durabilidade pode ser maior do que ela própria esperava. (1992, p.14-5).

*O que uma crônica tem de ter para que mereça sair do jornal para o livro?
A crônica é um pouco como a charge. Você vê uma charge antiga, de um Caruso, por exemplo, que não faz mais sentido porque você esqueceu o fato que a provocou, mas a admira pela qualidade do desenho.
A boa crônica é como uma charge bem desenhada em que o assunto é secundário. Agora, quando não existe mais a referência do fato e a execução não é boa, nem a charge nem a crônica merecem ser guardadas. (VERÍSSIMO em entrevista para José Roberto Torero – 08/01/2000).*

Nas décadas de 60 e 70, com o desenvolvimento do país ancorado na consolidação de um mercado de bens culturais, algumas editoras, como Sabiá e Do Autor, começam a recolher em livro a produção jornalística dispersa. Autores, como Rubem Braga, Paulo Mendes Campos, Lourenço Diaféria, Stanislaw Ponte Preta, Fernando Sabino, Luís Fernando Veríssimo (lança o seu primeiro livro, em 1973, pela L&PM Editores), entre outros, têm suas crônicas publicadas em livros didáticos e em antologias escolares, com o objetivo de incentivar a leitura. Por exemplo, a série *Para Gostar de Ler Crônicas*, da Ática, é dessa época e foi publicada, pela primeira vez, em 1977.

Segundo Zuenir Ventura, “esse período imediatamente posterior ao movimento de 1964 assistiu ao fastígio da crônica”, estimulada pela grande produção editorial (2000, p.97). Os livros são impressos em tiragens recordes e o público leitor amplia-se consideravelmente.

A partir desse momento, a crônica não disputa mais espaço com as notícias jornalísticas. A publicação em livro também lhe conferia um estatuto mais literário, além da maior permanência.

Assim, surgem outras questões referentes à efemeridade do gênero e às novas possibilidades de interpretação. Por exemplo, há quem defenda a posição de que a crônica deva permanecer vinculada ao periódico em que foi publicada. Para Massaud Moisés, ela é

escrita especialmente para ser lida em jornal ou revista, suporte que não lhe subtrai o *status* de obra literária.

“[...] a crônica move-se entre ser *no* e *para* o jornal, uma vez que se destina, inicial e precipuamente, a ser lida na folha diária ou na revista”. (1969, p.104, grifos do autor).

Por outro lado, há quem diga que o livro pode lhe conceder um estatuto mais literário, além da maior permanência. Para ilustrar esse posicionamento, transcrevemos a seguir a opinião de Jorge de Sá e, logo após, um fragmento de uma crônica de Rubem Braga:

Uma vez publicada em livro, a crônica assume uma certa reelaboração na medida em que é escolhida pelo Autor (em alguns casos, é outra pessoa quem organiza a coletânea). Além disso, ela se torna mais duradoura, porque os textos que envelheceram devido à sua excessiva circunstancialidade não entram na seleção. (1997, p. 83).

Na crônica “Manifesto”, Rubem Braga dirige-se aos operários da construção civil e declara: “Nossos ofícios são bem diversos. Há homens que são escritores e fazem livros que são verdadeiras casas, e ficam. Mas o cronista de jornal é como o cigano que toda noite arma sua tenda e pela manhã a desmancha, e vai”. (apud SÁ, 1997, p.17).

Na transposição do jornal para o livro, o cronista almeja fazer da “tenda precária” uma “casa sólida e duradoura”. Para isso, muitas vezes, seleciona os melhores textos, abandonando aqueles que envelheceram, devido à excessiva circunstancialidade. Além disso, pode atribuir-lhes uma organização cronológica ou temática, nem sempre possível nas páginas voláteis e fragmentadas do jornal.

Se esse exercício de “passar a limpo” possibilita uma certa unidade e relação a uma produção “cronística” outrora dispersa, por outro lado, também implica uma outra possibilidade de leitura. Explicando melhor: publicada no jornal, a interpretação da crônica está, na maioria das vezes, vinculada à página como um todo. Publicada em livro, embora também se possam fazer inferências históricas, o leitor tem diante de si um novo contexto e, possivelmente, significações novas. Livre da diagramação jornalística e da referência às demais notícias, o leitor terá maior independência para formular a sua interpretação e fazer possíveis associações com o contexto histórico.

Portanto, como vimos, se desde os cronistas do século XIX, a crônica ainda mantém traços de composição semelhantes, como os comentários da vida cotidiana, dos costumes e da política da época, além da preocupação em manter o interesse do leitor, no século XX, uma das principais mudanças é a forma de recepção dos textos “cronísticos”. Segundo Sá: “a atitude diante do texto é que muda” (1997, p.85). Prosseguindo a explicação do autor:

Quando a crônica passa do jornal para o livro, amplia-se a magicidade do texto, permitindo ao leitor dialogar com o cronista de forma bem mais intensa, ambos agora mais cúmplices no solitário ato de reinventar o mundo pelas vias da literatura. (SÁ, 1997, p. 86).

Para Coutinho, a crônica é um “gênero anfíbio”: “Pode-se sustentar que a crônica não pertence à literatura, e sim, ao jornalismo? Não será antes um gênero anfíbio que tanto pode viver na coluna de um jornal como na página de um livro”. (1986, p.135).

Segundo o crítico, ainda que, com a passagem do jornal para o livro, a crônica possa ampliar os seus horizontes interpretativos, libertar-se de certas referencialidades e ter maior publicação, é enganoso supor que é apenas essa mudança de suporte que “concede qualificação definitiva a qualquer escrito”. (1986, p.135).

Como exemplo, podemos dizer que, mesmo tendo crônicas publicadas na imprensa e em livro (o que poderia assegurar a permanência do gênero), alguns cronistas, na década de 70, decretaram a morte da crônica por cansaço, em um artigo publicado no *Jornal da Tarde*, em 14 de março de 1972.

Nesse artigo, intitulado “Adeus, Cronistas”, vários escritores deram o seu depoimento sobre a “defunta”. Rubem Braga declarou: “Houve um abuso, um excesso, crônicas demais, colunistas demais e isso enjoou”. Segundo Paulo Mendes Campos, “o próprio jornalismo, a reportagem, passou a ser um pouco crônica: o jornalista ocupou o lugar do cronista. Há também os problemas políticos e o desinteresse dos jovens, que já não lêem mais porque o livro está caro, por causa da comunicação fácil da televisão e por causa da vida grupal”. Rachel de Queiroz não acredita na “morte do gênero”, crê que seja apenas uma questão de perda momentânea de popularidade: “maré alta e maré baixa da moda, que influencia até a literatura”. Néelson Rodrigues, sempre bombástico em suas declarações, afirma: “Ilusão. O defeito não é da crônica, mas de certos cronistas que perderam os leitores”. (Cf. BRAIT et alii, 1980, p. 111-9).

Assim, se nem a publicação em livro pode ser garantia definitiva para a “sobrevivência” da crônica, o que poderia assegurar a sua maior duração? Para o crítico Afrânio Coutinho, a permanência do gênero está vinculada às suas qualidades literárias, ao trabalho formal e à individualidade do cronista, atributos que não se alteram na passagem do jornal para o livro.

Esse posicionamento crítico pode ser bem ilustrado e complementado pela experiência pessoal do cronista Carlos Drummond de Andrade, que nos dá o seu depoimento sobre o assunto:

[...] eu devo dizer [...] que já tenho seis ou sete livros constituídos de crônicas, e essas crônicas, não quero me gabar de coisa alguma, parece que elas não perderam a atualidade porque nem sempre elas comentam um fato do dia, ou, quando comentam, elas procuram dar uma extensão maior a esse fato, e generalizar, fazer uma reflexão qualquer sobre a vida, sobre os costumes, sobre a política, sobre os homens, à margem de um acontecimento transitório. E, sendo assim, a crônica tem uma certa chance de permanecer. (1999, p.13).

Segundo Drummond, o “segredo” da permanência estaria em extrapolar a referencialidade do momento, utilizando a situação concreta como pretexto para uma reflexão, uma visão de vida, uma transfiguração artística. E, nesse aspecto, o depoimento de Drummond nos traz à memória parte da entrevista de Luís Fernando Veríssimo, citada como epígrafe. Como disse Veríssimo, os acontecimentos podem perder a atualidade, o sabor, o sentido, a significação, mas a crônica (e também a charge) que atinge a sua melhor realização estético-formal pode ainda despertar o interesse do leitor, levá-lo à reflexão, independentemente, de figurar ou não, no contexto do livro.

Como Luís Fernando Veríssimo, que desde os anos 70 até hoje cria tipos e situações humorísticas, cronistas contemporâneos, como Carlos Heitor Cony, colunista da *Folha de S. Paulo*, Moacyr Scliar, Mário Prata, Danuza Leão, também colunistas da *Folha de S. Paulo*, Ignácio de Loyola Brandão, Arnaldo Jabor, João Ubaldo Ribeiro (colunistas do *Estado de S. Paulo*) analisam e comentam, cada um a seu modo, (seja na produção jornalística e/ou livresca) os problemas diários e os fatos marcantes de sua época.

Portanto, as “profecias” sobre o fim da crônica nos anos 70 não se realizaram. Cada vez mais, o gênero se fortaleceu com a adesão de novos adeptos. Do século XIX, com José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, França Júnior, Martins Pena, Artur Azevedo, Machado de Assis, Olavo Bilac, passando pela “belle époque” de João do Rio e angariando a adesão da maioria dos modernistas (Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, principalmente), a crônica chega ao final do século XX (com Fernando Sabino, Lourenço Diaféria, Sérgio Porto, etc) e, nesse exercício de conseguir a cada época novos praticantes, o gênero prossegue pela contemporaneidade com todo o vigor.

Assim, chegando ao término desse breve retrospecto da crônica brasileira até os anos 70, podemos dizer que, da produção de cada autor sucintamente estudado, emergem, uma ou mais, das diversas tendências do gênero. O comentário político-social já estava presente no “correr da pena” de José de Alencar e nas páginas semanais de Machado de Assis; os elementos risíveis do comportamento humano já eram alvo da observação minuciosa de Martins Pena, Artur Azevedo e França Júnior; a característica documental do gênero, capaz de registrar a memória de uma época, foi desenvolvida, sobretudo, por João do Rio, enquanto o

lirismo tem como “mestre” Rubem Braga. Além disso, a crônica pode aparecer “vestida” de poema em prosa (Drummond, Paulo Mendes Campos), pode assumir as características do ensaio (Olavo Bilac), do conto (Alcântara Machado), do artigo (os textos jornalísticos de Mário de Andrade oscilam entre ser crônica e artigo), etc.

Essa diversidade comprova que os limites desse gênero nunca foram precisos e, desse modo, uma das características mais evidentes da crônica brasileira é a combinação de gêneros.

A crônica, oficialmente, não existe. Mas, como ocorre com bruxas, há sempre alguém disposto a testemunhar que já viu – e nas mais diferentes formas. [...]. Inconstante, descompromissada, libertária, a crônica é avessa a regras e incompatível com camisas-de-força. (AMÂNCIO, 1991, p. 9-11).

A liberdade temática e estrutural e a experimentação estilística e ainda outras características que particularizam a crônica são uma herança do velho folhetim.

1.2. Folhetim: velhos resquícios

É uma felicidade que não me tenha ainda dado o trabalho de saber quem foi o inventor deste monstro de Horácio, deste novo Proteu, que chamam – folhetim; senão aproveitaria alguns momentos em que estivesse de candeias às avessas, e escrever-lhe-ia uma biografia, que, com as anotações de certos críticos que eu conheço, havia de fazer o tal sujeito ter um inferno no purgatório onde necessariamente deve estar o inventor de tão desastrada idéia. (JOSÉ DE ALENCAR).

Das duas espécies de folhetins publicados na imprensa do século XIX, o “folhetim-romance” e o “folhetim-variedades”, segundo Laurito (1993, p.16), a que deu origem ao gênero crônica foi o “folhetim-variedades”.

Enquanto no “folhetim-romance”, como já assinalamos, eram publicados romances em capítulos, o que propiciou, ao lado das traduções estrangeiras, uma grande produção nacional, no “folhetim-variedades” (matérias publicadas no rodapé, mas no interior do jornal) predominavam rápidos flagrantes de situações e aspectos típicos das cidades, além de textos “de fronteira” (contos sob a forma de classificados, de Barbosa Sobrinho), resenhas, críticas, crônicas anônimas, anedotas, notícias breves, etc. Nesse espaço vale-tudo, lugar de experimentação, futuros escritores iam se constituindo e afirmando, enquanto o público adquiria o hábito da leitura.

Dos “folhetins-variedades” resultaram várias características do gênero crônica, como a diversidade temática, o diálogo com o leitor, a liberdade formal e a peculiar leveza no tratamento dos assuntos. Comentemos, a partir de agora, cada legado.

Para citar um exemplo da diversidade de temas que era contemplada pelo “folhetim-variedades”, basta lembrarmos dos textos de “Ao correr da pena”, de José de Alencar, que comentavam e passavam em revista os principais fatos da semana, fossem eles sérios ou banais, alegres ou tristes, econômicos ou políticos, sociais ou culturais.

Ainda hoje, qualquer assunto pode merecer uma crônica, desde os pequenos e despercebidos gestos ou acontecimentos da “história de cada dia” (um aniversário, duas conchinhas da praia, uma data comemorativa, etc) até citações literárias ou fatos da História (datas, personalidades ou períodos de grande representatividade).

Por trabalhar com o já conhecido, o êxito literário da crônica vai depender do talento do escritor, da sua capacidade de extrair o “novo do velho”. Muitas vezes, a elaboração literária está presente em textos metalingüísticos, um dos temas mais recorrentes do ideário de nossa crônica. Como vimos, a partir do comentário das produções de José de Alencar e de Machado de Assis, a crônica metalingüística nasceu sob a forma de folhetim, que apresentava os seus assuntos e as características do gênero ao leitor.

Sobre este aspecto – a cumplicidade e o envolvimento com o leitor -, podemos dizer que se notabilizou na produção machadiana. Como hoje encontramos nos romances do autor, nos folhetins de Machado, o leitor já estava presente como um interlocutor assíduo e participativo, que tanto poderia ser aliado ou adversário, personagem principal ou secundário, mas era sempre uma referência destacada. Por exemplo, o texto que inaugura a série “Bons dias!”, em 5 de abril de 1888, começa assim:

Bons Dias!

Hão de reconhecer que sou bem criado. Podia entrar aqui, chapéu à banda, e ir logo dizendo o que me parecesse; depois ia-me embora, para voltar na outra semana. Mas não, senhor; chego à porta, e o meu primeiro cuidado é dar-lhe os bons dias. Agora, se o leitor não me disser a mesma coisa, em resposta, é porque é um grande malcriado, um grosseirão de borla e capelo [...]. (ASSIS, 1990, p.35).

A abertura da série “bons dias!” faz referência à boa criação do narrador, que destaca a sua superioridade e educação; polidez que, no entanto, é logo desfeita, quando chama o seu leitor de “grosseirão”, de “malcriado” etc. Ainda que o desprezo aflore, ele é capaz de comandar um processo de sedução pelo desafio, pelo poder de convencimento ou pela veia irônica. Essa atitude provocativa mantinha o leitor atento ao texto e, desse modo, buscava-se estabelecer um poder sobre ele no jogo de exposição das idéias.

Alguns estudiosos do gênero, como Massaud Moisés (1967, p.116), chamam esse diálogo com o leitor de “monodialogo”: monólogo, enquanto auto-reflexão, uma vez que o interlocutor não está fisicamente presente, e diálogo, enquanto projeção, que se oferece ao leitor, envolvido por uma afinidade construída pelo texto.

Esse envolvimento cronista-leitor também estava presente nos folhetins de José de Alencar, sendo muitos deles intitulados “Conversa com os meus leitores”, “Conversa com as minhas leitoras”. Nesses casos, a interlocução freqüente, a comunicação informal do folhetim-variedades, funcionava como uma retórica inclusiva que aproximava narrador e leitor.

Cronistas modernos, como Rubem Braga, retomam e desenvolvem essa relação com o leitor. Por exemplo, na conhecida crônica “Ao respeitável público”:

[...] meu distinto leitor, [...] minha encantadora leitora, queiram ter a fineza de retirar os olhos desta coluna. Não leiam mais. Fiquem sabendo que eu secretamente os odeio a todos: que vocês são pessoas aborrecidas e irritantes. (BRAGA, apud FRANCHETTI & PECORA, 1980, p. 13).

Embora, nesse fragmento, a relação cronista-leitor não seja intencionalmente “tão amigável”, ela também possui a sua função, não menos enfática: as provocações estimulam e mantêm o interesse do interlocutor em estado de vigília.

Em outras circunstâncias, “mais amistosas”, a crônica envolve os seus leitores, enredando-os num diálogo, geralmente irreverente e divertido, que requer a participação, a cumplicidade do público. O próprio cronista Machado de Assis, em um de seus folhetins, define a origem do gênero como uma conversa amigável de vizinhas a “escarafunchar as ocorrências do dia”.

Não posso dizer positivamente em que ano nasceu a crônica; mas há toda a probabilidade de crer que foi coetânea das primeiras duas vizinhas. Essas vizinhas, entre o jantar e a merenda, sentaram-se à porta, para debicar os sucessos do dia. Provavelmente começaram a lastimar-se do calor. Uma dizia que não pudera comer ao jantar, outra que tinha a camisa mais ensopada do que as ervas que comera. Passar das ervas às plantações do morador fronteiro, e logo às tropelias amatórias do dito morador, e ao resto, era a coisa mais fácil, natural e possível do mundo. Eis a origem da crônica. (ASSIS, 1994, p. 14).

Observa-se que, para tratar da origem da crônica, Machado de Assis brinca com a precisão da historiografia literária, sempre preocupada em estabelecer datas precisas e encontrar autores pioneiros. Contudo, para o autor, a crônica não teria nascido dos registros dos cronistas medievais, como Fernão Lopes, mas do ritmo frouxo da fofoca de duas vizinhas. Tal como o tom informal dessa conversa, o folhetinista deveria saltar de um assunto para o outro.

Ainda podemos estabelecer um outro paralelo: como as vizinhas do texto metalingüístico de Machado de Assis, que conversavam amistosamente, deixando fluir o livre pensar, no espaço do folhetim (e, logo, da crônica) também cabiam as informações mais diferentes, que eram apresentadas sob inúmeras formas.

No século XIX, como muitos folhetinistas eram poetas, muitas das crônicas eram produzidas em versos e, por outro lado, também algumas das poesias narrativas tinham um certo tom de crônica. Além desse hibridismo, explicado pela dominância da poesia romântica da época, o folhetim ou crônica desdobrava-se em romance e novelas, ou seja, as suas características transpareciam nos entrecos dos capítulos, na capitulação breve, tensa, no estilo “nervoso” dos escritores.

No caso dos “romances da semana” de Joaquim Manuel de Macedo, por exemplo, os enredos tecidos sobre os acontecimentos da época (epidemias, eleições, sessões parlamentares, temporadas teatrais, etc), o tom de conversa com o leitor (marca registrada das crônicas semanais), a exposição minuciosa de particularidades do cotidiano (bailes, passeios, formas de recreação, namoro e vida social, expressões e ditos corriqueiros), a dramatização da própria narração (as dificuldades em achar assunto ou em dar conta de um excesso de temas, de escrever com o prazo de entrega prestes a acabar) revelavam o caráter miscelâneo de um processo de composição romanesco ainda atrelado às características do “folhetim-variedades”.

Afrânio Coutinho explica essa contaminação de “limites” em razão de que ambos os gêneros (crônica e romance) coexistiam nos jornais sob o mesmo título geral de folhetim. Nesse espaço, não dividido em várias seções, acumulavam-se assuntos diferentes e gêneros totalmente díspares: “Folhetim era a crônica, mas também a novela ou romance, quando publicado em jornal”. (COUTINHO, 1986, p. 109). Como resultado dessa “convivência”, a crônica moderna se afirma e desenvolve num espaço heterogêneo e continua se “avizinando” de outros gêneros literários, em conformidade com suas necessidades de expressão.

A liberdade formal permite que as conversas com os leitores, os exercícios de metalinguagem, as notícias atuais e os fatos históricos ou as simples aventuras ou desventuras do cotidiano sejam apresentados sob a forma de carta, de poema (crônica em versos), de anedotas, de trocadilhos, de exercícios estilísticos ou até possam beirar os limites do conto.

Os próprios cronistas reconhecem essa natureza bem livre e irreverente da crônica, como um espaço aberto para a criatividade, para a experimentação literária, o que dificulta uma tentativa de classificação mais rigorosa do gênero.

Aliás, essa consciência crítica já estava presente nos textos de José de Alencar, quando o escritor queixava-se da liberdade ilimitada do folhetim. Relembremos uma passagem já transcrita: “[...] Enquanto o Instituto de França e a Academia de Lisboa não concordarem numa exata definição do folhetim, tenho para mim que a coisa é impossível”. (ALENCAR, 1965, v. 4, p. 647-9).

Vejamos agora o depoimento de alguns escritores e editores:

“- O que é Crônica? – perguntaram a um cronista.

- Não sei. Pergunte a meu editor. Ele só publica crônicas e sabe, infalivelmente, distingui-la de outro texto qualquer”. (DIAFÉRIA, apud MARCHEZAN, 1989, p.89).

Se “conto é tudo que chamamos conto”, como dizia Mário de Andrade, tal definição se aplica com mais propriedade à crônica moderna brasileira. [...] Por ela se poderá verificar o quanto é variável de um para outro o conceito desse gênero literário tipicamente brasileiro, que engloba tudo: páginas de memória, lembranças de infância, flagrantes do cotidiano, comentários metafísicos, considerações literárias, poemas em prosa, trechos de romance. (ANDRADE et al., 1984, p.3).

“A crônica não tem classificação; não se sabe se é gênero. Uma esculhambação desta só pode ser brasileira”. (TÁVORA, A. da, apud MARCHEZAN, 1989, p.89).

A discussão sobre o que é, exatamente, crônica é quase tão antiga quanto aquela sobre a genealogia da galinha. Se um texto é crônica, conto ou outra coisa interessa aos estudiosos da literatura, assim como se o que nasceu primeiro foi o ovo ou a galinha interessa a zoólogos, geneticistas, historiadores e (suponho) o galo, mas não deve preocupar nem o produtor nem o consumidor. Nem a mim nem a você.

Eu me coloco na posição de galinha. Sem piadas, por favor. Duvido que a galinha tenha uma teoria sobre o ovo, ou, na hora de botá-lo, tenha qualquer tipo de hesitação filosófica. Se tivesse, provavelmente não botaria o ovo. É da sua natureza botar ovos, ela jamais se pergunta “Meu Deus, o que eu estou fazendo?” Da mesma forma o escritor diante do papel em branco (ou, hoje em dia, da tela limpa do computador) não pode ficar se policiando para só “botar” textos que se enquadrem em alguma definição técnica de “crônica”. O que aparecer é crônica.

Há uma diferença entre o cronista e a galinha, além das óbvias (a galinha é menor e mais nervosa). Por uma questão funcional, o ovo tem sempre o mesmo formato, coincidentemente oval. O cronista também precisa respeitar certas convenções e limites mas está livre para produzir seus ovos em qualquer formato. Nesta coleção existem textos que são contos, outros que são paródias, outros que são puros exercícios de estilo ou simples anedotas e até alguns que se submetem ao conceito acadêmico de crônica. Ao contrário da galinha, podemos decidir se o ovo do dia será listado, fosforescente ou quadrado.

Você, que é consumidor do ovo e do texto, só tem que saboreá-lo e decidir se é bom ou ruim, não se é crônica ou não é. Os textos estão na mesa: fritos, estrelados, quentes, mexidos... Você só precisa de um bom apetite. (VERÍSSIMO, 1994, p. 3-4).

Os “depoimentos” de Diaféria, Artur da Távora e de Veríssimo têm em comum a irreverência e a provocação do leitor, que, certamente, esperaria uma definição precisa daqueles que vivem do trabalho “cronístico”. Todavia, os próprios escritores, sugerindo a diversidade e ambigüidade do gênero, parecem nos alertar: “como classificar o que parecer inclassificável”?

Lourenço Diaféria deixa a responsabilidade de conceituação para o seu editor, pois ele só publica crônicas e, desse modo, já está familiarizado com as características que particularizam o gênero. Também, passando adiante a responsabilidade, o editor de “Elenco de cronistas modernos” (J. Olympio) parodia o conceito de conto de Mário de Andrade e, assim, define a crônica pela indefinição, já que é tamanha a variedade de tipos. Por sua vez, Artur da Távora também nega a possibilidade de definição, devido às inúmeras misturas que caracterizam a crônica (“uma esculhambação desta só pode ser brasileira”) e Luís Fernando Veríssimo, irreverente como Diaféria, atribui o encargo a nós, estudiosos da literatura.

Mediante um “bate-papo despretenso” com o seu leitor, Veríssimo apresenta-nos a principal característica, não só da crônica, como também de qualquer gênero literário: a criação artística. Diferente da galinha que sempre bota ovos no mesmo formato, o cronista, embora também precise “botar” no papel (na sua coluna diária) a sua criação, não precisa respeitar todas as convenções e limites formais. Como produtos da imaginação criadora, a literatura e os seus gêneros literários (e, dentre eles, a crônica) transformam-se, graças ao estilo, à individualidade criativa de cada escritor e ao contato com outros gêneros (como veremos no próximo item).

Portanto, essa crônica ou “metacrônica” instiga-nos a refletir sobre a própria natureza criativa da arte literária, que segue algumas “leis” próprias à sua espécie (gênero) e transforma outras. Seguindo esse raciocínio, se a fôrma é “coercitiva” para o trabalho da galinha, para o cronista, que deseja que o seu texto fique com a forma desejada, ela é mais um artifício de criação. Conhecendo-a, aprende a inventá-la, como comprova o fragmento:

“Nesta coleção existem textos que são contos, outros que são paródias, outros que são puros exercícios de estilo ou simples anedotas e até alguns que se submetem ao conceito acadêmico de crônica”. (VERÍSSIMO, 1994, p. 4).

Como os “ancestrais” folhetinistas (lembramos de José de Alencar), modernamente os cronistas e ainda os editores, os críticos literários também encontram dificuldades em situar os limites da crônica. Afrânio Coutinho tentou sistematizar traços de composição similares entre os inúmeros praticantes desse gênero “flexível”, irregular, que “alinhava” idéias, formula opiniões, conta histórias, relata notícias e fatos, etc.

Na sua classificação, o crítico elabora uma tipologia da crônica, separando-a em cinco categorias: crônica narrativa (centrada em uma história ou episódio, por isso aproxima-se do conto – exemplo: a crônica de Fernando Sabino); crônica metafísica (caracteriza-se por reflexões filosóficas ou por meditações sobre os fatos da vida – exemplo: crônicas de Machado de Assis e de Carlos Drummond de Andrade); crônica poema em prosa (de conteúdo lírico, possibilita o extravasamento da alma do artista perante o espetáculo da vida – exemplo: crônicas de Álvaro Moreira, Rubem Braga, Manuel Bandeira, Ledo Ivo, Rachel de Queiroz, etc); crônica comentário dos acontecimentos (acumulam os mais variados assuntos – nas palavras de Eugênio Gomes “tem o aspecto de um bazar asiático” – exemplo: crônicas de Machado de Assis e de José de Alencar) e, finalmente, crônica informação (aproxima-se do ensaio, pois divulga fatos, tecendo sobre eles comentários ligeiros).

Embora tenha elaborado essa tipologia, Coutinho reconhece e enfatiza a flexibilidade do gênero, quando diz:

Evidentemente, essa tentativa de classificação não implica o reconhecimento de uma separação estanque entre os vários tipos, os quais, na realidade, se encontram freqüentemente fundindo traços de uns e outros. Há mesmo, entre os cronistas, os ecléticos, que se deliciam a borboletear em torno de diversos assuntos ou temas ou motivos, não se deixando jamais prender a nenhum deles permanentemente. É mesmo da própria natureza da crônica a flexibilidade, a mobilidade, a irregularidade. (1986, p. 133).

Outros críticos reconhecem essa natureza maleável do gênero, firmada no fato de que a crônica pode recorrer à estrutura narrativa, ao comentário expositivo e leve (simula uma explanação ou comentário direto da opinião do cronista) ou ainda, pelo derramamento subjetivo que reflete, pode avizinhar-se do poético (mistura prosa e poesia). Brait, Oliveira, Costa Aguiar e Lourenço, autores do livro *Aulas de Redação* (1980), propõem uma outra tipologia, segundo a qual a crônica ora apresenta-se como comentário (escrita em primeira pessoa, sua linguagem é direta, denotativa, mais jornalística que literária, pois os acontecimentos devem estar em primeiro plano), ora como lirismo (reflete emotivamente a realidade interior do cronista, é escrita em primeira pessoa, mas a sua linguagem é coloquial, bem próxima à do leitor), ora como uma narrativa (escrita em primeira ou em terceira pessoa, utiliza a narração - exposição e diálogo – como forma predominante de composição e, em tom humorístico ou irônico, faz uma crítica de costumes).

Comparando as “classificações” ou tentativas de sistematização do gênero feitas por Coutinho e pelos autores de *Aulas de Redação*, podemos dizer que, embora não apresente forma fixa de composição, a crônica sempre oscila entre ser mais expositiva, poética e/ou narrativa.

Enfatizamos que essa flexibilidade quer quanto à estrutura, quer quanto à escolha do tema (legados do ancestral folhetim), é uma das principais características do gênero, agora, falta esclarecermos um outro aspecto importante: a peculiar leveza no tratamento dos assuntos.

A respeito da leveza e da mobilidade da crônica – também heranças do folhetim – é representativa a seguinte passagem de Machado de Assis:

[...] o folhetim nasceu do jornal, o folhetinista por consequência do jornalista [...].
 O folhetinista é a fusão agradável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo. Estes dois elementos, arredados como pólos, heterogêneos como água e fogo, casam-se perfeitamente na organização do novo animal [...].
 O folhetinista, na sociedade, ocupa o lugar do colibri na esfera vegetal: salta, esvoaça, brinca, tremula, paira e espanja-se sobre todos os caules suculentos, sobre todas as seivas vigorosas. Todo o mundo lhe pertence; até mesmo a política.
 [...] Tem a sociedade diante de sua pena, o público para lê-lo, os ociosos para admirá-lo, e a bas bleus para aplaudi-lo. (apud MEYER, 1985, p.94-5).

Nesse fragmento, o cronista Machado de Assis define o folhetim e, por conseguinte, a natureza da crônica: gênero que consegue trabalhar com os mais variados assuntos, temas e formas, sob a aparência de um “bate-papo”, de uma conversa cotidiana. Modernamente, a crônica ainda conserva esse “ar de conversa fiada” do velho folhetim, que, como vimos, exigia do autor uma certa leveza, um tom de gratuidade e generalidade no tratamento do assunto.

O cronista não precisa esgotar os temas ou manter-se bem informado sobre assuntos de alguma especialidade, pois a beleza do seu texto reside em captar pequenos “fragmentos gerais” sobre o cotidiano, a política, a cultura, etc e desenvolvê-los com leveza. Quanto à gratuidade, podemos dizer que comumente apresenta o seu texto como “inútil”, fruição por deleite, sem qualquer eficiência, produtividade ou rentabilidade. Isso porque a crônica é pausa, descanso, refrigério para os problemas e catástrofes noticiadas no jornal. Eis o que nos diz o crítico literário e escritor, Luiz Roncari:

O leitor da crônica só topa aquela coluna larga, se reconhece o sorriso do autor que vai em cima. [...]. Será só perda de tempo, é disso que o sorriso sincero do cronista deve convencer seu leitor, que mesmo sabendo disso, topa a parada e, ainda, com gosto. Nesta relação, todos os artifícios do jornal são negados. Neste espaço, só atrai o reconhecimento da voz do sujeito que fala. (*Folhetim*, 09/01/1983, p.9).

Vejamos, agora, mais um trecho da crônica “Ao respeitável público”, de Rubem Braga:

O jornal é grande, senhorita, é imenso, cavalheiro, tem crimes, tem esporte, tem política, tem cinema, tem uma infinidade de coisas. Aqui nesta coluna, eu nunca lhes direi nada, que sirva para o que quer que seja. (BRAGA, apud FRANCHETTI & PECORA, 1980, p. 13).

Dialogando com o leitor, o “mal-humorado” cronista refere-se nesse fragmento à gratuidade do gênero. Diferente das outras seções ou cadernos do jornal, com finalidades práticas e significativas, a crônica apresenta-se como um texto irrelevante (aí, o leitor não aprenderá nada de útil nem acrescentará nada à sua formação), que “fala de tudo” (generalidade) e até da “falta de assunto”. Diz o cronista, ainda nesse mesmo texto: “[...] Chegou meu dia. Todo cronista tem seu dia em que, não tendo nada a escrever, fala da falta de assunto. Chegou meu dia. Que bela tarde para não se escrever!” (BRAGA, apud FRANCHETTI & PECORA, 1980, p. 13).

No fragmento do texto que segue – Palavras – Luís Fernando Veríssimo também menciona a falta de assunto e trabalha artisticamente com a conversa ou desconversa inteligente e divertida, mas, aparentemente, irrelevante e desvinculada de interesses práticos.

Tenho o mau hábito de atribuir corpo, sexo, passado, opiniões, roupagens e trejeitos ao substantivo mais comum, inanimado ou não. A palavra, qualquer palavra, sempre desperta em mim uma imagem e a imagem desencadeia um processo de visões em série, não raro com enredo, trilha sonora e efeitos de luz.

[...] Outra palavra que tem estórias é “lascívia”. Lascívia, imperatriz, filha de Pundonor. Imagino-a atraindo todos os jovens do reino para a cama real, decapitando os incapazes pelo fracasso e os capazes pela ousadia. Pundonor, quando não faz o papel de pai enganado, passa o tempo sentado na Praça da Alfândega de polainas e colarinho duro, o sol brilhando nas caspas que lhe cobrem o terno preto.

[...] Beneplácito é um tipo de gorro usado pelos filhos de Pundonor nos rituais do império. Lorota é uma manicura gorda. Comichão é um móvel, uma espécie de arca, onde Lascívia guarda a cabeça dos seus amantes. Assunto é uma parte do boi. Hoje muito escassa. (VERÍSSIMO, 1992, p. 106-7).

Nesse texto, publicado nos anos 70 (In: *A grande mulher nua*, 1975), o diálogo entre palavras é o ponto central da crônica. A leveza ou superficialidade do gênero reside nesse exercício de deixar as idéias “flanarem”, “conversarem entre si”, por nada, só por prazer.

Todavia, a aparência de simplicidade da crônica não implica o desconhecimento dos recursos artísticos. Num tom de conversinha miúda, como declarou no início desse texto metalingüístico, o cronista “seleciona” algumas palavras em “estado de dicionário” e concede-lhes um “corpo”, uma história, uma cena cômica, atributos que ampliam a sua significação.

Assim, lascívia, pundonor, lorota, substantivos comuns, tornam-se substantivos próprios. A mudança de categoria do substantivo personifica as palavras que, agora,

“humanizadas”, agem e comportam-se conforme o seu “significado”: Lascívia torna-se uma imperatriz sensual; seu pai, Pundonor, caracteriza-se pelo recato e extremo pudor (aproximação com o nome próprio via significante), enquanto a gorda Lorota, exerce, com muita conversa fiada com as suas clientes, a profissão de manicura.

Não só a recriação semântica (a historinha inventada pelo cronista sem assunto) aproxima essas palavras do seu significado dicionarizado, a aproximação via significante também caracteriza algumas palavras (personagens) do texto. As vogais fechadas (ô) e abertas (ó, a) sugerem a força, a grande massa corporal da manicura “Lorota” e os objetos “beneplácito” (um boné ou gorro) e “comichão” (um móvel rasteiro, uma espécie de arca sem pés, que “come o chão”) têm o seu efeito cômico que provêm da aproximação entre significante e significado.

Portanto, pelo método da conversa fiada, do assunto-puxa-assunto ou da palavra-puxa-palavra, o cronista, que almejava um assunto para a sua crônica, acaba instigando o leitor a refletir sobre a língua portuguesa, mais precisamente sobre o exotismo de algumas palavras. Além disso, faz-nos pensar que a aparente gratuidade do gênero também apresenta a sua significação e importância.

Para Afrânio Coutinho, essa gratuidade tão peculiar ao gênero e ainda a leveza e o tratamento mais informal e panorâmico dos assuntos são legados do ensaio inglês. Diferente da acepção moderna da palavra que, principalmente no Brasil, significa uma discussão, análise ou avaliação acerca de um determinado tema (são os chamados ensaios críticos, filosóficos, científicos, políticos, históricos), os ingleses chamam de informal, ou ainda de pessoais ou familiar, aqueles textos que expressam uma reação ou impressão pessoal, em linguagem coloquial ou familiar, sem qualquer estrutura clara.

Tendo como ponto de partida o sentido primeiro de ensaio, Afrânio Coutinho divide os gêneros literários em dois grandes grupos. Segundo o crítico, os gêneros que empregam um método direto de se dirigir ao leitor (o ensaio, a crônica, o discurso, a carta, o apólogo, a máxima, o diálogo, as memórias) são “ensaísticos”, enquanto aqueles em que os autores expressam-se indiretamente, usando artifícios intermediários (a epopéia, o romance, a novela, o conto, os gêneros lírico, dramático e narrativo), são os de natureza estritamente literária.

Desse modo, conforme sugere a própria etimologia da palavra ensaio (“tentativa”, “inacabamento”, “experiência”), a crônica, na interpretação de Afrânio Coutinho, “tenta, ensaia ou experimenta” interpretar a realidade circundante, por meio da exposição direta da visão do cronista sobre os mais variados assuntos, fatos do presente ou recordações.

Esse tipo estrutural de explanação direta, em que se transmite ao leitor juízos sobre fatos, idéias, assuntos conhecidos (a vida cotidiana da cidade) ou referentes a um campo específico (política, esportes, economia), é encontrado na crônica jornalística (cronistas de política, esportes, economia e finanças, religião, assuntos urbanos, vida social, educação, ciência, etc) e pode ser, como interpreta o crítico, um resquício do ensaio inglês. Como sabemos, os comentaristas ou cronistas de seções especiais têm como objetivo informar e desenvolver seus motivos e idéias, utilizando argumentos, ora lógicos, ora sugestivos e persuasivos, em um conjunto ordenado que visa à persuasão do leitor. São conhecidos os componentes (Quem? O quê? Quando? Onde? Por quê? Como?) que sintetizam a fórmula do *lead* (abertura da notícia), que informa e desperta o interesse do leitor pela matéria apresentada.

Entretanto, a crônica também pode apresentar uma dimensão ficcional na abordagem dos temas cotidianos, lembrando o folhetim. Nesse caso, o tratamento dado ao tema pode ser lírico, sentimental e até mesmo se valer da linguagem poética, ou também, muito freqüentemente, ser satírico-humorístico, no qual o objetivo é criticar, ridicularizando ou ironizando fatos, ações, personagens, com a finalidade de advertir, possibilitar reflexão ou entreter o leitor. Assim, quase sempre presente em jornais ou revistas, a chamada crônica literária apresenta a seu leitor uma elaboração artística dos acontecimentos cotidianos.

Em suma, para caracterizar o gênero crônica, é preciso ressaltar, de um lado, a sua natureza jornalística (ou, se quisermos, “ensaística”) e, de outro, a sua natureza literária. Quando formula opiniões, indigna-se com notícias ou fatos, exprime diretamente juízos de valor, faz comentários expositivos ou ainda exterioriza emoções, lembrando o tom coloquial, o “inacabamento” e a “impressão” do ensaio inglês, a crônica aproxima-se do jornalismo; porém, quando apresenta uma estrutura mais narrativa, busca inspiração nos artifícios literários para desenvolver o fato, mero pretexto para que o artista alcance a máxima significação e as maiores virtuosidades do seu estilo, lembrando o folhetim, sem dúvida, estamos diante de uma forma de arte literária.

As relações entre o jornalismo e a literatura, uma das principais marcas da crônica, serão assunto do próximo item.

1.3. Outros legados: do espaço do folhetim ao ambiente do jornal

Sou um especialista em idéias gerais.(OTTO LARA RESENDE).

[...] Sei bem que existem o cronista político, o esportivo, o religioso, o econômico, etc, mas a crônica de que estou falando é aquela que não precisa entender de nada ao falar de tudo. Não se exige do cronista geral a informação ou o comentário precisos que cobramos dos outros. O que lhe pedimos é uma espécie de loucura mansa, que desenvolva determinado ponto de vista não ortodoxo e não trivial, e desperte em nós a inclinação para o jogo da fantasia, o absurdo e a vadiação do espírito [...] porque a crônica é território livre da imaginação, empenhada em circular entre os acontecimentos do dia, sem procurar influir neles. (CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE).

Segundo Todorov (1980, p.46), os gêneros provêm de outros gêneros, através de um processo de retomada e de ruptura. Resultam sempre da transformação de formas antigas, por meio de um processo de inversão, de deslocamento ou de combinação. Assim, aconteceu com a crônica, que nas palavras do cronista Luís Martins:

A crônica é um folhetim que encurtou [...]. O folhetim do século XIX era publicado em forma de rodapé, que muitas vezes ocupava quase metade da página do jornal. A crônica moderna é mais curta, mais sucinta, mais econômica de espaço. O folhetim borboleteava em torno de vários assuntos; a crônica, em geral, limita-se a comentar um só – que pode ser, inclusive, a própria falta de assunto. (apud STEEN,1982, p. 229).

Retomando as considerações de Todorov, podemos dizer que, se os gêneros literários não se mantêm fixos, são formas em transição, alteradas constantemente por movimentos de retomada e de transgressão, a crônica é certamente um exemplo bem representativo dessa transformação. Na passagem do folhetim para a composição atual, reduziu o seu tamanho (“encurtou”), limitou-se a comentar e desenvolver um único assunto, mas, como destacamos no item anterior, ainda mantém vários legados estruturais do folhetim-variedades: o diálogo com o leitor, a leveza do estilo (“o cronista é o colibri que plana sobre os assuntos”) e, principalmente, a liberdade temática e estrutural.

Além de definir o gênero como a recorrência e a transformação de certas propriedades discursivas (os textos são produzidos e modificados em relação à “norma” e/ou “expectativa” que caracteriza o gênero), Todorov também ressalta o papel cultural dessas “classes de textos”. Segundo o teórico, os gêneros comunicam-se com a sociedade em que ocorrem, põem em evidência os aspectos constitutivos de uma época. Portanto, apresentam uma realidade histórica e uma realidade discursiva.

Os textos de Luís Fernando Veríssimo, por exemplo, ao resgatarem fatos e características dos anos do regime militar (censura às artes, repressão, crise financeira, medidas eleitorais, presença dos militares no poder, etc), proporcionam ao leitor um verdadeiro “mosaico cultural” desse período. Em cada crônica, em cada história miúda, lê-se um pouco da História do país, da vivência cotidiana dessa época.

O próprio Veríssimo ressalta a historicidade do gênero crônica, quando, em nota introdutória do livro *A grande mulher nua* (primeira edição de 1975), comicamente diz: “As crônicas são como pessoas, revelam sua idade pelo que dizem. Se alguém disser ‘Comigo não, violão’, todos ficam sabendo que sua formação intelectual foi nos anos 50, mesmo que tenha feito plástica”. (VERÍSSIMO, 1992, p.7).

Desse modo, as crônicas do autor portam, “em sua idade”, o espírito do tempo, expresso tanto pelas características formais dos textos (hibridismo da literatura com os meios de comunicação de massa – sobretudo o jornal) como pelo seu conteúdo – o panorama histórico, cultural e literário dos anos 70 e meados dos 80, como veremos no decorrer deste trabalho.

Quanto ao aspecto discursivo da crônica (o tema deste item), podemos dizer que esse gênero assimilou algumas das características estruturais e temáticas do seu veículo de divulgação: o jornal.

O jornal apresenta em suas páginas uma variedade grande de textos, classificados genericamente como crônicas. Entre outros tipos, existem a crônica política, a esportiva, a econômica, a social, etc. Nesses tipos de texto, cada cronista exerce a sua competência profissional nos limites de sua especialização. O objetivo é informar, orientar, esclarecer o leitor. Cabe aqui também dizer que o lugar ocupado pela crônica jornalística é geralmente o das páginas de opinião, isto é, trata-se de uma informação opinativa e valorativa sobre fatos atuais.

Livre de qualquer compromisso rígido com a informação e o seu valor, o cronista literário não se preocupa em formar opiniões, mas em ampliar a possibilidade de compreensão e reflexão sobre um tema escolhido. Para tanto, exerce em plenitude a sua liberdade criativa, podendo escrever sobre tudo ou sobre a falta de assunto (como já destacamos no item anterior), fantasiar, denunciar, criticar ou distrair o leitor, quando inventa pequenas histórias.

Além da liberdade temática, a crônica literária apresenta outras peculiaridades referentes à sua própria forma de circulação. Enquanto no jornal, as notícias diárias são organizadas por um diagramador que as dispõe em pequenas tiras estreitas que imprimem um ritmo rápido à leitura, a crônica é apresentada em uma coluna mais larga, que favorece a

reflexão. Também, diferente das demais matérias jornalísticas, ocupa um lugar fixo e dispensa o uso de manchetes, uma vez que apenas o nome do autor já funciona como um atrativo, pois, certamente, o leitor já tem uma expectativa do tipo de texto que será encontrado.

No entanto, apesar das diferenças entre os dois tipos – a crônica literária ou “geral” e a jornalística ou “especializada” – a crônica não deixa de se imbricar ao jornalismo, assimilando múltiplas possibilidades de realização temática e estrutural.

Alguns cronistas até dialogam com as notícias jornalísticas apresentadas no periódico. Nesse caso, a intertextualidade se processa mediante a absorção e transformação literária do conteúdo dos fatos. O que nos permite dizer que na crônica a novidade não está na informação, mas na interpretação subjetiva de fatos já conhecidos. Sobre essa relação crônica e notícia é ilustrativo o seguinte depoimento do cronista gaúcho Moacyr Scliar:

Para escolher as notícias, eu vou lendo o jornal todos os dias. De repente, lá está: algo que, por ser patético, ou grotesco, ou inusitado, pega a condição humana, por assim dizer, desprevenida. Não é realismo mágico, mas é a realidade em seu limite, a realidade que às vezes parece ficção. (SCLIAR, apud GUIMARÃES, 1999, p.52).

Trabalhando no jornal e aí publicando os seus textos, o cronista também pode estender a intertextualidade para além do domínio temático, alcançando os níveis verbal e estrutural. É o que acontece no conhecido livro de crônicas de Carlos Drummond de Andrade: *De Notícias e não notícias faz-se a crônica* (1978), inteiramente estruturado como se fosse um jornal: a coluna política, o editorial, os assuntos da cidade, a sociedade, a moda, as artes, a economia e o mercado, a saúde, a ecologia, o caderno infantil e os anúncios classificados. Assim, serve de inspiração ao cronista o amontoado de fatos diversos, a aparência estilhaçada do mundo que aí se mostra.

Como legados estruturais do jornal, temos o modo leve de informar, a fluência na apresentação dos assuntos, a linguagem reticente, muitas vezes, até telegráfica, o estilo que tende ao coloquial. Também é interessante lembrar que a concisão, peculiar a todos os tipos de textos de periódicos (inclusive, à crônica literária), deve-se a aspectos gráficos e a outras características do próprio jornal: a preocupação com o tempo, com o número de laudas exigido, com o espaço em branco a ser preenchido diariamente, etc.

Tão marcante é essa relação do escritor-jornalista ou jornalista-escritor com a seção do jornal em que trabalha, que é raro um cronista não tomar a crônica como assunto a ser deslindado. Vinícius de Moraes, em “O exercício da crônica” (1982), analisa o gênero sob o enfoque do tom leve, da “prosa fiada”, apontando os aspectos limitativos exteriores e as dificuldades estruturais, inerentes a esse tipo de texto que nasce no jornal.

Escrever prosa é uma arte ingrata. Eu digo prosa fiada, como faz um cronista; não a prosa de um ficcionista, na qual este é levado meio a tapas pelas personagens e situações que, azar dele, criou porque quis. Com um prosador do cotidiano, a coisa fia mais fino. Senta-se ele 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 da véspera, em que, com as artimanhas peculiares, possa injetar um sangue novo. Se nada houver, resta-lhe o recurso de olhar em torno e esperar que, através de um processo associativo, lhe surja de repente a crônica, provinda dos fatos e feitos de sua vida emocionalmente despertados pela concentração. Ou então, em última instância, recorrer ao assunto da falta de assunto, já bastante gasto, mas do qual, no ato de escrever, pode surgir o inesperado.

[...] Como se diz que é preciso um pouco de tudo para fazer um mundo, todos estes “marginais da imprensa”, por assim dizer, têm o seu papel a cumprir. Uns afagam vaidades, outros as espicaçam; este é lido por puro deleite, aquele por puro vício. Mas uma coisa é certa: o público não dispensa a crônica, e o cronista afirma-se cada vez mais como o cafezinho quente seguido de um bom cigarro, que tanto prazer dão depois que se come.

Coloque-se porém o leitor, o ingrato leitor, no papel do cronista. Dias há em que, positivamente, a crônica “não baixa”. O cronista levanta-se, senta-se, lava as mãos, levanta-se de novo, chega à janela, dá uma telefonada a um amigo, põe um disco na vitrola, relê crônicas passadas em busca de inspiração – e nada.

Ele sabe que o tempo está correndo, que a sua página tem uma hora certa para fechar, que os linotipistas o estão esperando com impaciência, que o diretor do jornal está provavelmente coçando a cabeça e dizendo a seus auxiliares: - “É... Não há nada a fazer com Fulano... (MORAES, 1982, p.17-8).

É muito interessante essa crônica de Vinícius de Moraes, pois revela o difícil trabalho de elaboração da crônica dentro dos padrões de tempo e organização de um veículo da indústria cultural.

Luís Fernando Veríssimo, na crônica “Teia” (publicada em 02/07/95, na edição comemorativa do número 1000 da *Revista Domingo*, do *Jornal do Brasil*), também retrata metalingüisticamente o trabalho do “escritor-jornalista”: prende e solta a sua imaginação criadora num espaço específico e bem caracterizado da imprensa diária ou periódica.

Desde Sherazade que somos assim. Nós, os periodistas, entre os mais e os menos perfumados. Contamos nossos contos em troca de outra noite de vida, pela indulgência de um dia. Além, claro, do dinheiro e do nome no expediente. Sherazade enganava o Sultão e a Morte com sua história infundável – amanhã tem mais! Amanhã tem mais! – e assim por mil e uma noites até que... Até o que mesmo? Não me lembro quem a comeu no fim, se o Sultão ou a Morte. Mas por mil e uma noites ela se manteve viva com o sortilégio da palavra, sua história foi sua sobrevida e sua sobrevida foi sua história. Sherazade. Xerazade. Chahrazad. A primeira colunista.

Somos todos Sherazade. Mesmo nós com cabelo no peito, coçando o saco, cuspidno no chão, shlorp ploft, tá pensando o quê. Não fazemos outra coisa senão tentar encantar o Sultão e esperar que ele não seja um cachorro. Amanhã tem mais. Na semana que vem tem outra. Bom Sultão, bom Sultão – e vai se vivendo. Ou então a aranha. Infelizmente só encontro símiles femininas. Fazemos o mesmo que a aranha. Parece uma obra de arte, com padrão, simetria, sentido e significado, mas é apenas uma armadilha para o nosso almoço. Pode ser gosmento como a teia, e às vezes também dá a impressão de estar saindo

pelo rabo, como na aranha, mas é o que nós fazemos, entende? Não significa nada. Significa tudo. Pergunte a uma aranha.
 [...] Mas enquanto você lê esta já estou tratando da do número mil e um. Não perca. É tudo sobre uma moça, um sultão... (VERÍSSIMO, 1995, p. 349-350).

Nesse texto, o cronista, livre para escrever sobre o que quiser e escravo de um papel a ser preenchido diariamente, revela-se, paradoxalmente, dono e prisioneiro da sua liberdade. É dessa tensão que nascem muitas crônicas, como esta de Veríssimo.

Em “Teia”, o cronista, ao se reportar ao conto das “mil e uma noites”, desenvolve um discurso crítico, no qual confessa a sua “servidão” aos leitores (ser obrigado a preencher sua coluna diária) e revela-nos a sua liberdade de criação. Como Sherazade que usava a palavra para entreter o sultão e, desse modo, mantinha-se viva, ele utiliza “mil e um artifícios literários” para manter cativo o seu leitor.

A palavra é, pois, a matéria-prima que lhe permite a criação literária e o sustento financeiro. Para discutir essa feição utilitária da crônica, apóia-se em outra metáfora: “a teia da aranha é uma armadilha para o almoço”. Com os seus engenhos estilísticos, similares ao trabalho simétrico da aranha, consegue “enredar” a sua “presa” na sua teia de significados. Essa “captura” lhe garante o reconhecimento literário e o próprio sustento.

Essa condição da arte como meio de sobrevivência está presente no depoimento de muitos cronistas. Rubem Braga admite que a crônica lhe proporcionava um adicional financeiro. Paulo Mendes Campos afirma que “precisava ganhar dinheiro. Só de poesia, só de literatura não se vive”. (Cf. “Adeus Cronistas”, *Jornal da Tarde*, 14 mar. 1972).

Como os escritores mencionados, que confessam serem cronistas também por necessidade financeira, em “Teia”, o cronista utiliza-se de semelhante “confissão” para apresentar os traços ideológicos e as necessidades financeiras implicadas no labor literário: “[...] Contamos nossos contos em troca de outra noite de vida, pela indulgência de um dia. Além, claro, do dinheiro e do nome no expediente”. (VERÍSSIMO, 1995, p.349).

Esse antiilusionismo, que revela as características do gênero, também contribui para o sucesso da crônica. Como vimos na “crônica-depoimento” de Vinícius de Moraes, o cronista aproveita o seu espaço diário para fazer confidências e expor as dificuldades do seu trabalho ao leitor, sejam elas decorrentes da urgência de elaboração ou da obrigação diária de manter a sua coluna. Desse modo, à “pressão do tempo” e à “pressão do espaço” (a crônica é geralmente constituída por duas laudas e meia), apresentadas na crônica de Vinícius de Moraes, acrescenta-se a “pressão do público”.

Todo o cronista tem um público fiel que dele aguarda uma palavra, uma explicação para um acontecimento, uma experiência que só a arte transmite. Lembrando Sherazade, a

palavra na crônica é o instrumento pelo qual o cronista “vai matando o tempo” e mantendo as expectativas dos leitores para os futuros textos.

Assim, como o folhetim, que desde o início era publicado no rodapé dos jornais para o entretenimento do leitor, a crônica, que já nasce em um veículo de massa, ainda conserva a popularidade, como um dos resquícios do seu velho ancestral. O escritor-cronista continua entretendo, divertindo, conquistando e até mantendo leitores para os jornais, além, é claro, de informá-los por meio de uma mensagem literariamente organizada.

Neste aspecto – a informação da mensagem – (do latim *in formatio* – dar forma, “enformar”, organizar), o trabalho literário distingue-se do jornalístico. Enquanto, na literatura, a própria forma encarrega-se de transmitir “informações estéticas”, no jornalismo (jornal deriva de *diurnalis*, diário), a ênfase desloca-se para os conteúdos, para o que é informado diariamente. O jornalismo se propõe a processar informação em escala industrial e para consumo imediato e as variáveis formais devem ser reduzidas, pois a presença de uma simples metáfora pode, eventualmente, interromper ou falsear a comunicação. Por isso, os comentários devem ser feitos numa linguagem que pretende ser unívoca, referencial, objetiva, com a predominância do significado sobre o significante.

Por outro lado, vale dizer que o cronista também quer informar, mas informar segundo os seus sentimentos, as suas impressões – sejam estas veiculadas, por exemplo, sob a forma poética, filosófica ou humorística.

É graças à subjetividade – que talvez seja a sua marca mais evidente – que o cronista diferencia o seu trabalho do estritamente jornalístico. É a partir dela e por ela que orientará toda a sua atividade criadora. Sobre a “objetividade” do jornal e a subjetividade da crônica, comenta Roncari:

Não interessa, não é função do jornal espelhar o sujeito, apenas o “outro”, tudo que noticia se refere a outrem. Mesmo quando é sua cara que está ali estampada, ainda assim é difícil de se reconhecer, trata-se apenas de alguém enquanto ministro, ladrão, estrela ou assassino. A imagem pública também é a do outro.

Desde o início, o jornal é a negação do íntimo e do sujeito que se relaciona com ele.

[...] Diante da notícia “objetiva” do jornal, cada um pode reagir de uma forma. Mas diante dos fatos da crônica, entre eles e o leitor estão as emoções do autor, e é com elas que se entra em contato. (*Folhetim*, 09/01/1983, p. 8-9).

Sabemos que a total imparcialidade jornalística, na prática, é impossível, uma vez que o jornalista seleciona da realidade o fato que lhe interessa para transformá-lo em notícia. Contudo, esse profissional da imprensa sabe produzir “efeitos de objetividade”, criando uma

verdadeira ilusão de referencialidade. Dito de outro modo, o leitor tem a impressão de que o discurso fala de si próprio, não precisando de um enunciador para o assumir.

Já o cronista trabalha com o binômio informação/opinião de forma mais acentuada. Imprime uma determinada orientação de significados aos fatos escolhidos; o cotidiano é filtrado por suas emoções e impressões. Através da subjetividade do texto, compõe uma narrativa sedutora, manipulando o fato, que é transformado em matéria literária.

E, assim, temos uma outra distinção: enquanto o jornalismo sublinha o “real”² (ou um “efeito de real”, lembrando BARTHES, 1970), a literatura proporciona a sua recriação artística. Como disse Vinícius de Moraes, o cronista pode “colher” assunto no noticiário matutino ou da véspera, mas sempre lhe injeta sangue novo. Ou ainda nas palavras de Telê Porto Ancona Lopez: “a crônica é o resultado da transformação de um fato real numa verdade recriada, ou então, é um discurso de invenção que bebe na realidade”. (apud BRAIT, B. et alii, 1980, p.121).

Essa definição da autora é muito apropriada para este trabalho por dois motivos. Primeiro, ela ressalta o caráter híbrido do gênero crônica, que oscila entre o referencial (o jornalismo) e o exercício literário. Além disso, leva-nos a pensar novamente no caráter histórico, cultural dos gêneros e, mais especificamente, da crônica. E, nesse ponto, voltamos a Todorov que, como vimos, enfatiza não apenas a realidade discursiva do gênero, mas também a sua realidade histórica que põe em evidência os traços constitutivos de uma época.

Para ilustrar esse duplo caráter do gênero (a recorrência a certas propriedades discursivas e o seu vínculo com a realidade histórica), tomemos a seguinte crônica de Luís Fernando Veríssimo: “O cronista e as aranhas”. Essa crônica apresenta algumas semelhanças com o texto “Teia” (publicado em *Comédias da vida pública*, 1995). Além da discussão metalingüística do gênero, há um diálogo intertextual, pois em “Teia”, como vimos, o cronista reporta-se ao trabalho da aranha, metáfora inicialmente desenvolvida em “O cronista e as aranhas” (publicada em *A grande mulher nua*, 1975).

Nesse texto, o cronista faz (ou melhor, “tece”) a crônica, explicando ao leitor a sua tessitura e as circunstâncias em que é produzida. A obra se constrói revelando as suas próprias convenções: a busca pelo assunto, a preocupação com o tempo e o anseio pela perfeição formal. Portanto, o texto explora metalingüisticamente o próprio hibridismo que caracteriza o gênero: a relação entre jornalismo e literatura.

Sendo a crônica um gênero ligado ao jornal, o cronista depara-se com o condicionamento temporal e espacial, além da eterna preocupação com a falta de assunto.

Porém, esses aspectos coercitivos da prática jornalística tornam-se recursos criativos para fabular o seu texto.

Me dou conta que a Anita e a Arabela morreram e eu não comentei nada! A gente aqui catando assunto – este dá, este não dá, este ninguém entenderia, este não passa, este seria presunçoso, este daria cadeia, meu Deus, já são quase oito e eu ainda não escrevi nada! – e o assunto aí, pedindo.

Vamos lá, então. Duas laudas e meia sobre Anita e Arabela, as aranhas espaciais já falecidas. (VERÍSSIMO, 1992, p.9, grifos nossos).

Dentre essas apreensões, peculiares ao trabalho cotidiano do cronista no jornal, destacam-se a escolha do assunto, que deve levar em conta a preferência e o entendimento do leitor, a linha ideológica do periódico e, além disso, tem-se a questão da censura, lembrando que a primeira edição do livro é de 1975.

Com os censores dizendo aos escritores sobre o que eles não podiam escrever, estes, inconscientemente, passaram a selecionar o material: isto vai passar, isto não vai passar. A este processo, chamado de “autocensura”, todos, ou quase todos, os escritores da época foram constringidos e, sob vigilância constante, questionavam-se, como faz Ignácio de Loyola Brandão: “Estou, no meu texto literário, escrevendo aquilo que devo escrever, e na forma como deve ser feito, ou também aqui estou a exercer a autocensura nefasta”? (BRANDÃO, 1994, p.180).

Essa indagação, que testemunhava a paralisia do escritor pela falta de assunto socialmente significativo e o sentimento de que era necessário adotar uma postura engajada, tolhida, porém, pelo medo da repressão e pelos cortes da censura, era freqüentemente incorporada na própria atividade artística do período.

Podemos dizer que em sua crônica Luís Fernando Veríssimo capta essa ansiedade do escritor diante da máquina de escrever, pois este nunca tinha certeza se a sua obra chegaria (ou não “mutilada”) ao público. Desse modo, indiretamente (não só relata sua “impotência criativa” como também tenta identificar os vários motivos que o impedem efetivamente de escrever), o cronista ressalta o papel histórico que pode exercer o gênero literário e, especialmente, a crônica, que aborda como tema as dificuldades e os impasses com a censura, vivenciados pelo escritor na execução do seu trabalho.

A esse compromisso temporal com a realidade histórica, acrescenta-se outro: a urgência de elaboração (“meu Deus, já são quase oito e eu não escrevi quase nada”), que leva à concisão, à brevidade do relato. Assim, tem-se a pressão do tempo que preside a elaboração de uma crônica.

Além de revelar os artifícios de criação e as dificuldades de elaboração da crônica, o escritor também nos apresenta as características literárias do gênero. O fato – a morte das aranhas Anita e Arabela (uma referência irônica a um comentário da época, segundo o qual os russos tinham enviado aranhas para o espaço) – é apenas um pretexto para se discutir o próprio fazer literário. Diferente do jornalismo, centrado essencialmente na exploração de um assunto, a literatura também se preocupa com a forma e com o estilo de composição.

Para retratar essa distinção, o cronista utiliza a figura metafórica da aranha (o seu pretexto):

Primeiro, algumas considerações preliminares sobre a forma.

Deve ser uma crônica tecida. Isso. Deve sair como uma teia, feita com cuspe e paciência.

Mas ligeiro, que o jornal não pode esperar.

Quem sabe uma linha de cada vez, para apressar?

Linhas soltas, pendentes, diáfanas, para pegar as idéias no ar, como insetos?

Linhas repetidas, para simetria?

Linhas repetidas, para simetria?

Linhas re...

Não. Preciosismo gráfico. A diferença entre a aranha e o cronista é que a aranha não tem nenhuma angústia estilística. A aranha não entende de forma. A forma, na sua vida, é apenas uma correta disposição da saliva, não peça para ela explicar.

A Anita, por exemplo, diria apenas:

- Eu não sei explicar, entende? Não há nada para explicar. É tudo só pra pegar inseto, entende? Pra matar a fome e sobreviver, entende? Eu não quero dizer nada com a minha teia, não há nenhuma mensagem, entende?

- Já o cronista se esforça para provar o contrário, que o seu estilo é a desfiação final das dezessete mil maneiras de dizer qualquer coisa, e que se ele escolheu esta maneira de dizê-la, então a sua escolha, a sua forma, tem tanta importância quanto o que ela – a linguagem, entende? – representa, ou melhor, deixa ver, acho que me enredei um pouco [...]. (VERÍSSIMO, 1992, p.9-10).

Por meio do recurso da metáfora, o cronista apresenta pontos semelhantes e diferentes entre a sua atividade e a da aranha. Quanto ao exercício formal, os dois trabalhos se assemelham. Na atividade da aranha, as linhas são simétricas, repetidas, diáfanas, feitas com esmero até preencher a teia. A crônica também é tecida com linhas que possibilitam a ligação, “a costura”, entre as partes do texto e definem o aspecto visual do mesmo. Assim, com “cuspe e paciência”, o cronista tece a sua teia de significados. Além disso, no próprio texto, a repetição intencional (“Linhas repetidas, para simetria? / Linhas repetidas, para simetria?”), como forma de chamar a atenção para o processo de composição e para o trabalho gráfico-verbal estilizado, já indica o número de laudas que o cronista vai preenchendo ligeiro (“que o jornal não pode esperar”) até completar o seu espaço – a sua teia cotidiana.

No entanto, enquanto a teia da aranha tem uma função apenas utilitária (pegar insetos para saciar a fome), a do cronista, muitas vezes, enreda o leitor no seu trabalho formal, ou seja, tem uma essência literária – o texto é um fim em si mesmo.

O que o cronista quer dizer é que a sua teia é um engenho da imaginação, uma decisão sobre o mundo, alguma coisa além de uma armadilha para o almoço. Ao contrário da aranha, eu posso explicar todas as minhas metáforas. Com metáforas, é claro. (VERÍSSIMO, 1992, p.10).

Interpretando essas metáforas, conclui-se que, diferente da aranha que não tem consciência ou não precisa escolher a forma para a sua teia, o cronista ultrapassa o simples uso da linguagem. Escolhe, aprimora, desfia “mil e uma formas e estilos” para construir o seu texto/teia. Isso porque a literatura requer trabalho formal. Utiliza a hipérbole, a metonímia, a metáfora, artifícios estilísticos que vivificam e configuram o relato, enquanto ao jornal basta apenas informar.

Assim, servindo-se de metáforas, o cronista alude ao caráter referencial do texto jornalístico (a função da teia da aranha restringe-se a apanhar o alimento/fato para o seu texto) e à literariedade ou à “função poética” da crônica (a teia é a atividade artística, a obsessão formal do cronista). Isso é enfatizado pela metáfora final do texto: o cronista e as aranhas no espaço.

Digamos que, junto com a Anita e a Arabela, levassem um cronista para o espaço. Com objetivos puramente científicos. Como se comportaria um esteta no vácuo? Dentro da nave pressurizada, o cronista seria instruído a fazer literatura enquanto as aranhas fizessem suas teias. Uma comparação. O cronista hesitaria. O cronista teria dúvida no espaço. Sem falar em enjôo de estômago e surtos de melancolia.

- Vamos, comece – diria o amerirrusso no comando da expedição.

- Pera um pouquinho!

- Como, esperar? Olha ali, as aranhas já começaram.

- Peraí, pô. As aranhas não pensam. Eu penso, logo, pera um pouquinho. Não tem nada pra beber aí? Deixa ver. Uma crônica. Hmm... Quantas laudas? A favor ou contra? Como é que eu posso escrever de cabeça para baixo? Com esse papel não dá! Ai, meu saco. Eu não me ajeito com máquina elétrica... Escrever o quê?

- Escreva duas laudas e meia sobre as aranhas no espaço.

- Bom, tá bem, mas primeiro algumas considerações preliminares sobre a forma. (VERÍSSIMO, 1992, p. 10-1).

Com essa frase, o cronista finaliza o seu texto com uma estrutura circular. Retoma o início da crônica, quando pensava no tema que iria desenvolver e decide, então, fazer algumas considerações iniciais sobre a forma. Portanto, como a aranha que constrói a sua teia sob a forma de círculo para “pegar” o seu inseto, em seu “texto-teia”, o cronista continua rodopiando em torno de um alvo esquivo – o assunto. Porém, enquanto as aranhas trabalham

rapidamente e sem pensar, num ritmo trepidante e ágil, o ritmo do cronista é meditativo (“As aranhas não pensam. Eu penso, logo, pera um pouquinho”). Além disso, tem surtos de melancolia, crises de inspiração (“Não tem nada pra beber aí?”) e também leva para o espaço as “pressões” do trabalho jornalístico (“Quantas laudas? A favor ou contra?”) e o “distenso” e enriquecedor trabalho literário com a estrutura do texto.

Esses dois diferentes estilos de “narradores” ilustram, por um lado, a produtividade, a técnica e a dinâmica da informação jornalística e, por outro, a busca estética e o rigor quase ritualístico da literatura. Desse modo, enquanto o trabalho das aranhas “vai direto ao ponto” e, assim, põe à mostra a objetividade jornalística (as palavras são matéria-prima para a realização prática do que se precisa dizer ou informar), no trabalho do cronista, há a preocupação de cuidar da forma – escrever e reescrever. Neste caso, analisa-se e contempla-se o que é escrito. As palavras são empregadas com cautela e rigor.

Toda essa preocupação com a estrutura da crônica instiga-nos ainda a apresentar uma última diferença entre esse gênero e os textos estritamente jornalísticos. Enquanto sabemos que o jornal dura apenas um dia, pois é a atualidade que lhe confere importância, a crônica pode perdurar, mesmo que o acontecimento que ela redimensiona literariamente tenha perdido o sabor da contemporaneidade. Isso ocorre porque não tem o fato como o seu principal objetivo, como acontece no texto jornalístico. Enquanto criador, o cronista é mais importante, podendo libertar-se do circunstancial e do específico através da imaginação. Na crônica de Veríssimo, como vimos, a morte das aranhas Anita e Arabela foi apenas um pretexto para a elaboração de um texto metalingüístico sobre as diferenças entre a literatura (o ofício do cronista) e o jornalismo propriamente dito. Outro argumento, que comprova a importância secundária que é dada pela crônica ao elemento motivador, é a escolha de um fato aparentemente mentiroso, “uma falácia”. O comentário de que os russos teriam enviado aranhas para o espaço era apenas um boato (nos anos 70 – estávamos em plena “corrida espacial”).

Assim, enquanto o jornalismo procura trabalhar com a “verdade” (ou melhor, com a “construção” dela), a literatura toma um “boato” e nele procura assegurar os seus efeitos de sentido. Isso porque “fazer parecer real” não é importante para a crônica. E mesmo quando comenta um “fato do dia”, procura conceder uma extensão maior a esse acontecimento situado por meio do incremento lírico ou lúdico, como acontece no texto de Veríssimo. Portanto, mais que no fato, a crônica apóia-se, primeiramente, no trabalho com a forma; preocupa-se com a elaboração literária.

A qualidade artística faz com que esse gênero, um fruto do jornal situado entre notícias efêmeras, transcenda o factual e, desse modo, permaneça e desperte o interesse do leitor. Como exemplo, podemos dizer que foram as qualidades literárias, presentes em um texto de Veríssimo produzido nos anos setenta, que nos possibilitaram a reflexão sobre a maioria das distinções, similaridades e intercâmbios entre jornalismo e literatura.

Veremos, no próximo capítulo, um outro traço da crônica, que possibilita a superação da sua base jornalística em busca da transcendência do fato. Além de enriquecer qualquer acontecimento, “dando-lhe uma vida além da notícia” (COUTINHO, 1986, p. 136), o humor, como um profícuo recurso narrativo, favorece o hibridismo de gêneros, pois “testa e alarga” os limites da crônica.

Notas do capítulo um:

1. Segundo a Mitologia Clássica, “o deus Cronos, filho de Urano (o Céu) e de Gaia (a Terra), destronou o pai e casou-se com a própria irmã (Réia). Urano e Gaia, conhecedores do futuro, predisseram-lhe, então, que ele seria, por sua vez, destronado por um dos filhos que gerasse. Para evitar a concretização da profecia, Cronos passou a devorar todos os filhos nascidos de sua união com Réia. Até que esta, grávida mais uma vez, conseguiu enganar o marido, dando-lhe a comer uma pedra em vez da criança recém-nascida. E, assim, a profecia realizou-se: Zeus, o último da prole divina, conseguindo sobreviver, deu a Cronos uma droga que o fez vomitar todos os filhos que havia devorado. E liderou uma guerra contra o pai, que acabou sendo derrotado por ele e os seus irmãos. (LAURITO, 1993, p. 10). Essa história pode ser lida como a seguinte alegoria: “o tempo, em sua passagem fatal, engole tudo o que é criado e tudo o que é criatura”.

2. O “real”, para Barthes (Cf. *Lo Verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, p. 11-2), não passa de um “efeito de real”, artifício do discurso para transmitir um “sentido de realidade”. No que diz respeito ao texto jornalístico, a “realidade” é construída discursivamente, uma vez que o “real” não se deixa apreender total e diretamente. Temos, então, apenas a sua reprodução.

O jornalista, ao selecionar determinados fatos e não outros, lança um olhar subjetivo sobre os acontecimentos que noticia e reconstrói. Mesmo que negue a subjetividade e anuncie um discurso imparcial e comprometido com a apuração da “verdade”, o seu texto apenas se aproxima do “real”; cria um “efeito de realidade”, mediante o emprego de alguns recursos, como fotos, citações, depoimentos, entrevistas, descrições, gráficos, que autenticam, conferem verossimilhança ao que está escrito.

2. Humor & Crônica: o reencontro dos “ridículos” de cada dia

A vida e o que há nela de colorido, de vivo e de engraçado não pode ser inventada à mesa de trabalho. A fonte primeira da comicidade é a própria vida. (PROPP).

Muitas vezes, as fontes do cronista são quase as mesmas do jornalista: informação sobre fatos e situações, notícias em curso na cidade ou país, pequenos ou grandes escândalos políticos, etc. No entanto, como vimos no último capítulo, o fato que é para o repórter-jornalista um fim, para o cronista é apenas um pretexto. Pretexto para divagações, comentários, reflexões.

O cronista tem liberdade de recorrer ao lirismo, ao paradoxo, às divagações filosóficas, à alegoria, ou mesmo, ao efeito cômico, para captar *flashes* do cotidiano e a partir deles tecer seus comentários subjetivos. Portanto, se na atividade literária deve prevalecer o poder de recriação da realidade, o humor, ao explorar aspectos irônicos de algum fato, algum pronunciamento ou alguma personagem, captura o interesse do leitor, convidando-o para uma rerepresentação do “real” mais amena e prazerosa, porém não menos profunda.

Segundo Massaud Moisés, “a crônica [...] livra-se da reportagem pura e simples graças a outros ingredientes propriamente literários, dos quais é de ressaltar o humor”. (1967, p. 105). O humor reflexivo, manifestado pelo olhar atento com que o cronista analisa o fato e lhe dá um novo sabor, sempre teve grande penetração junto à instância receptiva, decepcionando ou ironizando a sua expectativa.

Vários cronistas, em diversas épocas, utilizaram expedientes humorísticos em seus textos. Para citar alguns, lembremos que José de Alencar fazia “graça romântica” para estabelecer a coesão entre os grandes e os pequenos acontecimentos abordados em seus folhetins. Escritos para entreter e divertir o leitor, os textos do autor romântico portavam um tom ameno e brincalhão, que captava e unia os diversos fatos cotidianos da sociedade do século XIX.

Outros autores românticos, como Joaquim Manuel de Macedo e França Júnior, aproveitaram essa linguagem lúdica da crônica. Utilizavam um lastro humorístico na aguda observação e comentário dos costumes da época.

Machado de Assis também desenvolvia em suas composições o comentário irreverente e reflexivo. Em cada crônica de Machado, há uma “boa conversa entre vizinhos” (lembremos que o autor assim define o gênero). Todavia, diferente do tom ameno, mais lúdico, da crônica de José de Alencar e de Joaquim Manuel de Macedo, o escritor, como em seus romances,

utilizava a ironia e o sarcasmo para fazer a crítica social ou explorar, com zombaria e pessimismo, alguma faceta da personalidade humana ou da história do Brasil. Segundo Arrigucci Jr:

[...] Sua atitude mais profunda e geral aparece, sob a capa do humor, sempre marcada pelo relativismo cético. [...] Assim, por exemplo, quando Machado, atento ao caráter relativo da Abolição, retrata em tom de farsa (lembrando Martins Pena) a situação do negro liberto, que saía do sistema opressivo e degradante da escravidão para servir, por salários miseráveis, ao mercado de trabalho livre, a nova cara da mesma opressão. É que a verve cômica do cronista permitia representar no pormenor, à primeira vista insignificante, de forma oblíqua e dissimulada, como quem falasse de outra coisa, o caso exemplar [...]. (1987, p. 60-1).

Com uma dimensão mais eufórica, porém não menos crítica, vários comediógrafos, como Martins Pena, França Júnior, Artur Azevedo, assumiram a vertente cômica da “crônica de costumes”, registrando em seus textos os acontecimentos sociais, políticos e artísticos do século XIX.

Por exemplo, Martins Pena, em folhetim de 10/08/1847, comenta com irreverência um incidente ocorrido na apresentação de uma ópera (“Elixir de amor”) encenada na época. Segundo a verve crítica do folhetinista, além dos personagens escalados para o espetáculo, também participaram da encenação um cavalo, pouco cordial, e um cachorro intruso na platéia. Vejamos o que o folhetinista nos diz a respeito da participação do cachorro:

[...] O cão que estava na platéia continuava a aplaudir os cantores como podia, isto é, com latidos; mas a polícia, que viu nesse procedimento canino uma infração ao regulamento teatral, mandou prender o inocente animal, e para esse fim entrou na platéia um pedestre, que, chegando-se de mansinho para o perturbador do sossego público, trepou em um banco com receio de ser mordido nas canelas, e fazendo-lhe do lenço um coleira, o levou preso, dizem uns para a Casa da Correção, e outros que para o meio do largo, onde lhe dera um formidabilíssimo pontapé. Pobre animal, que pagou com dolorosos ganidos os aplausos que tão desinteressadamente prodigalizara. (PENA, 1965, p. 320-1).

Bender e Laurito (1993, p.29) interpretam os vários folhetins do autor (muitos deles, originalmente, publicados no *Jornal do Comércio*, em 1846 e 1847) como verdadeiros embriões das crônicas de humor do século XX, cujos principais representantes, como vimos, são Fernando Sabino, Stanislaw Ponte Preta, Lourenço Diaféria e Luís Fernando Veríssimo.

De fato, guardadas as devidas proporções, a comicidade popular, farsesca, daquele que seria conhecido como o “Molière Brasileiro”, o fundador da comédia nacional, pode ainda estar presente nos cronistas-humoristas do século XX. Nesta época, o crítico Antonio Candido vê o humor como um dos recursos responsáveis pela “fórmula moderna” da crônica: “[...] Creio que a fórmula moderna, onde encontra um fato miúdo e um toque humorístico, com o

seu *quantum satis* de poesia, representa o amadurecimento e o encontro mais puro da crônica consigo mesma”. (CANDIDO, 1992, p.15).

Embora essa “fórmula” tenha se consagrado no século XX, quando vários cronistas passam a fazer o comentário humorístico dos fatos miúdos do dia-a-dia, ao longo da trajetória do seu desenvolvimento, a crônica já apresentava essa tendência. Uma parte não desprezível da grande produção humorística já existia no formato leve e ameno do folhetim, que trazia histórias cômicas que jogavam com o burlesco, com a surpresa e com o suspense.

Ao lado da informação e do comentário dos acontecimentos da semana, da lógica argumentativa ou da crítica política, o tom lúdico estava sempre presente nos textos de Alencar, de Machado de Assis e dos cronistas de costumes do século XIX, que não deveriam comentar o aspecto sério do assunto, mas sim o seu lado cômico. Portanto, o traço lúdico e o arremate de certos assuntos com jogos de humor eram características do folhetim que a crônica herdou.

E se quisermos lembrar de mais alguns representantes do gênero que utilizavam o toque humorístico em suas composições, basta mencionarmos a crônica lírico-humorística de Olavo Bilac, o humor e o sarcasmo de João do Rio, a força poética e a ironia de Carlos Drummond de Andrade ou de Rubem Braga, etc.

Esses nomes e ainda outros que poderiam ser citados revelam a presença do tom humorístico na composição de crônicas de diversas épocas. Tomando como base essa recorrente aproximação entre humor e crônica, podemos nos indagar sobre as razões dessa união profícua entre os dois discursos.

O primeiro motivo parece bem óbvio. A própria vida é fonte de comicidade para o humor e objeto de observação para o “cronista-flâneur”. Fernando Sabino, em “A última crônica”, comenta sobre esse poder de observação do olhar do cronista, sempre apto para o flagrante do cotidiano: “Não sou poeta e estou sem assunto. Lanço então um último olhar para fora de mim, onde vivem os assuntos que merecem uma crônica”. (SABINO, 1965, p. 174).

Fonte de motivação para a deflagração do riso, que se nutre dos “ridículos de cada dia”, e para a crônica, que concede uma dimensão nova ao cotidiano, a própria vida oferece material para a criação literária, tenha esta uma tendência psicológica, social ou humorística. Quanto ao humor, forma de conhecimento dos meandros sutis de nossa realidade e de nossa época, Ziraldo, por exemplo, comenta: “o humor é uma forma criativa de analisar criticamente, descobrir e revelar o homem e a vida” (1970, p.199).

Desse modo, crônica e humor compartilham uma mesma temática – o homem e a sua vida cotidiana –, o que proporciona ao leitor a satisfação de pensar e, sobretudo, de rir da sua

própria experiência. Aliás, é esse “reencontro do conhecido” (o cotidiano das cidades, os flertes, os desencontros e outras cenas risíveis que se repetem no dia-a-dia), presente na crônica humorística, que proporciona prazer e suscita o riso. Expliquemos os fundamentos dessa conclusão, a partir da retomada da teoria de Freud sobre os chistes.

Ao esmiuçar os meios técnicos de elaboração do chiste (condensação, o duplo uso da palavra, a segmentação, a inversão de sentido, o deslocamento, o raciocínio falho, etc), Freud apresenta-nos a sua teoria da economia ou do alívio da despesa psíquica, segundo a qual o prazer do chiste provém dessa economia de energia, que, sendo solicitada e acumulada, tornar-se-ia subitamente desnecessária, “sobrando” uma parcela. Conforme suas palavras:

“Devíamos dizer que o riso se dá quando uma cota de energia psíquica, usada anteriormente para a catexia de trajetos psíquicos particulares, torna-se inutilizável, de modo que essa (energia) pode encontrar descarga livre”. (1996, p. 141).

Essa “sobra” (de energia psíquica, de inibição) é o que fundamenta a explicação freudiana acerca das tendências e técnicas produtoras do prazer e da graça cômica. No chiste, por exemplo, o princípio da economia opera tanto na forma quanto no conteúdo, isto é, o prazer seria motivado por alguns efeitos gratificantes oriundos dessa economia, como o emprego de poucas palavras, a repetição verbal das mesmas conexões ou do mesmo assunto ou ainda o uso de palavras similares ou com som semelhante.

Nessa perspectiva, a redescoberta do que é familiar também é gratificante e agradável, pois a cota de energia mental que se mobiliza no esforço da compreensão acaba sobrando dentro do aparelho psíquico, que tem, desse modo, uma economia repentina em seus dispêndios e, conseqüentemente, há um “ganho de prazer”. Essa economia, de acordo com a sua intensidade, descarrega-se no riso.

Assim, o prazer do reconhecimento do que é familiar está associado a uma alegria de “poder”, isto é, a uma satisfação que provém da superação de uma dificuldade.

Parece que geralmente se concorda em que a redescoberta do que é familiar, o ‘reconhecimento’, é gratificante. Gross (1889, 153) escreve: ‘o reconhecimento é sempre conectado a sentimentos de prazer, a não ser que esteja mecanizado demais (por exemplo, no ato de se vestir...). A simples qualidade da familiaridade é facilmente acompanhada pela calma sensação de conforto.

[...] Se o ato do reconhecimento suscita de tal modo o prazer, poderíamos esperar que aos homens ocorra a idéia de exercerem essa capacidade por ela mesma – isto é, a experimentariam como um jogo. De fato, Aristóteles considerou a alegria (procedente) do reconhecimento como o fundamento do prazer estético, e é indiscutível que não se deva desconsiderar esse princípio mesmo que ele não possua a abrangente importância que lhe foi atribuída por Aristóteles. (FREUD, 1996, p.118-9).

Essa sensação psíquica prazerosa do reconhecimento pode ser despertada pela crônica. Quando lemos esses textos que registram o cotidiano, rimos porque não despendemos esforço ou sentimos dificuldade, mas prazer e surpresa no reencontro com o conhecido.

Ainda que esse “reencontro do conhecido” não seja característica exclusiva da crônica, nos demais gêneros, o “elemento familiar” aparece já como resultado, como fato consolidado, enquanto, na crônica, surge no próprio momento em que está sendo descoberto.

É, portanto, com essa “emoção da redescoberta” que o leitor entra em contato, chegando a sentir-se “personagem” da crônica que lê, pois reencontra situações e cenas familiares, que vivenciou ou que, pelo menos, presenciou, quando em contato com outras pessoas. Cabe, então, ao leitor participar, interagir com o cronista, numa intimidade estimulada pelo próprio gênero. Como nos diz Antonio Candido: “Ora, a crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas [...] sobretudo porque quase sempre utiliza o humor”. (1992, p.14).

Essa capacidade de rir de si mesmo ou de um cotidiano compartilhado e conhecido é motivada pela leitura de inúmeras crônicas humorísticas de Fernando Sabino, Lourenço Diaféria e de Luís Fernando Veríssimo.

No caso da produção de Veríssimo, mesmo as crônicas contemporâneas aos anos 70 e 80 (e que, portanto, perderam o imediatismo da referência) ainda nos fazem rir. Isso acontece porque o autor põe em cena discursos universais que formam o cotidiano, para, em seguida, desestabilizá-los.

Como sabemos, não há vida cotidiana sem espontaneidade, pragmatismo, imitação (imitamos pessoas, reproduzimos valores, etc), sem repetição (o ritmo fixo, a regularidade de nossas ações, os movimentos mecânicos das mãos, do corpo, das horas, dias, semanas, etc), sem incidentes, surpresas, catástrofes, sem divertimento e vida social, sem vida familiar, privada e profissional, sem lazer, descanso ou férias, etc. Esses e outros componentes que fazem parte da estrutura da vida cotidiana são encontrados nas crônicas de Veríssimo.

Nelas, há a coexistência da particularidade do tempo histórico em questão (o cronista critica e faz humor a partir dos fatos marcantes da época, portanto, conhecidos pela maioria dos leitores) e da generalidade da vida cotidiana (a vida de todo o homem). E como a vida cotidiana não pode ser excluída da história, o cronista assimila a cotidianidade de sua época (como veremos nos itens 3.3.1 e 3.4) e também o universal que está presente na vida de todo o homem: o trabalho, a vida doméstica e familiar, os sentimentos e paixões, os nossos segredos inconfessáveis.

As relações sociais e pessoais, o lugar das lutas entre os sexos, grupos, gerações, ideologias, estão presentes nas crônicas de Veríssimo, que revelam a complexidade escondida sob a aparente insignificância do cotidiano, descobrem a profundidade sob a trivialidade e, assim, atingem o extraordinário do ordinário.

Até mesmo a política, como veremos mais adiante, não se desvincula da cotidianidade e do “reencontro do conhecido”. O humor de Veríssimo incide principalmente na estupidez, que é uma das variantes da nossa essencial barbárie. O autor reapresenta-nos as manhas e manias da política brasileira (assunto da crônica – “Nova Carta de Intenções” – como será analisado).

Por tudo isso, a crônica de Veríssimo não apenas comunica e registra o tempo breve que põe em cena, como também propicia um “efeito especular”, através do qual o leitor encontra discursos cotidianos, idéias, valores e comportamentos bastante conhecidos.

2.1. “Cornita”: o reencontro do conhecido

Que é feito então da repetição? O cotidiano é uma variante dela ou o lugar de reencontro? (HENRI LEFEBVRE).

Na crônica de Veríssimo, intitulada “Cornita” (publicada em *Outras do Analista de Bagé*, 1982), deparamo-nos com o “reencontro do conhecido”, pois, afinal, quem nunca vivenciou ou presenciou esta cena: um filho que pede auxílio ao pai na lição de casa?

O tema escolhido para a composição do texto pode ser prosaico ou banal, mas vejamos como a imaginação do cronista consegue extrair humor do cotidiano, além de revelar a grandeza e a singularidade de um fato miúdo, aparentemente insignificante.

Na crônica, o pai, para não perder o respeito e a admiração do filho, não confessa desconhecer o significado da palavra “cornita”. Prefere imaginar toda uma história para a origem do vocábulo. Como se depara, pela primeira vez, com a palavra, procura inferir uma idéia aproximada do seu significado, a partir do contexto lingüístico em que é usada. Além da relação entre contexto e significado, o pai também tenta inferir o significado de “cornita” a partir do seu significante, isto é, associa esta palavra à outra semelhante e conhecida – “corno”.

- Pai, o que é cornita?
- Como é que se escreve?
- Ce, o, erre, ene, i, te, a.

O pai pensou um pouco. Não podia dizer que não sabia. O garoto há muito descobrira que o pai não era o homem mais forte do mundo. Precisava mostrar que, pelo menos, não era dos mais burros. Perguntou como é que a palavra estava usada.

- Aqui diz, “a cornita da igreja”... – respondeu o garoto.
- Ah, esse tipo de cornita. É um ornamento, na forma de corno, que fica do lado do altar.
- Pra que que serve?
- Pra, ahn, nada. É um símbolo.
- Ah. (VERÍSSIMO, 1982, p.18).

Convencido pelas explicações do pai, o menino emprega “cornita” numa redação e a professora não hesita em dizer que a palavra não existe e, além disso, contesta as explicações do pai do garoto:

- Pai, usei “cornita” numa redação e a professora disse que a palavra não existe.
- O quê? Mas que professora é essa?
- Ela diz que nunca ouviu falar.
- Pois diga para ela que “cornita”, embora não faça mais parte da arquitetura canônica, era muito usada nas igrejas medievais.
- Tá.

- Pai, a professora continua dizendo que “cornita” não existe. E diz que também não se diz “arquitetura canônica”.
- Preciso ter uma conversinha com essa professora. Essa educação de hoje... (VERÍSSIMO, 1982, p.18-9).

Como sabemos, na vida e na arte cômica a ignorância e a estupidez são objetos de zombaria. Vale a pena aqui também lembrar das piadas de português. Nesses casos, como nos diz Bergson (1983, p. 99-100), o riso é punitivo, tem uma função social que revela e corrige defeitos.

Na crônica de Veríssimo, o desconhecimento da grafia correta e do significado da palavra cornija (ornato que assenta sobre o friso de uma obra; molduras sobrepostas à parte superior da parede, porta, etc) leva o pai a utilizá-la indevidamente, caindo, dessa maneira, num ridículo por ignorância bastante engraçado. A persistência em tentar provar e dar sustentação ao próprio erro leva-o à tensão e ao sufoco, pois não deseja ser “desbancado”, “perder” para o conhecimento da professora. Caso isso acontecesse, o filho perceberia as suas limitações e fraquezas e, desmoralizado, perderia a comum onipotência que as crianças costumam atribuir aos pais.

Para atingir o seu objetivo, o pai, como dissemos, faz associações entre palavras (cornita/corno), porém, chega a conclusões equivocadas e, com isso, o leitor se diverte. Mas as suas intenções são as melhores possíveis e, por esse motivo, ele desperta simpatia, o que

faz que as suas qualidades morais tornem-se mais importantes que o seu conhecimento. O leitor sente-se, então, inclinado a torcer por ele.

- Não quero discutir com a senhora. Mas também não quero ver meu filho duvidando do próprio pai. Para começar, minha senhora, aqui está o livro que meu filho estava lendo. E aqui está a palavra. “Cornita”.
- Deixe eu ver. Obviamente, era para ser “cornija”. É um erro de imprensa.
- O quê?
- Um erro de revisão. “Cornija”. Ornamentação muito usada na arquitetura antiga. “Cornita” não existe.
- Pai, vamos pra casa...
- Um momentinho. Um momentinho! Claro que eu sei o que é “cornija”. Mas existem as duas palavras. “Cornija” e “cornita”. Duas coisas completamente diferentes.
- Então me mostre “cornita” no dicionário.
- Ora, no dicionário. E a senhora ainda confia nos nossos dicionários?
- Pai, vamos embora... (VERÍSSIMO, 1982, p. 19).

Como se observa, a professora não é convencida e não se deixa enganar pelas explicações e motivos alegados pelo pai. Contesta os argumentos apresentados e, para isso, vale-se da credibilidade científica dos dicionários. Como sabemos, os dicionários são instrumentos importantes no processo de “standardização” da linguagem. Melhor dizendo, por estarem em relação direta com a literatura aceita e, em geral, com o que é considerado o “corpus” escrito de uma língua, não apenas sancionam a aceitação de itens lexicais já produzidos, como também constituem a base de futuras aceitações. Desse modo, valendo-se dessa credibilidade científica, a professora torna o seu argumento digno de consideração, como também lhe atribui seriedade e importância.

Mesmo assim, ainda não convencido ou não querendo admitir o próprio erro, o pai não se deixa vencer. Questiona a credibilidade dos nossos dicionários. O seu questionamento nos faz rir, uma vez que tenta descartar o sentido de legitimidade pretendido pelo argumento da professora e, assim, desvia a resposta do curso de pensamento inicialmente sugerido.

Além de reorientar a argumentação, a réplica do pai retoma o estigma de precariedade, de desleixo e de imperfeição que existe no anedotário sobre nosso país. Assim, no processo de desmontagem de sua resposta despontam elementos presentes no repertório do leitor, constituindo um *frame*: o conhecimento sobre o comportamento nacional. Segundo Possenti (1998, p.42), esse conhecimento é indispensável para que a “piada” funcione, pois o humor é cultural, não tem efeito em todos os lugares nem em todos os momentos, e, por conseguinte, cada país ou cultura possui determinados referentes que devem ser conhecidos para que possamos depreender o efeito de humor pretendido.

Esclarecida essa questão, voltemos à crônica de Veríssimo. Mesmo astuto e rápido na sua resposta, o pai não obtém êxito e decide, então, mudar de estratégia, isto é, procura adequar os seus argumentos ao universo da professora. Conhecendo as características desse contexto, percebe que aquele que detém o saber acadêmico (no caso, conhece o valor, o prestígio e a autoridade dos dicionários) detém o discurso autorizado para qualificar e legitimar um texto ou qualquer outra produção artístico-cultural. Além disso, como é de conhecimento, o falar e o escrever distintamente bem são algumas das principais formas de impressionar e de mostrar superioridade. Tendo em vista tais recursos, para dissimular a falta de conhecimento e mostrar-se superior à professora, o pai forja um pequeno tratado que “comprova” a existência de “cornita”. Vejamos o resultado do tratado:

- Pai...
- O que é?
- A professora leu o seu tratado.
- E então?
- Mandou pedir desculpas. Diz que o senhor é um homem muito estudito.
- Erudito.
- Erudito. Mandou pedir desculpas. A burra era ela.
- Está bem, meu filho. Pelo menos agora ela sabe com quem está tratando. (VERÍSSIMO, 1982, p. 20).

Mesmo que seja por meios ilegítimos, o pai consegue sobressair e alcança o seu objetivo – a criança o considera o “maioral”. Por meio da fala do filho – “estudito” – o cronista põe à mostra o ainda limitado universo lingüístico da criança e, além disso, também nos deixa ver a ingenuidade infantil.

A reprodução da fala da criança reforça o colorido e a comicidade do texto, mas o grande recurso cômico dessa crônica é, sem dúvida, a mentira. Como vimos, o pai engana a professora, fazendo passar a mentira por verdade. Por acreditar nas invenções do tratado, ela é “feita de boba”.

- O que é isto, pai?
- Um pequeno tratado que fiz para a sua professora, aquela mula, ler. Dezessete páginas. Pouca coisa. Nele, traço desde a origem etimológica da palavra “cornita”, no sânscrito, até a sua simbologia no ritual da Igreja antes do concílio de Trento, incluindo o número de vezes em que o termo aparece na obra de Vouchard de Mesquieu sobre a arquitetura canônica. E sublinhei “arquitetura canônica”, para a mula aprender a jamais desmentir um pai. (VERÍSSIMO, 1982, p. 19-20).

O pai expressa a sua raiva e revolta no momento em que chama a professora de mula (no início da crônica, o tratamento era de respeito - “senhora”). Aqui, mais uma vez, deparamo-nos com o “reencontro do conhecido”, pois, tanto na vida como nas obras literárias,

os insultos, as comparações com animais, as injúrias são engraçadas. A graça está na superposição das espécies, de modo que características e comportamentos humanos passam a ser vistos e retratados por meio da comparação com características do animal. No caso da crônica, rimos porque, ao chamar a professora de mula, o pai enfatiza a sua teimosia, isto é, não se deixou convencer por suas intenções (“para a mula aprender a jamais desmentir um pai”). Ao dizer esta frase, expressa o seu orgulho e glória, pois conseguiu vencê-la, mesmo que, para isso, tenha usufruído de um falso saber.

Como se observa no último exemplo citado, o pai faz uma análise minuciosa do termo “cornita” e, assim, simula erudição e conhecimentos que não detém. O seu texto imita “as técnicas de autenticação do discurso” (Cf. FREITAS, 1986, p. 14-21), isto é, fabula referências históricas que proporcionam um “cunho realista” ao tratado. Dentre essas técnicas que inscrevem a narrativa de ficção numa “realidade reconhecível”, podemos citar: a precisão dos detalhes, que têm por efeito produzir a impressão de que o tratado menciona fatos exatos e verdadeiros (“simbologia no ritual da Igreja antes do concílio de Trento, incluindo o número de vezes...”); a alusão a fatos passados de longa cronologia, o que põe em evidência a lei da causalidade histórica – relações de causa e efeito – que regem os acontecimentos (o mais longo na história da Igreja – de 1545 a 1563 – o concílio de Trento foi convocado pelo Papa Paulo III para assegurar a unidade de fé e a disciplina eclesiástica); as fontes documentais que fornecem “informações precisas” sobre a matéria e a dimensão do tratado (“dezessete páginas”, origem etimológica, etc) e a presença de personagens históricos.

Na crônica, o pai inventa um personagem - Vouchard de Mesquieu – o que confere valor documental ao seu tratado. Ele próprio reconhece a força desse argumento, quando diz:

Valera a pena. Valera até as noites perdidas inventando os dados do tratado. Sabia que acabaria convencendo a mulher com um ataque maciço de erudição, mesmo falsa. Vouchard de Mesquieu. Aquele fora o golpe de mestre. Vouchard de Mesquieu. Perdera uma hora só para encontrar o nome certo. Mas estava redimido. (VERÍSSIMO, 1982, p. 20).

É interessante pensar nesse personagem criado. Nenhum traço físico, moral ou psicológico nos é dado a conhecer. Sua presença só se justifica em função de sua “ação na história” imaginada (segundo o pai, tem uma obra sobre a “arquitetura canônica” e, não, “clássica”, como seria o correto) e sua “importância” nos é sugerida pela sonoridade do nome escolhido, o qual, aliás, é bem semelhante ao do filósofo e escritor francês – Charles Louis de Secondat Montesquieu.

O recurso a vocábulos estrangeiros como também à origem etimológica da palavra “cornita” tem como resultado o riso, pois o leitor percebe que o pai almeja, mediante tais expedientes, atingir determinados efeitos. O nome e os outros elementos de “autenticação” criados têm o propósito de mostrar à professora referências culturais, revelando uma intenção deliberada de veicular e “confirmar” um falso saber, que é demonstrado por meios científicos. O discurso do pai assume, então, uma função intelectual ou cognitiva, com o objetivo de provar a “verdade” do que diz.

Desse modo, ele representa o tipo cômico do “falso entendido”, isto é, aquele que apenas conhece o jargão (traços que compõem um discurso erudito – a busca da origem etimológica, a explicação, segundo uma perspectiva histórica) e, assim, passa por sumidade no assunto que desconhece.

A respeito da comicidade da mentira, diz Propp:

“A mentira enganadora nem sempre é cômica. Para sê-lo, tal como os outros vícios humanos, ela deve ser de pequena monta e não levar a conseqüências trágicas. Além disso, ela deve ser desmascarada. A que não o for não pode ser cômica”. (1992, p.115).

Na crônica de Veríssimo, a mentira não tem conseqüências sérias e irreparáveis, apenas leva ao sufoco e à tensão crescente, uma vez que o pai tenta provar o que diz. Embora não seja desmascarado pelos outros personagens (o filho e a professora), o leitor fica sabendo da sua impostura, pois, como vimos, ele mesmo confessa e se orgulha dos artifícios utilizados para construir a mentira.

Ao final do texto, temos, então, a inversão cômica. A situação volta para trás e os papéis se invertem: o pai, até o momento menosprezado pelo saber escolarizado do professor, faz uso do jargão desse mesmo discurso e, desse modo, engana a professora e lhe dá uma “lição”, não de casa ou em nome da revolta, mas de vida: “nunca se deve desmentir um pai na frente de um filho”. Mesmo que, para isso, seja necessário mentir, simular um falso conhecimento.

Sendo assim, essa crônica também nos permite fazer algumas considerações a respeito da autoridade e legitimidade do poder da palavra. Isto é, o seu valor, muitas vezes, não é medido pelo “o que se diz”, mas pelo “como se diz”, o que sugere o valor e o poder que estão vinculados à competência discursiva do falante.

No texto, como vimos, a mentira do pai, por ser bem contada, faz acreditar no que diz, isto é, cria-se uma realidade com a mediação da palavra. O que equivale a dizer que tanto a mentira como o que é “real” são construções de linguagem, uma vez que os documentos históricos (“as fontes”) que autenticam o que é “verdadeiro”, por possuírem as mesmas

características formais da narrativa literária, também podem ser ficcionalizados. Na crônica, o pai valeu-se desse limite tênue entre a representação e a criação para fabular os dados do seu tratado.

Portanto, embora aparente superficialidade, uma “conversinha miúda” para divertir e entreter o leitor, essa crônica propicia a reflexão sobre o “poder” da linguagem, a construção do conhecimento e o comportamento humano. A respeito dessa “profundidade” reflexiva dos textos de Veríssimo, comenta Flávio Aguiar:

[...] Afastando-se da visão tacanha que vê na crônica apenas o registro prematuramente nostálgico daquilo que é passageiro, o autor consegue construir seus textos em cima de uma visão bem mais complexa das relações entre a sua linguagem e a realidade. E, particularmente, de uma visão complexa e rica de seu instrumento específico de trabalho – a linguagem.

[...] a riqueza do texto de Veríssimo vem do fato de estar falando para uma comunidade de leitores, massa diferenciada e heterogênea. Quer dizer, Veríssimo transforma seu texto num remanso em que o leitor continuamente se espelha na própria comunidade, no fato de que faz parte de uma comunidade. (1997, p. 99-100).

Como ressalta o crítico, a crônica de Luís Fernando Veríssimo, na sua aparente superficialidade, revela a reflexão, que se oculta “além da superfície textual”. Em “Cornita”, como vimos, a mentira, geralmente associada a valores negativos, é empregada com uma boa intenção. Para o personagem, ela não é apenas um meio de fazer valer o seu orgulho ferido e de sair-se ileso da situação, mas é também uma forma de não perder o respeito e a admiração do filho (como diz: “O garoto há muito descobrira que o pai não era o homem mais forte do mundo. Precisava mostrar que, pelo menos, não era dos mais burros”, 1982, p.18).

Certamente, o leitor não aprova a mentira, mas se compadece diante de um propósito tão sublime e, como dissemos, permanece do lado do enganador, mesmo sabendo que o personagem é um impostor confesso. Isso acontece porque, como diz Flávio Aguiar, “a crônica comunitária de Veríssimo aproxima o mundo do leitor”. (1997, p.100). Mundo, em que se espelha e se vê refletido numa realidade recriada, onde “reencontra o conhecido”.

2.2. “Lixo”: o cotidiano da intimidade

[...] O livro é uno e denso. Ridente e reflexivo de ponta a ponta e pungente e metafísico inúmeras vezes. E você, da classe média (na verdade o mundo é uma gigantesca classe média) vai encontrar aí seu primo, glabro em todo o corpo e usando peruca até nos bagos; seu vizinho misterioso, colecionador de latas de sardinha; seu tio falido, que mantém corajosamente seu status à custa de velhotas suburbanas; e sua tia, puta evidente, visceral, que não realizou esse seu magnífico destino e morreu solteirona. (MILLÔR FERNANDES – O Estado de São Paulo – 4/9/94 – comentário sobre a obra: Comédias da Vida Privada).

“Doméstico, íntimo, familiar”. No espaço privado, encontra-se o que possuímos de mais precioso, que pertence somente a nós mesmos e que não deve ser divulgado, exposto, pois é muito diferente das aparências que, muitas vezes, ostentamos em público.

Assim, o homem é uma criatura de “máscaras”. Essa idéia se harmoniza perfeitamente à visão do autor, que percebe as relações humanas como uma espécie de comédia, na qual nem a natureza nem qualquer definição única de moralidade poderiam jamais ser firmemente deduzidas, a partir do comportamento social. Para além de qualquer catalogação de como as pessoas se comportam, existe a questão de saber explorar qual o valor que atribuem ao comportamento específico para cada situação.

Os vários pontos de vista sobre as relações afetivas e familiares e o exercício de observação dos tipos humanos são objetos de comicidade dos textos de Luís Fernando Veríssimo. Segundo o autor, a recorrência ao tema da privacidade é um expediente próprio do gênero e, sobretudo, muito presente em seus textos: “A principal matéria-prima para a crônica são as relações humanas. O modo como as pessoas se amam, se enganam, se aproximam ou se afastam num ambiente social definido”. (2005, p.14).

Em crônicas cujo enfoque é o comportamento humano na sua intimidade, Veríssimo consegue angariar a adesão e a simpatia do público, pois revela o ridículo da coletividade a partir de situações individuais. “Cúmplice”, o leitor é capaz de perceber estranhas semelhanças com o seu próprio cotidiano: ri das conversas íntimas entre quatro paredes, dos clichês presentes nas confidências amorosas, dos artifícios de sedução.

Essas e outras situações, nas quais relaxamos, nos colocamos à vontade, livres da “carapaça” da proteção externa, são alvos do humor do cronista. Ele nos reapresenta a vida privada no que ela tem de exposta, declarada, reconhecida como “moral”, (nossos amores, grandes paixões, desejos, ciúmes, dores, etc) e também não oculta o inconfessável, ou seja, o “deplorável” ou o vergonhoso (nossos vícios, manias, fetiches, etc).

Também questões tão prosaicas e banais, que somente um olhar atento é capaz de observá-las, são descritas para o leitor, como, por exemplo, a irritação provocada por gestos repetitivos ou pela referência a uma mesma história, contada inúmeras vezes, ou ainda os aborrecimentos provocados pelo esquecimento de datas importantes para o casal. Assim o que é cuidadosamente escondido, seja da sociedade ou do cônjuge, é revelado: há o desvendamento do segredo e passa-se, então, do privado ao público.

Compartilhando o segredo, o leitor acaba se deparando com uma realidade familiar, reproduzida esteticamente por meio dos movimentos, ações, palavras e pelos traços de caráter dos seus personagens, que recriam atitudes humanas, retratam o dia-a-dia da vida cotidiana. Por exemplo, em crônicas que retratam o convívio familiar, o autor põe à mostra alguns dos conflitos vivenciados no interior desta instituição social complexa que é a família: as aspirações dos jovens à independência, o poder dos homens em confronto com o poder das mulheres, a manipulação das crianças sobre a vontade dos pais, as contradições entre as visões de mundo dos jovens e dos mais velhos, etc.

Por tudo o que dissemos, podemos concluir que Luís Fernando Veríssimo é um grande analista do comportamento humano. Suas crônicas, especialmente as publicadas em *Comédias da vida privada* (1994) e, mais recentemente, *Histórias brasileiras de verão: as melhores crônicas da vida íntima* (1999) e *As mentiras que os homens contam* (2000) – uma coletânea de crônicas dedicadas ao tema da falsidade no amor – discorrem sobre relacionamentos conjugais, extraconjugais, familiares, a casa, os segredos, etc.

As dificuldades enfrentadas no casamento e os rituais da conquista amorosa são outros temas conhecidos, nos quais o cronista se destaca, pois consegue extrair curiosas e hilárias facetas da conduta humana, além de criar inversões insólitas que “quebram” as expectativas do leitor, suscitando o riso. A esse respeito, comenta a escritora Ana Maria Machado:

As situações podem ser quotidianas, mas os ângulos geralmente são insólitos e inesperados. Ou então, reforçam o já esperado, mas com tão exatas pitadas de exagero que a caricatura até parece um retrato realista pelo avesso, em que o lado cômico é revelado em sua verdadeira grandeza e o sentimento profundo aparece com nitidez. (MACHADO, 2001, p. 14).

O cotidiano da intimidade, apresentado de uma forma insólita, é o tema da conhecidíssima crônica “Lixo” (publicada em *O analista de Bagé*, 1981).

Normalmente, as pessoas se conhecem em ambientes públicos, com uma grande rotatividade de indivíduos, como festas, academias, bares, restaurantes, universidades, ambiente de trabalho, etc. Também, normalmente, o interesse mútuo e o flerte surgem quando

o aspecto físico e/ou algum traço comportamental chamam a atenção. E, quando isso acontece, normalmente, busca-se encontrar pontos em comum, que permitam um começo de diálogo. Agora, imaginemos, um flerte se iniciar por um “lixo tão interessante”, a ponto de ser o assunto de uma primeira conversa. É isso o que acontece na divertida crônica - “Lixo” - quando o que há, aparentemente, de mais impessoal na sociedade de consumo passa a revelar intimidades:

Encontram-se na área de serviço. Cada um com seu pacote de lixo. É a primeira vez que se falam.

- Bom dia...

- Bom dia...

- A senhora é do 610.

- E o senhor do 612.

- É.

- Eu ainda não lhe conhecia pessoalmente...

- Pois é...

- Desculpe a minha indiscrição, mas tenho visto o seu lixo...

- O meu quê?

- O seu lixo.

- Ah...

- Reparei que nunca é muito. Sua família deve ser pequena...

- Na verdade sou só eu.

- Mmmm. Notei também que o senhor usa muita comida em lata.

- É que eu tenho que fazer minha própria comida. E como não sei cozinhar...

- Entendo.

- A senhora também...

- Me chame de você.

- Você também perdoe a minha indiscrição, mas tenho visto alguns restos de comida em seu lixo. Champignons, coisas assim...

- É que eu gosto muito de cozinhar. Fazer pratos diferentes. Mas como moro sozinha, às vezes sobra... (VERÍSSIMO, 1981, p. 83-4).

Como vimos em “Cornita”, na aparência de conversa fiada, a crônica aproxima-nos do conhecido. Quantas não são as pessoas solitárias que vivem em apartamentos e só se “conhecem” por números. A propósito, os personagens da crônica não têm sequer nome. Chamam-se por 610 e 612. Portanto, o cronista explora como tema de seu texto essa solidão urbana, presente nas grandes cidades.

Embora o tema seja conhecido, fato que aproxima o leitor, Veríssimo concede-lhe um inusitado toque de criatividade. Diante de uma vida solitária e reclusa, o que se expõe e mantém o contato com o próximo é o lixo. É, justamente, por meio daquilo que é descartado, inútil e que, normalmente, ninguém observa, que se revela a intimidade dos personagens.

Prova disso é que 610 e 612 não apenas se conhecem por meio de um “lixo interessante”, é também por meio dos objetos descartados que se “analisam mutuamente”, descobrindo mais detalhes e particularidades a respeito da vida de cada um.

- A senhora... Você não tem família?
- Tenho, mas não aqui.
- No Espírito Santo?
- Como é que você sabe?
- Vejo uns envelopes no seu lixo. Do Espírito Santo.
- É. Mamãe escreve todas as semanas.
- Ela é professora?
- Isso é incrível! Como foi que você adivinhou?
- Pela letra no envelope. Achei que era letra de professora.
- O senhor não recebe muitas cartas. A julgar pelo seu lixo.
- Pois é...
- No outro dia tinha um envelope de telegrama amassado.
- É.
- Más notícias?
- Meu pai. Morreu.
- Sinto muito.
- Ele já estava bem velhinho. Lá no Sul. Há tempos não nos víamos.
- Foi por isso que você recomeçou a fumar?
- Como é que você sabe?
- De um dia para o outro começaram a aparecer carteiras de cigarro amassadas no seu lixo.
- É verdade. Mas consegui parar outra vez.
- Eu, graças a Deus, nunca fumei.
- Eu sei. Mas tenho visto uns vidrinhos de comprimido no seu lixo...
- Tranqüilizantes. Foi uma fase. Já passou.
- Você brigou com o namorado, certo?
- Isso você também descobriu no lixo?
- Primeiro o buquê de flores, com o cartãozinho, jogado fora. Depois, muito lenço de papel.
- É, chorei bastante. Mas já passou.
- Mas hoje ainda tem uns lencinhos...
- É que eu estou com um pouco de coriza.
- Ah.
- Vejo muita revista de palavras cruzadas no seu lixo.
- É. Sim. Bem. Eu fico muito em casa. Não saio muito. Sabe como é.
- Namorada?
- Não.
- Mas há uns dias tinha uma fotografia de mulher no seu lixo. Até bonitinha.
- Eu estava limpando umas gavetas. Coisa antiga.
- Você não rasgou a fotografia. Isso significa que, no fundo, você quer que ela volte.
- Você já está analisando o meu lixo!
- Não posso negar que o seu lixo me interessou.
- Engraçado. Quando examinei o seu lixo, decidi que gostaria de conhecê-la. Acho que foi a poesia. (VERÍSSIMO, 1981, p. 84-5).

Comparando esse fragmento citado com o anterior, observa-se que há uma descrição maior da intimidade dos personagens. Inclusive, o tratamento cerimonioso de respeito senhor/a, que revelava a ausência de intimidade entre os interlocutores, é gradativamente substituído pelo informal você. Além disso, a aproximação entre os personagens dá-se a partir da substituição de fórmulas ritualizadas (“Bom dia”) por recursos fáticos (“É”, “pois é”, “Ah...”, “Mmm”) que, mesmo aparentemente esvaziados de carga informativa, têm o propósito de prolongar a comunicação. Sendo assim, o tom reservado da conversa dá lugar ao

popular “jogar conversa fora”, que indica a familiaridade na comunicação entre os interlocutores.

Também, o diálogo, que inicialmente se desenvolveu a partir de um mero cumprimento formal (“Bom dia”), tende agora a direcionar-se para perguntas mais arrojadas e pessoais, o que termina na confissão de um interesse mútuo por “lixos interessantes”.

Não só o flerte inicia-se a partir de um assunto pouco tradicional, a própria crônica também trabalha com a quebra de expectativa do leitor. Afinal, o texto leva-nos a pensar no lixo como o espaço da exposição de nossa privacidade, como um marcador de nossa identidade pessoal. É por meio dele, como fazem os personagens, que podemos conhecer o padrão de vida, a classe social, a profissão, os gostos particulares, as aptidões (fazer poemas), os passatempos (palavras cruzadas), o comportamento e as suas alterações, os apoios (cigarros e tranqüilizantes) para os momentos difíceis, como o falecimento do pai, o fim do namoro, etc. Em suma, o lixo pode revelar muitas características sobre quem somos e sobre a cultura na qual vivemos.

Além de comportar “índices residuais” do comportamento, da estrutura familiar e da nossa cultura, nas evidências do lixo situa-se a “nossa parte mais social”, uma vez que nesse espaço comunitário transpõem-se os limites entre o público e o privado. Os próprios personagens reconhecem essa capacidade de comunicação daquilo que é descartado. Prova disso é o discurso de teor analítico que passam a utilizar:

- Não! Você viu meus poemas?
- Vi e gostei muito.
- Mas são muito ruins!
- Se você achasse eles ruins mesmo, teria rasgado. Eles só estavam dobrados.
- Se eu soubesse que você ia ler...
- Só não fiquei com eles porque, afinal, estaria roubando. Se bem que, não sei: o lixo da pessoa ainda é propriedade dela?
- Acho que não. Lixo é domínio público.
- Você tem razão. Através do lixo, o particular se torna público. O que sobra da nossa vida privada se integra com a sobra dos outros. O lixo é comunitário. É a nossa parte mais social. Será isso?
- Bom, aí você já está indo fundo demais no lixo. Acho que... (VERÍSSIMO, 1981, p. 85).

Como já dissemos, o lixo revela o nosso lado mais social (é de domínio público) e sociável, uma vez que, necessariamente, entra em contato com o dos outros. Enquanto, em geral, os seres humanos têm dificuldades de relacionamento, o lixo se mistura independentemente de nossa vontade. É isso o que sugere o personagem, quando sua interlocutora o interpela e diz: “- Bom, aí você já está indo fundo demais no lixo”. Essa frase de duplo sentido significa que o personagem não apenas está “escarafunchando” o conteúdo

do lixo dela, como também passa a aprofundar em demasia a reflexão sobre o lixo. Portanto, se, no início do texto, o teor da conversa era apenas o conteúdo do lixo (“... tenho visto o seu lixo...”), a partir de certo momento (“- Você já está analisando o meu lixo!”), mais do que tomar conhecimento, os personagens analisam, tiram conclusões do que vêem.

Assim, contrariando o tom sombrio das densas análises psicológicas, essa crônica propicia “sondagens mais leves”, porém não menos densas. Analisa-se o comportamento humano por meio de um flerte criativo, no qual não há espaço para a poeticidade ou para clichês do discurso amoroso.

- Ontem, no seu lixo...
- O quê?
- Me enganei, ou eram cascas de camarão?
- Acertou. Comprei uns camarões graúdos e descasquei.
- Eu adoro camarão.
- Descasquei, mas ainda não comi... Quem sabe a gente pode...
- Jantar juntos?
- É.
- Não quero dar trabalho.
- Trabalho nenhum.
- Vai sujar a sua cozinha.
- Nada. Num instante se limpa tudo e põe os restos fora.
- No seu lixo ou no meu? (VERÍSSIMO, 1981, p. 85-6).

O convite para jantar juntos e a sofisticação do cardápio insinua o desejo de maior proximidade, sugerida pela pergunta final, que expressa a intenção compartilhada. Essa pergunta faz alusão (do lat. *allusionem*, isto é, chegar brincando, indiretamente) à frase “no meu apartamento ou no seu”. Por meio dessa referência indireta, o cronista desperta no espírito do leitor a idéia dessa expressão, da qual não falou abertamente, mas que supõe conhecida. O leitor que infere esse intertexto ri, pois descobre correlações entre a “frase modelo” e a recriação inusitada do cronista. Melhor dizendo, este joga com o texto que fabulou (um flerte entre dois vizinhos de apartamento) e o intertexto (uma frase apropriada ao texto criado, capaz de emprestar-lhe um sentido novo e adicional). A novidade está na troca de um espaço conhecido – apartamento – por outro – original e inesperado – o lixo, que é certamente o elemento responsável por todo o “gatilho humorístico” da crônica. Assim, a estrutura circular do texto leva o diálogo a terminar por onde começou, isto é, a partir de uma conversa que teve como tema o lixo.

A espontaneidade da linguagem presente na crônica lembra as conversas de esquina, o “bate-papo” entre amigos, os artifícios de sedução e conquista. Um dos motivos que contribui para que Veríssimo seja um dos escritores mais lidos do país (Cf. *Veja*, 12 de março de 2003)

é essa naturalidade, construída por meio de um discurso dialogado. Nos rápidos diálogos, podemos notar o imediatismo da observação, o “desarme” do interlocutor textual e até mesmo do leitor, que, como os personagens da crônica, é envolvido, tem a sua atenção apreendida, como num flerte.

Além de cativarem o leitor, os diálogos ágeis e surpreendentes e, ao mesmo tempo, profundos e simples, facilitam a elaboração do gênero (que precisa ser rápido, de pequena extensão) e são excelentes recursos caracterizadores, pois expressam reações dos personagens de alto teor informativo. A esse respeito, comenta Luís Fernando Veríssimo:

“[...] o diálogo é um truque do escritor para fugir da exposição, das descrições e da falta de tempo. Mas eu gosto de contar uma história por meio do diálogo, de sugerir coisas sobre os personagens só pelo que eles dizem”. (*Folha de S. Paulo*, 08/01/2000, p. 10).

Em geral, os personagens criados pelo autor apenas são caracterizados quanto ao momento da ação, pouco ou nada sendo dito explicitamente sobre eles, além do que possa interessar para o diálogo em desenvolvimento. Na aparente ausência de segundas intenções, deixa-se, então, nas entrelinhas o que se deseja que o leitor conheça sobre eles. Por meio do discurso direto, isto é, mediante o que dizem e como dizem, os personagens revelam características sobre si mesmos. Podemos citar vários exemplos desses diálogos reveladores, presentes na crônica “Lixo”:

Nesse texto, há afirmações de um e de outro personagem que deixam subentendidas algumas perguntas indiretas ou conclusões, como, por exemplo: “- A senhora... Você não tem família?”; - “Mas tenho visto uns vidrinhos de comprimido no seu lixo...”; “- Vejo muita revista de palavras cruzadas no seu lixo”. Na primeira frase, subentende-se que ele queria saber se ela tinha família, se era casada; na segunda, ele pressupõe que a moça estava com algum problema, provavelmente, deprimida por ter terminado o namoro e, finalmente, na última, ela estava interessada em saber se ele ficava muito tempo em casa ou se saía muito.

Também, no final do texto, quando o personagem diz: “- Eu adoro camarão”, a moça logo percebeu aí, como dissemos, uma sugestão, um desejo apenas insinuado de que estava querendo ser convidado para jantar com ela. Nesse exemplo e em outros que poderiam ser citados, as falas de cada um dos interlocutores funcionam como “índices”, “pegadas”, que têm a função de orientar as conclusões do outro personagem e do próprio leitor, que julga as ações e as interpreta a seu modo.

Além da expressividade e da riqueza caracterizadora, podemos acrescentar outras funções aos diálogos de Veríssimo. Por serem rápidos, a sua linguagem econômica e significativa facilita a comunicação, a leitura pelo público (geralmente, apressado) e,

sobretudo, auxilia o exercício humorístico, pois, como sabemos, um dos elementos essenciais para a deflagração do riso é a brevidade. Segundo Propp: “A força do conto humorístico está, por sinal, em seu laconismo. Ele deve ser comprimido, como a mola do gatilho [...]. A verbosidade é o mal de nossa literatura humorística”. (1992, p. 192).

O estilo “abreviado” de Veríssimo, “quase minimalista e que sabe cortar”, como comenta Ana Maria Machado (In: Veríssimo, 2001, p.14), harmoniza-se à estrutura sintética da crônica, gênero que, como vimos, herdou do jornal as exigências de tamanho.

Por ser breve, a crônica facilita a construção do humor. Como ninguém consegue ficar rindo sem parar (é necessário uma pausa entre cada novo comentário espirituoso), um texto curto possibilita um encadeamento rápido de “sketchs” humorísticos, sem cansar o leitor.

A esse encontro profícuo entre o estilo conciso e irreverente de Veríssimo e a brevidade estrutural peculiar à crônica, acrescenta-se um outro ponto similar: tanto a crônica quanto o humor são discursos que apresentam um tom leve, ameno, descontraído.

O humor revela a grandeza do fato miúdo, explora a potencialidade criativa das palavras (por exemplo, a similaridade entre “cornita” e “cornija”), adaptando-se com precisão a este texto leve e lúdico, que é a crônica. Por sua vez, a leveza e a graça da crônica podem tornar literária uma simples conversa de esquina ou entre dois vizinhos de apartamento (como vimos em “Lixo”).

Antonio Candido reconhece e destaca a importância do tom humorístico da crônica. Para o crítico, a leveza do gênero faz o leitor recuperar a sua capacidade de raciocínio crítico enquanto se diverte.

É importante insistir no papel da simplicidade, brevidade e graça próprias da crônica. Os professores tendem muitas vezes a inculcar nos alunos uma idéia falsa de seriedade: uma noção duvidosa de que as coisas sérias são graves, pesadas, e que conseqüentemente a leveza é superficial. Na verdade, aprende-se muito quando se diverte e aqueles traços constitutivos da crônica são um veículo privilegiado para mostrar de modo persuasivo muita coisa que, divertindo, atrai, inspira e faz amadurecer a nossa visão das coisas. (1992, p. 19).

A leveza, a aparente gratuidade e a informalidade da crônica harmonizam-se à espontaneidade e ao poder inventivo do humor. Nas produções de Veríssimo, até mesmo os “assuntos sérios”, que poderiam ganhar um tratamento mais austero, são abordados com um tom comunicativo, de conversa bem-humorada. Reiterando as palavras de Antonio Candido: “aprende-se muito quando se diverte”.

Para o articulista John Parker, a crônica também exhibe seriedade e labor artístico com aparência de conversa fiada:

Não se pense, porém, que o humor dos cronistas é gratuito: se eles conseguem extrair humor de assuntos sérios, isso não significa retirar-lhes a seriedade [...]. Não se leva a vida brincando, mas também não devemos deixar-nos abater pelos problemas que ela nos apresenta. (1992, p.332).

Todavia, manter esse “descompromisso sério”, ludicamente construído pela linguagem, não é tarefa fácil.

2.3. “O flagelo do vestibular” e “Nova Carta de Intenções”: o cômico-sério nas crônicas político-sociais de Luís Fernando Veríssimo.

[...] É curioso como elas [as crônicas] mantêm o ar despreocupado, de quem está falando coisas sem maior conseqüência; e, no entanto, não apenas entram fundo no significado dos atos e sentimentos do homem, mas podem levar longe a crítica social. (ANTONIO CANDIDO).

A crônica assume, com a naturalidade que lhe é inerente, todo um caráter inconformista e contestatário. Torna-se, implícita ou explicitamente, política. A fraternidade transpartidária alarga o seu horizonte. E a sua palavra solidária, antiautoritária por vocação e vontade, chega a todas as partes. O humor se expande em luta cerrada contra a opressão – diz o interdito, mesmo correndo o risco de ser interditado. O papel político da crônica [...] tem sido particularmente relevante ao longo de nossa ciclôtmica República moderna. [...] Millôr Fernandes, Carlos Eduardo Novaes, Luís Fernando Veríssimo, sempre e a todo o instante, confirmam o vigor desse objeto não identificado a que, por mania classificatória ou por preguiça – quem sabe se com certa sabedoria? – vamos chamando de crônica. (EDUARDO PORTELLA).

Além de produzir crônicas direcionadas à análise do cotidiano e do comportamento humano (o “cotidiano da intimidade”), Luís Fernando Veríssimo constrói textos que ironizam fatos e acontecimentos políticos, problematizam questões socioculturais. No caso das crônicas analisadas, o nosso recorte temporal, como dissemos, diz respeito aos aspectos históricos e culturais do período do regime militar brasileiro.

Mesmo nessas crônicas “político-sociais”, que abordam, entre outros temas, a crise econômica, a repressão, a censura, a vigilância do SNI, a comicidade e a leveza estão presentes, assegurando o teor crítico do texto sem enfadar o leitor.

Os textos que escolhemos, para exemplificar essa vertente crítica das crônicas de Veríssimo, intitulam-se: “O flagelo do vestibular” e “Nova Carta de Intenções”. No capítulo três deste trabalho, veremos outras crônicas dessa natureza.

Publicada em *Amor brasileiro* (primeira edição de 1977), a crônica “O flagelo do vestibular” tem como tema a crise do modelo educacional brasileiro nos anos 70. Enfoca-se a péssima qualidade do ensino médio (nível secundário) e superior durante o governo Médici. Este último nível tinha (e ainda tem) um perfil altamente excludente, pois apenas 1% da população acima de 15 anos apresentava formação universitária.

Nesse contexto, a universidade adquire uma importância singular. Por um lado, ela reflete e transmite vários mecanismos de dominação, cumprindo um papel decisivo no exercício de manutenção da hegemonia das classes dominantes. Mas por outro, como um lugar onde confluem a informação, a análise e a elaboração de modelos e de propostas diversas, pode também reagir, por meio da crítica e do debate, e, assim, transformar a realidade.

A classe média via principalmente esse caráter “instrumental” da educação na conquista de novo *status* e como o meio de alcançar as formas e as técnicas de saber que poderiam assegurar o seu propósito de ascensão social. Para tanto, passa a reivindicar a participação no ensino superior mediante a ampliação das matrículas e a criação de novos estabelecimentos de ensino.

A expansão de vagas deu-se principalmente através da criação de escolas privadas não gratuitas. Porém, esses estabelecimentos dispunham de poucos recursos, não desenvolviam pesquisas e eram administrados autoritariamente por seus proprietários.

Outra decisão adotada pelo governo, para tentar resolver o problema do número restrito de vagas, foi o decreto que pretendeu estabelecer a profissionalização universal e compulsória em todo o segundo grau. Esperava-se com essa medida preparar mão-de-obra especializada para suprir as necessidades decorrentes do processo acelerado de crescimento econômico (estávamos em pleno “milagre econômico”) e, ao mesmo tempo, pretendia-se desviar da universidade um público crescente, que ela não podia atender.

No entanto, essa medida educacional fracassou, pois foi implantada sem que os estabelecimentos de ensino tivessem recursos humanos especializados, instalações e equipamentos adequados. E também o próprio MEC não dispunha de verbas necessárias para assegurar financeiramente os custos desse empreendimento. Resultado: as escolas passaram a adotar apenas formalmente as novas diretrizes.

Além disso, mesmo com essas medidas paliativas, ainda continuava a existir a questão do “excedente”, isto é, o aprovado no exame vestibular, mas não admitido por falta de vagas. Visando a resolver esse problema, o “vestibular classificatório” (vigente até hoje) apareceu como a solução esperada, pois os candidatos passaram a ser admitidos até o número pré-

fixado de vagas, em ordem decrescente de notas médias, independentemente de uma nota mínima.

Na época, os vestibulares também foram unificados (até então, cada estabelecimento preparava o seu próprio exame), o que significa dizer que passaram a ser regidos por normas federais e por critérios comuns de avaliação para todo o país. Com o vestibular unificado e com a necessidade de seleção de um número cada vez maior de candidatos, as questões passaram a ser apresentadas sob a forma de testes de múltipla escolha (até 1977 as redações eram por área de conhecimento).

Avolumaram-se as críticas contra esses processos seletivos adotados, em particular contra as chamadas “provas objetivas”, as quais levaram o ensino médio e, sobretudo, os “cursinhos” pré-vestibulares (que surgem nessa época) a só avaliarem e prepararem seus alunos para a identificação da resposta correta, escolhida dentre as várias opções de uma lista apresentada.

Todo esse contexto “sério” passa, agora, a ser trabalhado com a leveza e o humor crítico de Luís Fernando Veríssimo.

NÃO TENHO curso superior. O que eu sei foi a vida que me ensinou e como eu não prestava muita atenção e faltava muito, aprendi pouco. Sei o essencial, que é amarrar os sapatos, algumas tabuadas e como distinguir um bom Beaujolais pelo rótulo. E tenho um certo jeito – como comprova este exemplo – para usar frases entre travessões, o que me garante o sustento. No caso de alguma dúvida maior, recorro ao bom senso. Que sempre me responde da mesma maneira: “Olha na enciclopédia, pô!”

Este naco de autobiografia é apenas para dizer que nunca tive que passar pelo martírio de um vestibular. É uma experiência que jamais vou ter, como a dor do parto. (VERÍSSIMO, 1986, p.71).

Para “contar” a sua crônica, o escritor dá voz a um narrador espirituoso, que se dirige de forma direta ao leitor, de modo a chamar a sua atenção, não apenas para o conteúdo do enunciado, mas, principalmente, para a sua enunciação.

Estabelecido o contato com o leitor, o cronista-narrador comenta sobre a própria experiência de vida e expõe as suas convicções e, sobretudo, as suas “limitações” (o saber essencial, como diz). A forma narrativa confessional escolhida para o texto não serve, necessariamente, para dar credibilidade ao relato, mas para suscitar uma impressão empática. Por exemplo, a “visão autodepreciativa” e a modéstia do cronista, ainda que simuladas, são mais interessantes que a ostentação, pois conseguem despertar a simpatia de quem lê.

Além dessa identificação, a narração confessional cria uma relação de intimidade e de cumplicidade com o leitor, que acaba se tornando o confidente (o ouvinte) para quem o cronista revela as suas experiências, opiniões e idéias.

Nesse momento, o leitor observa a intersecção entre dois domínios de saber – o saber não escolarizado, informal, e a educação sistemática e formal, com regras e obrigações (como o “dever” de prestar atenção à aula e de ter boa frequência) e ainda encarregada da transmissão de conhecimentos especializados, como ensinar a consultar o dicionário. Embora nem sempre esses dois domínios de saber coincidam, o cronista os aproxima para produzir um efeito de sentido de humor, que se origina do descompasso entre os “modelos” de ensino aproximados – formal e centralizado (conhecimento científico, aprendido nos livros) – e a aprendizagem pessoal, adquirida pela vivência do dia-a-dia e, desse modo, espontânea, informal, não planejada. Além disso, podemos dizer que essas características e formas de aprendizagem se combinam de modo a produzir no leitor um efeito de surpresa, que rompe com suas expectativas. Vejamos:

Segundo o cronista, a “vida ensina” o básico para a sobrevivência, mas cabe à escola aperfeiçoar os nossos conhecimentos. Portanto, o depoimento enviesado que, num primeiro momento, parecia negligenciar a importância de uma educação sistemática (“não tenho curso superior, o que sei foi a vida que me ensinou”), defende, na verdade, a necessidade da mesma.

Além desse depoimento disfarçado pela auto-ironia (“se você não estudar, não irá além de saber amarrar os sapatos: - olhe o meu exemplo!”), outro aspecto interessante dessa crônica é a relação entre o discurso narrado, o domínio da textualização, e a figura humana do escritor.

O foco narrativo em primeira pessoa e a presença de algumas características autobiográficas e estilísticas (o escritor Luís Fernando Veríssimo não cursou universidade e, portanto, não enfrentou o pesadelo do vestibular e, além disso, utiliza muitas orações intercaladas) fazem a crônica parecer um depoimento pessoal. No entanto, logo se destaca a verve cômica do cronista, que exagera a simplicidade do seu conhecimento (amarrar os sapatos, saber algumas tabuadas e distinguir vinho pelo rótulo) e o pragmatismo de sua formação (“tudo que eu sei foi a vida que me ensinou”) e, assim, reconhecemos a presença da ficção.

Esse entrelaçamento “ficção/real” é muito frequente na literatura contemporânea e se complica ainda mais, quando o texto é uma crônica escrita em primeira pessoa. Nesse gênero, como sabemos, a ilusão de realidade é bem maior do que aquela normalmente encontrada em textos de instância puramente fictícia, pois parece que o próprio autor é quem toma a palavra. Pensando nessas relações, podemos nos questionar: afinal, numa crônica, escritor e cronista são a mesma pessoa ou o cronista é uma “invenção” do escritor?

Para estabelecermos algumas distinções entre esses conceitos, lembremos que Afrânio Coutinho situa a crônica entre os gêneros ensaísticos e assim os caracteriza:

Fazendo-o diretamente, em seu próprio nome, explanando seus pontos de vista, temos os gêneros ensaísticos: ensaio, crônica, discurso, máximas, carta; se, ao contrário, o faz indiretamente, isto é, usando artifícios que veiculam a sua interpretação, resultam três variedades conforme o artifício é: a) uma estória que incorpora a interpretação – gêneros da literatura narrativa (epopéia, ficção, etc); b) uma representação mimética da realidade – gêneros de literatura dramática (tragédia, comédia, etc); c) símbolos, imagens, música, ritmo – gêneros de literatura lírica ou lirismo. (COUTINHO, 1976, p. 13).

Em *A crônica*, Jorge de Sá compartilha do mesmo posicionamento de Coutinho: “[...] quem narra uma crônica é o seu autor mesmo, e tudo o que ele diz parece ter acontecido de fato, como se nós leitores estivéssemos diante de uma reportagem.” (1985, p.9).

De fato, quando lemos uma crônica em primeira pessoa, recurso que proporciona maior verossimilhança ao texto, temos a impressão de que quem nos fala é o próprio escritor, pois é característica da crônica, que busca um efeito de familiaridade, tentar uma maior aproximação entre a experiência de vida do escritor e a “experiência de vida do cronista”.

Esse traço autobiográfico do gênero pode ser encontrado nos textos de vários cronistas, como Fernando Sabino, Clarice Lispector, Cecília Meireles, Rachel de Queiroz. Muitas das crônicas de Rubem Braga, por exemplo, apresentam essa inclinação lírico-nostálgica da memória afetiva e, inclusive, chegam até a fazer referência à biografia do escritor, como a menção saudosa à sua cidade natal: “Ela riu; era de Trieste; confessei-lhe que eu era de Cachoeiro de Itapemirim, ela repetiu o nome de minha cidade com tanta graça que me apaixonei”. (BRAGA, 1982, p.186).

Porém, mesmo escrito em primeira pessoa, esse fragmento, como qualquer outra crônica, é uma criação do seu autor, como, aliás, a própria figura do cronista. Portanto, essa estreita relação entre autor e crônica, embora possa apresentar dados biográficos, é tão recriada quanto a que aparece em contos, romances, novelas e em outros “gêneros indiretos”, lembrando a classificação de Afrânio Coutinho. Com outras palavras, que completam e ajudam a esclarecer, diz D’Onófrio:

“Mesmo nos casos limites do uso da própria vida para fins artísticos, num poema ou num romance escrito em primeira pessoa e com a utilização de dados biográficos da pessoa do autor, quem nos dirige a palavra só pode ser um ser ficcional”. (1978, p. 39).

Assim, mesmo que a crônica apresente algumas características que estejam em relação direta com episódios da vida do escritor, não se pode inferir disso, é claro, que tudo que componha o texto corresponda à verdade objetiva dos fatos. Mesmo porque essa “verdade” é

vista pela ótica pessoal e subjetiva de quem escreve e que, portanto, constrói um discurso sobre a sua *biografia*. Dessa forma, fatos vivenciados metamorfoseiam-se em ficção, o que significa dizer que a realidade fornecerá os motivos e a ficção, por sua vez, será o resultado literário da transformação desses motivos. Sobre isso, diz-nos Bakhtin:

Se eu narrar (ou escrever) um fato que acaba de acontecer comigo, já me encontro, como narrador (ou escritor), fora do tempo-espaço onde o evento se realizou. É tão impossível a identificação absoluta do meu “eu” com o “eu” de que falo como alguém suspender a si mesmo pelos cabelos. O mundo representado, mesmo que seja realista e verídico, nunca pode ser cronotopicamente identificado com o mundo real representante, onde se encontra o autor-criador dessa imagem. (apud FIORIN, 2002, p. 63).

Desse modo, se a escritura é uma representação, o autor que aparece na crônica não pode ser confundido com o “ser real”, o cidadão Luís Fernando Veríssimo. Com suas “verdades” intrínsecas à formulação do texto, temos, em “O flagelo do vestibular”, um autor fictício, uma criatura de papel, construída pelo discurso. Assim, como diz Barthes, o “autor do discurso é um pronome ou um sujeito gramatical, não uma pessoa substancial”. (apud HANSEN, 1992, p.31). Responsável pela organização da história que relata, “esse autor textual” baseia a sua autoridade em seu próprio “testemunho autobiográfico” e, assim, assume a tradicional função do narrador em primeira pessoa. No caso da crônica, do cronista-narrador.

A opção por esse foco narrativo cria uma “intimidade discursiva” que aproxima e desperta a atenção do leitor para a crônica. Além disso, a narração em primeira pessoa proporciona um estilo informal e comunicativo ao texto, que se ajusta ao comportamento adolescente do filho da amiga do cronista e ao próprio universo escolar.

Se, no início do texto, tínhamos um “naco de autobiografia”, como uma espécie de “confissão do escritor”, a partir de certo momento, têm início o comentário e a análise da educação nos anos 70 por meio de um recurso narrativo: o diálogo com uma conhecida que tem filho vestibulando. Nesse diálogo, o cronista-narrador (ou, como dissemos, o “autor textual”), aparentemente sem compromisso com preocupações literárias, parece apenas conversar com sua interlocutora e com seus leitores, sendo estes transformados, como já dissemos, em “ouvintes” do texto.

Só lhes posso oferecer a minha simpatia. Como ofereci a uma conhecida nossa que este ano esteve no inferno.

- Calma, calma. Você poder parar de roer as unhas. O pior já passou.

- Não consigo. Vou levar duas semanas para me acalmar.

- Bom, então roa as suas próprias unhas. Essas são as minhas...

- Ah, desculpe. Foi terrível. A incerteza, as noites sem sono. Eu estava de um jeito que calmante me excitava. E quando conseguia dormir sonhava com escolhas múltiplas, a) fracasso, b) vexame, c) desilusão. E acordava gritando, NENHUMA DESTAS! NENHUMA DESTAS! Foi horrível.

- Só não compreendo por que você inventou de fazer vestibular a esta altura da vida...

- Mas quem é que fez vestibular? Foi meu filho! E o cretino está na praia enquanto eu fico aqui, à beira do colapso.

Mãe de vestibulando. Os casos mais dolorosos. O inconsciente do filho às vezes nem tá, diz pra coroa que cravou coluna do meio em tudo e está matematicamente garantido. E ela ali, desdobrando fila por fila o gabarito. (VERÍSSIMO, 1986, p.71-2).

A narração “autobiográfica” do início do texto e o diálogo com a mãe do vestibulando funcionam como exemplos de experiências educacionais. O cronista não precisou passar pelo martírio do vestibular, mas a sua conhecida sofre, pois vivencia toda a ansiedade motivada pelo pavor do exame.

Também, só nesse momento do texto, entendemos o título irônico da crônica. O vestibular, como um flagelo, contagia a todos, provocando pânico e aflição. A amiga do cronista até sonha com múltiplas escolhas.

Há, nessa extrema preocupação, uma quebra de expectativa cômica, pois certamente o leitor esperaria encontrar o candidato em pânico e não a sua mãe tão aflita com os exames. Sobre essa preocupação das mães, que sempre almejam o bem dos filhos e que se sacrificam para que eles tenham o melhor, lembremos do conhecido poema – “Ser mãe” – de Coelho Neto, muito glosado na década de 50, por seu excessivo sentimentalismo. No entanto, “ser mãe” nem sempre é “padecer no paraíso”. Na crônica de Veríssimo, por exemplo, o filho não se preocupa com o vestibular e não dá atenção para as aflições da mãe: “diz pra coroa que cravou coluna do meio em tudo e está matematicamente garantido”. (1986, p. 72).

O uso de gírias e de expressões populares e algumas peculiaridades de sintaxe, como frases mais espontâneas, são características da crônica, que procura reproduzir na escrita a espontaneidade da fala. Além disso, podemos acrescentar que, se a crônica está vinculada a uma realidade específica, ela certamente reproduz os hábitos lingüísticos desse lugar e dessa época. Basta pensarmos, por exemplo, nas gírias que marcaram os anos 60 e 70 (como “brasa”, “morou”, “bicho”, “broto”) e são risíveis, quando descontextualizadas do período de sua produção.

Portanto, a crônica não só focaliza a interação do homem na sociedade, como também considera a sua linguagem cotidiana, como um elemento relevante de análise e estudo (como veremos mais adiante – no quarto capítulo). Ao reproduzir as gírias, a sintaxe informal dos botequins, as conversas descontraídas de esquina, os diálogos coloquiais entre amigos, o

cronista procura conceder maior expressividade ao discurso que estiliza, transformando-o em um aparente bate-papo cotidiano.

No caso da crônica “O flagelo do vestibular”, esse “efeito de sentido de texto falado” (FARGONI, 1993, p.40) ajusta-se ao universo retratado: a vida escolar (ambiente fechado) em contraposição ao desejo do jovem por lazer e liberdade (praia). O cronista reproduz a espontaneidade vocabular do adolescente que só deseja “curtir” a vida (ir à praia) e nem sabe quais foram os conteúdos da prova que fez, pois “chuta”, “crava” coluna do meio em tudo.

- “Sei não. Acho que tubulei. O Inglês não estava mole.

- Mas meu filho, hoje não era Inglês! Era Física e Matemática!

- Oba! Então acho que fui bem”. (VERÍSSIMO, 1986, p.73).

Nos anos 70, muitos jornais exploraram continuamente, em sua pauta, a atitude lingüística do jovem em oposição à norma-padrão. As gírias, o pitoresco do vocabulário e a pobreza das estruturas lingüísticas motivaram opiniões de educadores, como, por exemplo, a de que os jovens não lêem mais os “bons” autores, não estudam corretamente o português na escola, a gramática está sendo abandonada, etc.

Mais especificamente, em matéria datada de 6/3/77, o *Jornal do Brasil* tem como pauta a linguagem jovem da “geração 77”. Entrevistando alguns adolescentes na faixa de 13 a 17 anos (alunos de colégios tradicionais do Rio), os repórteres constataram uma grande quantidade de vocábulos e de expressões referentes ao ambiente de praia, mais especificamente, ao *surf*.

Tendo como referência esse contexto, podemos dizer que essa crônica trabalha ficcionalmente com questões referentes à linguagem do adolescente da época, como o “falar fechado”, fora dos moldes tradicionais, e o emprego da gíria, como um elemento identificador da “classe jovem”, em oposição à linguagem dos que falam “bem”, “correto” e que, portanto, seguem a “norma” (entendida, aqui, como regularidade, freqüência), como os professores, os “coroas” (as velhas gerações) e os “caretas”.

Além das gírias do adolescente (que até o cronista acaba utilizando), há também o diálogo entre o cronista e leitor, no início do texto, e o “bate-papo” coloquial com a mãe do vestibulando. Esse diálogo, que mais parece uma conversa por escrito, expressa a leveza, a graça e a aparente gratuidade da crônica.

No entanto, a importância do gênero não se reduz a isso. Por trás da aparente gratuidade e leveza, há sempre uma extrapolação mais séria. A “historinha” cotidiana ou o exemplo do filho da conhecida do cronista é apenas um artifício, um pretexto, para se discutir e comentar o ensino da época. O vestibular apenas “provava” as deficiências do ensino médio

(ou segundo grau) da época e excluía do nível superior muitos candidatos despreparados. Nesse sentido, também procurava recompor a qualidade do ensino superior pela exclusão dos candidatos julgados menos capazes de estudos posteriores, por não disporem dos conhecimentos prévios, supostos como os mínimos necessários.

Dando seqüência ao tom despretensioso do texto, o cronista até sugere uma forma “mais humana” para substituir o vestibular – o grande martírio das mães sofredoras.

Não haveria um jeito mais humano de fazer seleção para as universidades? Por exemplo, largar todos os candidatos no ponto mais remoto da floresta amazônica e os que voltassem à civilização estariam automaticamente classificados? Afinal, o Brasil precisa de desbravadores. E as mães dos reprovados, quando indagadas sobre a sorte do filho, poderiam enxugar uma lágrima e dizer com altivez:

- Ele foi um dos que não voltaram...

Em vez de:

- É um burro!

Os candidatos à Engenharia no Rio de Janeiro poderiam ser postos a trabalhar no Metrô dia e noite, quem pedisse água seria desclassificado [...]. O Estado acabaria com poucos engenheiros novos – aliás, uma segurança para a população – mas as obras do metrô progrediriam como nunca. Mas na direção errada... (VERÍSSIMO, 1986, p.72).

Segundo Bergson, “é cômico desviar a atenção para o aspecto físico de uma pessoa, quando esteja em causa o espiritual”. (1983, p.62). No caso da crônica analisada, temos um desvio da inteligência para o corpo, isto é, seriam considerados aptos a ingressar no ensino superior os candidatos que melhor obtivessem desempenho físico em provas práticas, bem rigorosas. Essa inversão provoca o riso, pois desvela a inteligência precária dos candidatos e também transforma fracasso intelectual em heroísmo para as mães sofredoras.

É interessante pensar que, apesar de ter sido escrita nos anos 70, essa crônica ainda apresenta alguns aspectos bem atuais. Os vestibulandos e suas famílias continuam sofrendo com o “efeito flagelo” (ansiedade, tensão, nervosismo, noites mal dormidas) e os cursos pré-vestibulares ainda são uma alternativa para se tentar suprir as deficiências do ensino médio.

Dos anos 70 até hoje, o número de “cursinhos” aumentou e, conseqüentemente, a concorrência acirrou-se. Cada vez mais, essas instituições privadas de ensino investem em propaganda. As estratégias de conquista são as mais diversificadas, desde *slogans* criativos, exaltação do material didático (apostilas) e do currículo dos professores até a utilização de recursos computadorizados.

Vejamos algumas das estratégias de conquista descritas na crônica de Veríssimo:

[...] E ainda por cima, há os cursos pré-vestibulares. Em São Paulo os cursinhos estão usando helicópteros na guerra pela preferência dos vestibulandos que terão que repetir tudo no ano que vem [...]. Em São Paulo há cursinhos tão grandes que o professor, para se

comunicar com as filas de trás, tem que usar o correio. Se todos os alunos de cursinhos no centro de São Paulo saíssem para a rua ao mesmo tempo, ia ter gente caindo no mar em Santos. O vestibular virou indústria. E os robôs que saem das usinas pré-vestibulares só têm dois movimentos: marcar cruzinha e rezar. (VERÍSSIMO, 1986, p. 73).

No fragmento citado, o exagero provoca o riso. Segundo Propp (1992, p.88), o exagero só é cômico quando desnuda um defeito.

Na crônica de Veríssimo, esse recurso cômico põe em evidência a má qualidade do ensino da época, que os cursinhos pré-vestibulares tentavam suprir, porém sem grandes resultados (“vestibulandos que terão que repetir tudo no ano que vem”). Além dessa crítica, ironiza-se o comportamento da “geração cruzinha”, representada pelo filho adolescente da conhecida do cronista.

Com a unificação do vestibular, como dissemos, as provas de múltipla escolha tornaram-se indispensáveis. Nesse tipo de avaliação, o tipo de notação de resposta (o sinal X ou o borrão no espaço indicado) facilitou a muitos candidatos a obtenção de notas mais elevadas (muitos “chutavam” a resposta) do que as obtidas, caso o modo de seleção exigisse demonstrações, cálculos, argumentos, explicações. Em virtude das características técnicas desse sistema avaliativo, surge a “geração cruzinha”, isto é, candidatos mais preocupados em aprender os “macetes” dos exames do que se prepararem realmente para as provas. Ainda hoje, os cursinhos são os grandes mestres em ensinar tais dicas. Em salas, muitas vezes superlotadas, (lembramos do exagero do cronista: “para se comunicar com as filas de trás, o professor tem que usar o correio”), profissionais contratados devem dispor da criatividade, do bom humor, da “encenação teatral” e das famosas dicas para assegurar a aprovação dos candidatos e, como consequência, garantir a credibilidade do estabelecimento de ensino.

Portanto, novamente, deparamo-nos com o “reencontro do conhecido”, proximidade que se traduz pela percepção de uma realidade educacional que se assemelha muito à dos dias atuais.

A esse “reencontro do conhecido” acrescenta-se a capacidade do cronista de conduzir o leitor e manter a sua atenção desperta, por meio de um diálogo divertido e crítico. E essa é uma das principais funções do humor na crônica. Mais do que qualquer ato de criação, para manter o interesse do leitor, a crônica deve ser também um ato de prazer. Para tanto, aproxima-se do cotidiano, das preocupações atuais e, além disso, o cronista esta sempre à procura de formas de expressão criativas.

Segundo Parker, “um dos aspectos que se encontra com frequência nas crônicas brasileiras atuais é precisamente a forma narrativa” (1992, p. 331). Dessa forma de composição, a crônica retira grande parte de sua força expressiva e realização humorística.

Algumas crônicas de Luís Fernando Veríssimo misturam narrativa e comentário expositivo. O último texto analisado, por exemplo, apresenta a explanação “autobiográfica” do “autor textual” e também há uma análise e o comentário sobre a educação da época por meio de expedientes narrativos – o diálogo com a conhecida do cronista. Porém, a maioria dos textos do autor envereda para a crônica narrativa, que inclui desde textos ficcionais (que o cronista inventa, parodia ou faz o pastiche) até cenas do cotidiano. Além disso, retomando a classificação estabelecida pelos autores do livro *Aulas de Redação* (Cf. item 1.2), podemos dizer que a crônica narrativa, escrita em primeira ou terceira pessoa, apresenta narrador, personagens e nela o fato motivador vem disseminado numa história, geralmente humorística, na qual o cronista faz uma crítica de costumes.

No “corpus” analisado neste trabalho (os dez livros publicados desde 1973 até 1985) predominam crônicas escritas em terceira pessoa e, mesmo nos textos em primeira pessoa (muitos deles crônicas metalingüísticas), é difícil não encontrar nenhum recurso narrativo, como paródias, alusões literárias, citações, criação de personagens, etc.

Nas crônicas que dialogam com o contexto histórico do regime militar ou com o panorama cultural do período (“crônicas de costumes” - item 3.4 deste trabalho), é comum Veríssimo optar pela solução narrativa, ou seja, elabora paródias ou outros tipos de diálogo intertextual ou ainda adentra no fantasioso e no absurdo, recursos que lhe permitem transformar o “real” em ficção. Em outros textos, que podem até se avizinhar do conto, narra-se uma história, em tom de conversa miúda, na qual narrador e personagens fazem o leitor rir de um tema cotidiano.

A própria presença de personagens (muitos deles personagens-tipo ou caricaturas) já descaracteriza aquela idéia do cronista como o autor do texto, que é escrito em primeira pessoa. Nas crônicas de Veríssimo que apresentam personagens¹, o traço fundamental do gênero é mantido pelo resgate e pela recriação do tempo histórico e também pela presença de características estruturais bem marcadas, como a leveza, a brevidade, a linguagem coloquial, etc.

Portanto, seja adentrando na ficção narrativa ou na poesia (veremos algumas composições sob a forma de versos) ou ainda redimensionando características do texto jornalístico, o autor explora, com mestria, a liberdade temática e estrutural peculiar à crônica.

O humor é favorecido por essa liberdade que caracteriza o gênero, pois a crônica possibilita a abertura a novas formas risíveis de expressão. E, por sua vez, ele contribui para “testar os limites”, para criar novas formas textuais que expandem as “fronteiras” da crônica.

Vejamos essas contribuições do humor na análise da crônica “Nova Carta de Intenções”, escrita em 21 de março de 1984 e publicada no mesmo ano, em *A mulher do Silva*.

Parece que ficou assim a nova carta de intenções do Brasil ao FMI:

“Querido Efe:

Não é preciso dizer que estamos envergonhadíssimos porque não cumprimos nenhuma das promessas da nossa última carta. Sei que você ficou aborrecido conosco e com razão. A Ana Maria (que moça simpática!) esteve aqui e nos passou um pito merecido. Mas aceitou nossa explicação técnica para o ocorrido – “o Brasil é assim mesmo” – e na hora de ela embarcar já éramos amigos de novo. Por sinal, você recebeu a goiabada? Bom proveito.

Corre uma história por aqui que achamos que você gostaria de saber. Só como amostra do espírito irreverente do brasileiro. Como você sabe, muita gente aqui diz que a receita do FMI para pôr ordem na economia brasileira é muito ortodoxa e não leva em conta fatores locais. E estão lembrando, como comparação, a história da ajuda soviética aos egípcios, na guerra deles contra Israel. É assim. Você vai dar boas risadas. Israel estava invadindo o Egito e os egípcios não sabiam como se defender. Pensaram, pensaram e decidiram pedir conselhos à Rússia. Afinal, quem entendia mais de expulsar invasores do que a Rússia? Napoleão tinha invadido a Rússia e sido derrotado. Hitler tinha invadido a Rússia e sido derrotado. Pediram ajuda aos russos. Da mesma maneira que o Brasil pediu ajuda ao FMI, certo? Você vai adorar. Não havia tempo para chegar um conselheiro militar russo ao Egito. As consultas tinham que ser feitas por telegrama. E a primeira mensagem dos egípcios foi transmitida:

- Tropas israelenses avançam nosso território. O que fazer?

Os russos responderam:

- Deixa eles virem.

Mas como? Nenhuma resistência? Nada? Mas os russos entendiam do assunto e os egípcios deixaram os israelenses virem. Seguiu a segunda mensagem dos egípcios:

- Tropas israelenses continuam avançando nosso território. O que fazer?

- Deixa eles virem.

Os egípcios estranharam, mas aceitaram o conselho. Os russos entendiam do assunto. Mas chegou a um ponto em que os egípcios entraram em pânico. Era preciso fazer alguma coisa. Os israelenses não paravam de avançar. Logo estariam no Cairo. Nova mensagem:

- Israelenses a poucos quilômetros capital. O que fazer?

- Deixa eles virem.

Os egípcios não se contiveram e mandaram outro telegrama em seguida, pedindo explicações sobre a estratégia russa. E os russos responderam:

- Inverno chegando. Breve neve imobilizará inimigo.

Não é boa? Eu sabia que você ia gostar. Claro que não reflete, em absoluto, o nosso pensamento. Se bem que estranhamos quando a Ana Maria desceu do avião de casaco de pele ... Não, não. É brincadeira. Pelo amor de Deus. Você ficou sentido? Foi só uma piada. Sabe como é o pessoal. Brasileiro gosta tanto de piadas que duas, hoje, são presidenciáveis. Mas falando sério [...]. (VERÍSSIMO, 1984, p. 106-7).

Nessa crônica, como vimos em “O flagelo do vestibular”, o humor é mais uma vez utilizado como meio de se fazer crítica político-social. Se naquela crônica tínhamos como contexto histórico aspectos da crise educacional durante o governo Médici, agora, o contexto é a crise econômica do início dos anos 80, já governo Figueiredo.

Com a aceleração da crise interna provocada pelo “milagre” (desenvolvimento dependente das multinacionais, empréstimos para atender aos pagamentos dos juros e

diminuir o *déficit* de bilhões na balança de pagamentos), com os problemas da economia internacional que afetavam diretamente a economia brasileira e com o aumento dos juros da dívida externa, o governo recorreu ao auxílio do Fundo Monetário Internacional. Mas, os banqueiros internacionais, preocupados com o volume da dívida brasileira, já não concediam tantos empréstimos, como outrora. A saída encontrada para esse impasse foi a assinatura das chamadas “Cartas de Intenções” (a primeira foi assinada entre Brasil e FMI em 1982), documentos oficiais que previam, em detalhes, as metas econômicas que o país deveria atingir nos próximos anos.

Em 1982, o ministro Delfim Netto (chefe da equipe brasileira) e Ana Maria Jul (representante do FMI, mencionada na crônica de Veríssimo) renegociaram um novo prazo para o pagamento dos juros da dívida. Porém, o Brasil não dispunha de muita credibilidade junto aos banqueiros, sendo o país comparado (ou rebaixado) a grandes devedores, como a Argentina, o México e a Bolívia. Em dezesseis de março de 1984, foi assinada a nova carta de intenções do Brasil ao FMI. Suas metas foram revistas na sexta carta que foi firmada em setembro do mesmo ano.

Tendo como fato histórico motivador o não cumprimento das metas anteriores fixadas pelo FMI, o cronista elabora uma *Nova Carta de Intenções*, com propósitos claramente adaladores.

Como toda a carta apresenta um emissor, um vocativo, um destinatário, um assunto (corpo do texto) e uma expressão cordial de despedida, a *Nova Carta de Intenções* apresenta essa estrutura. O vocativo é elaborado com uma linguagem coloquial, semelhante à usada por amigos íntimos (“Querido Efe”). O emissor da carta é um narrador que representa o poder público, que fala em nome do governo. O assunto, sugerido pelo próprio título do “documento”, é uma carta de/com intenções de persuadir o destinatário (FMI) a continuar acreditando no país. A despedida, sem qualquer cerimônia ou forma oficial (como Nestes termos, etc), é feita com um simples abraço cordial do Brasil ao “Efe”.

Para melhor atingir o seu objetivo, o cronista-narrador não utiliza argumentos econômicos, comparações entre países, exemplos de crescimento, dados que, se bem empregados, poderiam servir como justificativa para se conceder uma outra oportunidade ao país. Os argumentos utilizados baseiam-se em estratégias de conquista pela bajulação e pelo agrado (oferta de um presentinho, um produto típico do país – a goiabada). A simpatia, a cordialidade, o modo expansivo (o à-vontade peculiar, capaz de familiarizar-se com todos), o espírito irreverente e o aspecto gozador do brasileiro são as artimanhas usadas para compor o relatório sobre a situação do Brasil.

Não é preciso dizer que estamos envergonhadíssimos porque não cumprimos nenhuma das promessas da nossa última carta. Sei que você ficou aborrecido conosco e com razão [...]. Mas depois aceitou nossa explicação técnica para o ocorrido – “O Brasil é assim mesmo”. (VERÍSSIMO, 1984, p. 106).

O tom adulator da carta prossegue. O cronista-narrador conta uma piada para tentar alegrar o ânimo do FMI, mas que, na verdade, contém uma crítica, fundamentada em fatos históricos, o conflito no Oriente Médio, em 1967. Assim, como fracassou a ajuda dos soviéticos aos egípcios (fornecimento de armamento e de serviço de inteligência), na chamada Guerra dos Seis Dias, entre Israel e os países árabes (Egito, Jordânia e Síria, apoiados pelo Iraque, Kuwait, Arábia Saudita e Sudão), também são descontextualizadas (como o casaco de pele de Ana Maria Jul) e ineficazes as medidas e os planos fixados pelo FMI, provocando mais recessão econômica, arrocho salarial (inclusive da classe média), desemprego, inflação, etc.

- Inverno chegando. Breve neve imobilizará o inimigo.
Não é boa? Eu sabia que você ia gostar. Claro que não reflete, em absoluto, o nosso pensamento. Se bem que estranhemos quando a Ana Maria desceu do avião de casaco de pele. Não, não. É brincadeira. Pelo amor de Deus. Você ficou sentido? (VERÍSSIMO, 1984, p.107).

A concisão lingüística e estrutural é a marca de qualquer piada. Como um modelo de narrativa curta, pode ser inserida em outros textos que têm a intenção de levar o leitor à descontração e ao riso e também à crítica. No caso da “crônica-carta” de Luís Fernando Veríssimo, a “historinha” contada, mesmo que negue qualquer propósito crítico (“É brincadeira. Pelo amor de Deus”), leva o leitor a estabelecer relações com a cultura brasileira, em especial, com a precariedade do sistema político-administrativo. Acomodando o teor crítico à feição anedótica da carta, o cronista faz com que os fatos do cotidiano nacional, da sociedade e da política brasileira virem deboche, escárnio, piada mesmo.

Segundo o crítico Afrânio Coutinho, como a crônica, a carta ou epístola é também um gênero ensaístico, isto é, o contato entre o autor (emissor) e o leitor (destinatário) faz-se diretamente, sem artifícios intermediários.

No artigo, intitulado “Ensaio e Crônica” (In: *A literatura no Brasil*, 1986, vol. VI), o crítico cita e comenta alguns tipos de cartas. Há aquelas que trocam informações, relatos do cotidiano e amabilidades entre duas pessoas amigas (modelo das de Cícero) e, diferente dessas correspondências de tom íntimo, há cartas que tratam de assuntos de interesse geral –

científico, político ou histórico. Um exemplo bem representativo desta última modalidade é *A carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel*, relatando o “descobrimento” do Brasil.

Além de um importante documento acerca da história de nosso país, *A carta de Pero Vaz de Caminha* é também uma das primeiras manifestações artísticas, que iniciam oficialmente a nossa literatura. Caminha, o nosso primeiro cronista, registra e recria o que observa: o contato direto com os índios, os seus costumes, a fertilidade da terra, suas condições climáticas, etc. Portanto, a nossa primeira crônica nasceu sob a forma de carta.

Em seu texto “Nova Carta de Intenções”, Luís Fernando Veríssimo apropria-se da forma textual do gênero carta e mescla os dois tipos de correspondência descritos por Coutinho: a informal e a de interesse público.

Nessa crônica, também se destaca o papel do humor, que critica via ironia determinadas atitudes dos governantes e, principalmente, expande e mescla os limites dos gêneros: um documento oficial, de interesse público, com o objetivo (ou intenções) de apresentar uma espécie de prestação de contas e indicar as metas futuras a serem alcançadas pelo país, é transformado em simples carta, forma de comunicação mais informal.

Como sabemos, em textos que são dirigidos a autoridades ou a instituições é necessário que a linguagem seja clara e objetiva e esteja rigorosamente de acordo com o padrão culto e formal da língua. Os pronomes de tratamento devem ser empregados de acordo com o cargo ou posição do destinatário e as informações contidas não fazem parte da expressão diária, pois resultam de uma grande elaboração intelectual. Em contraposição a essas regras, vejamos como se constrói a informalidade presente na “carta oficial” do cronista.

O tom familiar e pessoal presente nas conversas cotidianas (certamente, incompatível ao assunto de um documento de tal relevância), a espontaneidade do diálogo (“querido Efe”, “Um abraço do Brasil”), a ausência de constrangimentos (“por sinal, você recebeu a goiabada?”) e a intimidade simulada do discurso (“a Ana Maria – que moça simpática!”) provocam o riso do leitor, que percebe a apresentação do governo como bajulador e totalmente subordinado a grupos financeiros do capital estrangeiro.

Ainda contribui para a construção da informalidade da carta a conversão da linguagem solene em trivial, por meio do emprego de palavras e expressões coloquiais (“pito merecido”, “o Brasil é assim mesmo”), não freqüentes à redação de um documento.

Além dessa contradição textual que acentua a ironia da carta, temos a postura bem à-vontade do emissor e o tom de bonomia do seu discurso que contrastam com a seriedade, com o tom grave e importante, que se esperaria de um documento escrito de tal relevância.

A mistura entre seriedade e tom coloquial é notória no final da carta, quando o cronista, ao simular a “voz” e os interesses do governo, apresenta a solução para o Brasil, através das Novas Intenções do “documento”:

Estas são as nossas intenções. Desta vez para valer. Por tudo que é mais sagrado. Que caíam o Delfim e o bustier da Xuxa, se estivermos mentindo. Desta vez a inflação baixa ou não nos chamamos Bolívia. Nosso plano é o seguinte: ninguém mais come. É um antigo hábito brasileiro que precisa acabar. Assim, não só cai a pressão inflacionária do item alimentação como diminuem os casos de intoxicação alimentar e os conseqüentes gastos com saúde. Diminuirão também, obviamente, os investimentos em esgotos, obras de saneamento, etc. Todo o alimento produzido no país poderá ser exportado para criar divisas. Claro que haverá protestos. Mas os donos de restaurantes e clínicas de emagrecimento podem passar para o rendoso negócio das funerárias. Hein? Hein? Você ainda se orgulhará de nós, Efe!
Um abraço do Brasil. (VERÍSSIMO, 1984, p.107-8).

É cômico partir de uma premissa absurda e dar-lhe um desenvolvimento perfeitamente lógico. Na crônica, a associação de idéias que logicamente se opõem e que, por outro lado, parecem atingir um “absurdo lógico” ironiza a dependência (também absurda) do Brasil aos desígnios do FMI. Por meio ou entre meio ao absurdo, há um desnudamento crítico: o governo brasileiro é apresentado como impopular, isto é, pouco preocupado com o protesto da classe pobre e com os problemas sociais.

Além disso, o governo é, mais uma vez, apresentado como não cumpridor das promessas feitas. O tom irônico do fragmento transcrito e a aproximação de elementos de importância e natureza diferente (o *bustier* da Xuxa e o ministro Delfim Netto – pelos quais o cronista “jura” e faz votos que caíam) sugerem ao leitor que o Brasil novamente não conseguiria saldar as suas dívidas.

Pelo que apresentamos na análise dessa crônica, podemos, então, dizer que nela o humor tem as seguintes funções: critica o governo, apresentado como bajulador, subordinado e subserviente ao capital estrangeiro, impopular e divulgador de falsas promessas, e, além disso, possibilita o trânsito criativo entre vários gêneros e formas de expressão.

Dizendo “coisas” sérias por meio de uma aparente prosa fiada, o humor de Luís Fernando Veríssimo fez uma carta pública, histórica, de natureza política, de teor sério e formal, transformar-se numa correspondência íntima, adúladora, coloquial, bastante próxima às cartas enviadas a amigos, e que até traz no interior de sua estrutura uma piada.

Além desse intercâmbio cômico entre tipos diferentes de correspondência, ao “apresentar-se como carta”, a crônica revela a sua mobilidade estrutural. Pode adquirir a estrutura ou a “fôrma” de outros gêneros ou acoplar à sua composição textual “formas

simples” (orais ou escritas), como é o caso dos provérbios, das máximas, das piadas, etc. Também gêneros com tendência a uma certa padronização, como cartas comerciais, ofícios, manchetes, classificados de jornal, podem ser incorporados.

Assim, veremos no próximo capítulo que, além de híbrida, a crônica é também uma “forma protéica”. Lembremos do mito: Proteu era o pastor dos rebanhos do mar. Fugidio e plástico como a água, era capaz de se transformar em peixe, dragão, fera, fonte, para evitar a revelação dos segredos dos destinos de homens e deuses.

Aproveitando essa transfiguração do mito de Proteu, como uma metáfora para caracterizar o gênero, podemos dizer que a mobilidade, a flexibilidade e a permeabilidade ao contexto cultural (heranças do folhetim) são encontradas nas crônicas e, especialmente, na produção de Luís Fernando Veríssimo.

Notas do capítulo dois:

1. No decorrer de sua carreira literária, Veríssimo criou vários personagens, dos quais se destacam: o detetive Ed Mort (criado em 1979), o analista de Bagé (1981) e a velhinha de Taubaté (1983). Esses três personagens foram analisados em nossa dissertação de mestrado, cujo título é: “Muito riso, muito siso: a construção de tipos e caricaturas em personagens de Luís Fernando Veríssimo” (2002).

Como vimos, em *O analista de Bagé*, Veríssimo faz humor a partir do diálogo com a psicanálise freudiana ortodoxa (métodos, técnicas, terminologia, comportamento do analista, etc). O personagem é uma caricatura desse modelo de análise. O personagem Ed Mort é uma “paródia subdesenvolvida” dos detetives americanos Philip Marlowe e Sam Spade (criações de Raymond Chandler e Dashiell Hammett) e, assim, faz rir por sua investigação “à brasileira” e também por transgredir as principais regras do gênero policial. Com a velhinha de Taubaté, analisamos a função da sátira na crítica à corrupção e aos escândalos políticos contemporâneos ao período de governo do general Figueiredo (1979-1985).

Porém, o contexto histórico não apenas faz parte da composição literária da velhinha de Taubaté. O analista de Bagé ironiza o desejo megalomaniaco pelo poder manifestado por alguns políticos da época e o detetive Ed Mort enfrenta uma série de problemas socioeconômicos (fome, violência, corrupção) decorrentes da política do regime militar. Além dessas criações, Veríssimo também compôs outros personagens que fazem referência a esse contexto histórico: “Doutor Pundonor de Azevedo” (*O popular*, 1973 - período Médici), o defensor da moral e dos “bons costumes” da família brasileira, e “Dora Avante” (*A mulher do Silva*, 1984, e *Orgias*, 1989), uma *socialite* em decadência. Por meio da convivência e dos comentários da personagem sobre as relações amorosas que mantém com políticos da época, o leitor toma conhecimento dos problemas da sociedade brasileira do período. Dora Avante continua sendo “revisitada” pelo autor, isto é, tem presença marcante em algumas de suas crônicas mais recentes publicadas em jornal (atualmente, como colunista de *O Globo*, função que exerce desde 1999).

3. Crônicas de Luís Fernando Veríssimo: o hibridismo de gêneros e os mosaicos da memória dos anos 70/80.

A crônica nunca atinge a beleza condensada da poesia nem a sabedoria do romance nem o intelectualismo do ensaio nem o conflito do drama nem a essencialidade do conto [...]. Pode-se utilizar dos recursos de todos os gêneros. (LUIZ RONCARI).

No capítulo anterior, vimos como se dá o efeito de sentido de humor na crônica e, além disso, destacamos alguns temas (cotidiano, comportamento na intimidade, política), funções (prazer, entretenimento, manter a atenção e o interesse do leitor despertos, crítica social, criação de novas formas textuais) e características comuns (leveza, tom coloquial, brevidade, efeito de proximidade, reflexão sobre a linguagem e o comportamento) que podem explicar as razões do profícuo intercâmbio – Humor/Crônica – presente em textos de Veríssimo produzidos nos anos 70 e 80.

Este capítulo dá seqüência à análise das crônicas do autor, porém agora o nosso enfoque são as características formais e ideológicas também presentes na composição desses textos híbridos.

Para tanto, antes de iniciarmos a análise das crônicas, faremos um breve comentário sobre as principais características literárias (o hibridismo de gêneros) e os traços culturais que marcaram a produção artística dos anos 60, 70 e meados de 80. Esse painel, que será retomado no decorrer da análise dos textos, tem a função de situar contextualmente o universo sociocultural das crônicas selecionadas, que, por uma questão metodológica, serão divididas em temas, como: **“crônicas metalingüísticas”**, **“crônicas meta-humorísticas”**, **“crônicas político-sociais”**, **“crônicas de costumes”** e **“crônicas lingüísticas ou crônicas de/sobre palavras”**. Especificamente para esta modalidade, como destacamos na introdução, reservamos a última parte da tese, momento em que a linguagem da crônica será o nosso objeto de estudo.

Um texto não poderia pertencer a nenhum gênero. Todo texto participa de um ou mais gêneros, sempre existe gênero nos gêneros, mas essa participação jamais significa um título de pertença. (DERRIDA).

A caracterização dos gêneros, tomando, por vezes, feições normativas ou apenas descritivas, apresentando-os como regras inflexíveis ou como um agrupamento por traços formais e significativos, diferencia-se a cada época.

A tendência que considera o gênero como categoria normativa e reguladora provém principalmente da época clássica. Nessa época (século XVI), os preceitos de Aristóteles e de Horácio foram largamente glosados e vistos como modelos ideais para a elaboração de cânones, aos quais as obras deveriam se ajustar. A bipartição aristotélica em poesia dramática e narrativa foi substituída por uma divisão da poesia em dramática (não havia intervenção do poeta), lírica (obras compostas somente pelas reflexões do próprio poeta) e épica (espécie mista, resultante das formas precedentes, isto é, ora falava o poeta, ora falavam os personagens introduzidos por ele).

Cada um desses três gêneros se subdividia em gêneros menores e todos (maiores e menores) se distinguiam uns dos outros com rigor, sendo considerados aspectos formais, estilísticos e de conteúdo. A obediência de uma obra às regras do gênero em que se integrava era o fator essencial na avaliação do seu merecimento. Logo, o gênero é concebido como uma forma fixa, eterna e imutável, dirigida por regras igualmente imutáveis.

Algumas reações a esses postulados aconteceram no século XVII, mas é na segunda metade do século XVIII que o movimento de reação adquire força para contestar as qualidades atribuídas aos gêneros pela poética clássica: a pureza, a fixidez, a hierarquia. Defendendo as idéias de historicidade e de variabilidade dos gêneros, o Romantismo passa a valorizar a individualidade e a autonomia de cada obra.

Ao interpretar a criação como um estado proveniente da interioridade do poeta, a estética romântica, ao mesmo tempo que não aceita modelos e regras, dá lugar ao nascimento de gêneros desconhecidos pela poética neoclássica, como o drama, a tragicomédia, o romance, além dos gêneros mistos, “impuros” ou comunicantes. Sobre este aspecto importante da teoria romântica – a defesa do hibridismo de gêneros – é conhecido o famoso “Prefácio do Cromwell” (1827), de Victor Hugo, texto no qual apresenta o drama romântico como o resultado da fusão entre o grotesco e o sublime, o terrível e a bufonaria, a tragédia e a comédia.

A produção literária das décadas finais do século XX, como veremos, retoma e intensifica a liberdade de criação e o hibridismo de gêneros, legado da tradição romântica, que a moderna teoria dos gêneros (século XX) desenvolveu.

A noção de gênero, a partir dessas novas considerações, pode ser compreendida como um conjunto de traços estruturais ou de conteúdo, responsáveis pela inserção das obras na

tradição literária. Esse agrupamento por traços de similaridade, sem qualquer objetivo de normalização, visa apenas a orientar a execução das obras pelos escritores, em obediência ou não aos cânones estabelecidos.

Nessa perspectiva, em nome da liberdade criadora, cada escritor não só escolhe os gêneros de sua preferência, como também tende a modificá-los e, assim, produzir novas espécies, por acoplamento de formas, por acréscimos ou reduções. Desse modo, temos um “um texto, com várias textualidades”, combinações e misturas que contribuem para a conformação de um estilo próprio de cada autor.

Essa nova funcionalidade genológica é adotada por teóricos e ficcionistas do século XX. O conceito de gênero literário passa a ser interpretado como um sistema aberto, flexível, mutável (porque histórico), capaz de hibridização. Eis o que nos diz o escritor e jornalista José Castello:

O século XX se encarregou de fracionar e desfigurar os gêneros literários. Ficcionalistas, como Kafka, Virginia Woolf, Borges, Joyce, Proust, Beckett e poetas, como Pessoa, estilhaçaram aquelas certezas frágeis que, vacilantes, perduraram ao longo do século XIX. Até a fronteira mais sólida que separava os dois grandes gêneros, prosa e poesia, foi rompida. Hoje, já não podemos falar com a mesma segurança da tipologia do romance, já que os limites entre o romance histórico, o autobiográfico, o picaresco, o de formação, entre outros, é cada vez mais flácido [...].

O caminho que se abre é o do contágio, da contaminação. O corpo da literatura perdeu o controle de suas fronteiras – como uma pele que se rasga – e entrou em estado de infecção. (apud GALVANI, 2005, p. 38).

Nessa época, em que os gêneros se penetram e entrecruzam, a ficção brasileira vem consolidar esse hibridismo por meio da intertextualidade (paródia/pastiche), dos exercícios de metalinguagem e das intersecções entre as várias manifestações artísticas.

Assim, passam a ser recorrentes nas produções contemporâneas paródias e pastiches de formas antigas e populares, como os contos de fadas, e ainda surgem gêneros “indefinidos”, de difícil classificação, pois misturam reportagem e literatura, ficção e jornalismo, ficção e História, literatura e crítica literária. Além disso, podemos acrescentar outras possíveis formas de hibridismo: autobiografia com invenção, linguagem literária com as técnicas discursivas de comunicação da TV, do cinema e da publicidade.

Tais formas de hibridismo se, por um lado, sublinham a dissolução da “pureza dos gêneros”, por outro, revelam que a linguagem da ficção contemporânea é “impura”. Os escritores misturam formas conhecidas e apreciadas pelo público com recursos inventivos e, desse modo, deslizam entre as “fronteiras” do sublime e do cotidiano, do elevado e do “baixo”, construindo estilos extremamente polifônicos.

Para Campos (1977, p.42), o deslizamento e o diálogo constante que passa a existir entre o “culto”, o “popular” e o “massivo” contribuem para que os gêneros “elevados” se misturem e, assim, a literatura é submetida a um processo popularizado de “carnavalização”. Como exemplos de tal processo, podemos citar a incorporação da linguagem prosaica, pela poesia, e dos discursos do jornal, da TV e da publicidade, pela prosa. Também, por outro lado, o discurso literário passa a ser divulgado por meio de outros canais: da página impressa do livro, a literatura chega à crônica do jornal, ao *script* do cinema, ao rádio (poesia veiculada pela Bossa Nova) e à TV, pois vários programas, filmes e telenovelas são adaptações de obras literárias. Portanto, os diversos jogos de linguagem, que contribuem para o “reabastecimento” do sistema de gêneros e para a invenção de novas formas literárias, surgem principalmente, como veremos, a partir das relações estabelecidas entre a literatura e o contexto da sociedade de massas.

A obra e o mundo do qual ela oferece uma imagem penetram no mundo real e o enriquecem. (MIKHAIL BAKHTIN).

As propriedades textuais e estruturais de um gênero estão em constante relação com o meio social, a tal ponto que a transformação da sociedade pode acarretar mudanças no sistema de gêneros. Levando adiante esse raciocínio, veremos, a partir de dados históricos, como a produção literária dos anos 70 e meados de 80 apresenta uma dimensão social, isto é, articula-se às transformações sociais da época. Assim, surgem na ficção novos temas, como a violência urbana, a repressão social, novas técnicas, como o fantástico, o alegórico, o absurdo, novas formas de composição, como o romance-reportagem, e novas linguagens, como as imitativas do jornal, do cinema e da TV. Portanto, temos mudanças temáticas e estruturais que refletem as transformações pelas quais passava a sociedade brasileira.

No Brasil, depois do golpe militar, e, mais especificamente, após 1968, a urbanização cresce e a industrialização se acelera. A população urbana ultrapassa a rural e a indústria se impõe sobre a agricultura. Logo, os camponeses, sem perspectiva de vida no meio rural, vêm para as cidades que, superlotadas, não conseguem atender às suas necessidades. No entanto, o ambiente urbano não cessa de criar e de renovar ilusões por meio da publicidade e dos meios de comunicação de massa, que tiveram um espantoso desenvolvimento no período.

Evidentemente, a expansão dessas atividades culturais se fez associada a um controle das manifestações que se contrapunham ao pensamento autoritário, já que a cultura, como sabemos, também pode expressar valores e disposições contrárias à vontade política dos que estão no poder.

[...] bem utilizadas pelas elites constituir-se-ão em fator muito importante para o aprimoramento dos componentes da expressão política; utilizados tendenciosamente podem gerar e incrementar inconformismo. O Estado deve, portanto, ser repressor e incentivador das atividades culturais. (ORTIZ, 1995, p. 116).

A TV, que desde os anos 50 atraía o telespectador, a partir de 1962, com a introdução do *videotape* (permitia gravar, editar e reproduzir programas, que até então eram feitos ao vivo), ganhou novos recursos e aprimorou seu aparato tecnológico de produção e transmissão de programas. Em virtude de tais inovações, as novelas diárias, carro-chefe da indústria televisiva, passam a ser um fenômeno de audiência, além dos programas de variedades ou de auditório, como: *Noite de gala*, *Clube dos artistas*, *Jovem Guarda*, *Flávio Cavalcanti*, etc. Desse modo, ao lado da estratégia repressiva de controle (prisões, censura, exílio, etc), havia uma “estética do espetáculo”: a televisão para as massas.

Além da TV, o jornal também se modernizou. Preocupou-se em introduzir novas normas de redação, procurando torná-las mais produtivas e eficientes. A *Folha de São Paulo*, por exemplo, é comprada pelo grupo Frias-Caldeira, em 1962, e, ao longo dos anos, passa por uma reestruturação profunda: reforma tecnológica, econômica, comercial e mudanças substanciais no próprio trabalho jornalístico, visando a planejar melhor as atividades e homogeneizar o método de produção no jornal.

O desenvolvimento e o aperfeiçoamento da infra-estrutura técnica e organizacional transformou o jornalismo em “empresa”, cada vez mais preocupada com a lógica capitalista da “venda da notícia”. Entretanto, essa atividade comercial que dependia da liberdade de expressão para se efetivar sofreu inúmeras formas de pressão (diretas e indiretas) durante o regime militar. Proibia-se a publicação de informações de cunho político, moral e, até mesmo, notícias locais, julgadas como potencialmente desabonadoras da imagem cultivada pelos militares.

Nesse quadro referente ao embate entre censura e cultura, a literatura dos anos 70 surge como “aliada” do jornalismo, isto é, divulgava por meios alegóricos e ficcionais o que o jornal, por sua linguagem direta, mais objetiva e referencial, era impedido de expressar. Com essa função, a literatura passa a exercer ficcionalmente o papel de transmissora de informações. Como explicam Marcos Augusto Gonçalves e Heloisa Buarque de Hollanda:

Num momento em que o jornal parece não poder mais informar, noticiar e muito menos se pronunciar, cresce por toda a parte o desejo aguçado do testemunho, do documento, da exposição da realidade brasileira [...]. O discurso jornalístico, enquanto técnica de referir-se ao fato, de oferecer para o leitor a realidade imediata, os esquemas de linguagem mais próprios para se dizer as-urgentes-verdades da história recente do país parecem agora uma saída para a literatura. (1980, p. 53).

Surge, então, nesse período, uma “literatura mimética” ou “neo-realista”, intensamente marcada pelo contexto da ditadura militar, que acabou direcionando as principais tendências literárias da época: a do realismo mágico e a da literatura verdade.

A primeira tendência utilizava um discurso metafórico, alegórico e até mesmo onírico, sempre visando a expressar as situações políticas do momento; já a segunda, aproximava o texto literário do discurso jornalístico, enfatizando a representação, o “conteúdo-verdade”, na tentativa de fazer da obra literária uma forma de denúncia e um meio de informação sobre o que estava acontecendo no país. Fazem parte desta última vertente os romances-reportagens que exploravam algum fato social ou político, ocultado pela censura e as narrativas confessionais, que, apresentadas por um narrador-testemunha ou participante dos acontecimentos do país, agregavam obras memorialistas, autobiográficas e depoimentos políticos.

Nessa linha da “literatura-verdade”, autores, como Ignácio de Loyola Brandão (*Zero* foi publicado, em 1974, em italiano), Antonio Callado (autor de *Reflexos do baile*, 1976), apropriaram-se de “formas discursivas” ou de “gêneros” dos meios de comunicação de massa (jornal, programas televisivos, anúncios, publicidade, etc). Porém, o uso dessas linguagens é simultaneamente expositivo e crítico.

Em *Zero*, por exemplo, Ignácio de Loyola Brandão problematiza a própria estrutura do texto. Valendo-se de técnicas de experimentação da linguagem, como a montagem e a fragmentação, o livro, às vezes, parece uma reportagem, em outros casos, um filme de ficção científica. Também introduz na narração fragmentos jornalísticos e anúncios publicitários, que funcionam como índices da modernização do país e expressam o desejo de constituir uma visão diferente e crítica desse processo. A incorporação de notícias, de técnicas do cinema e da televisão, como a montagem, a multiplicidade de pontos de vista, põe em evidência o hibridismo de gêneros que caracteriza a literatura contemporânea.

Em *Reflexos do baile*, Antonio Callado reproduz a técnica do jornal, isto é, o discurso narrativo é construído pela combinação de fragmentos (cartas ou trechos de cartas, partes de diários, bilhetes, ofícios, etc), com o firme empenho de representar a realidade concreta. Realidade estilizada, caótica, que o jornal reproduz no seu imediatismo.

A fragmentação da narrativa e a apropriação crítica de recursos dos meios de comunicação de massa resultam, segundo Antonio Candido, em “textos indefiníveis” e, por isso mesmo, pode-se falar, nos decênios de 60/70, como uma verdadeira legitimação da pluralidade:

Romances com ar de reportagem; contos que não se distinguem do poema ou da crônica, atravessados de sinais e de montagens fotográficas; autobiografias, adotando o tom e a técnica do romance; narrativas sob forma de cena de teatro; textos justapondo citações, documentos, lembranças, reflexões de todo o tipo. A ficção literária recebe o impacto do boom jornalístico, do desenvolvimento espantoso das revistas e dos pequenos semanários, da publicidade e da televisão. (1989, p. 209-210).

Essa ruptura das “normas”, formando uma estrutura anticonvencional, agredia o leitor, ao mesmo tempo, que o envolvia. E o envolvimento agressivo, segundo o crítico, constitui uma das chaves para o entendimento da ficção do período.

Para Chiappini (1998, p. 203), as inovações formais, como também o emprego da montagem e da metalinguagem, eram um meio de compensar literária ou esteticamente a análise explícita e brutal da violência do regime militar feita pela chamada “geração da repressão” ou “da representação”, da qual fazem parte: Antonio Callado (*Quarup*, 1967), Érico Veríssimo (*Incidente em Antares*, 1971), Ivan Ângelo (*A festa*, 1976), etc.

Mais do que compensar, acreditamos que a literatura dessa época, além do conteúdo engajado, também tentava “apanhar” na forma híbrida e fragmentada do texto as transformações sociais trazidas pela modernização e a realidade agressiva, violenta e, por que não, “esquartejada” do regime. Quando não era possível apresentar retratos completos da realidade (em consequência das objetivas dificuldades para narrar os acontecimentos censurados), a própria fragmentação surge como um recurso para se denunciar a difícil circulação de notícias no país e o violento autoritarismo político.

Como destaca Aguiar (1997, p.184), a literatura dessa época perseguia a tecla da denúncia. Era uma produção agressiva escrita contra o comodismo do leitor, na qual o prazer da leitura e a descoberta do sofrimento alheio ou próprio formavam uma curiosa simbiose.

Isso posto, podemos dizer que tínhamos uma “literatura do contra” (CANDIDO, 1989, p. 212). Contra a lógica narrativa, isto é, a concatenação graduada das partes, substituída pela técnica da dosagem dos efeitos, contra a ordem social, sem que com isso os textos manifestem uma posição política determinada (embora o autor possa tê-la) e, finalmente, tivemos o abandono dos grandes projetos narrativos de outrora (*ciclo da cana-de-açúcar*, de José Lins do Rego; *Os romances da Bahia*, de Jorge Amado; *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo, etc). Para Antonio Candido, isso aconteceu porque o ímpeto narrativo se atomizou

(concentrou-se no pequeno fazer de cada texto) e os gêneros ideais acabaram sendo o conto, a crônica¹, o *sketch*, que permitiam manter a tensão da violência, do insólito ou da visão fulgurante.

Como a literatura, o teatro, o cinema e a música popular tiveram grande importância nesse período. Instigados pelos temas sociais e pelas denúncias das contradições do país, acabaram mobilizando politicamente a opinião pública contra a ditadura.

O teatro (especialmente, os grupos *Oficina* e *Opinião*) abordava as causas populares e, desse modo, correspondia aos interesses da esquerda. O grupo *Opinião*, que estreou em dezembro de 1964, representou uma forma cultural e política contra o regime. Com uma linguagem inovadora, colocava-se como autocrítica ao campo musical e teatral, ou seja, procurou desenvolver formas populares de comunicação que negavam o “teatro de autor” (subjetivo) e a “música de elite” (sofisticada). No espetáculo, as canções eram alternadas com piadas e diálogos críticos que marcavam a opinião, o posicionamento contra a situação política autoritária e “entreguista”, patrocinada pelo regime militar.

O grupo *Oficina*, dirigido por José Celso Martinez Correia, levou ao palco a encenação pioneira e atrevida de *O rei da Vela*, texto de Oswald de Andrade. Nessa peça, o grupo revolucionou o conceito de encenação e trouxe o deboche, a crítica do comportamento e da moral sexual burguesa para os palcos brasileiros. Além do tema crítico, na encenação, foram misturadas várias linguagens e estilos, como a chanchada carnavalesca, a ópera, a história em quadrinhos, programas de TV e outros recursos para compor um quadro crítico à vida nacional.

Outra forma de reação pode ser encontrada no Cinema Novo, que tinha como proposta desnudar a realidade nacional e as relações sociais em conflito. Iniciado por *Rio 40 graus*, de Néelson Pereira dos Santos, no final dos anos 50, o Cinema Novo teve como principal divulgador Glauber Rocha, que produziu vários filmes vinculados pela politização, como *Terra em Transe* e *O dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*.

Ao lado do teatro e do cinema estava a música popular brasileira (a MPB), que também correspondia às expectativas da juventude de esquerda. Nomes, como Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil utilizavam a música como meio de despertar a consciência crítica dos brasileiros sobre a sua própria nação. Visando ao engajamento social, as composições eram bem diferentes, por exemplo, das músicas de Roberto Carlos e da Jovem Guarda, que apenas cantavam as alegrias e tristezas do jovem de classe média.

No final dos anos 60 (1968), surge o Tropicalismo, movimento que atingiu diversas áreas artísticas: a poesia concreta, o teatro, as artes plásticas, o jornalismo e o cinema. Como a

MPB, o Cinema Novo e as ousadas experiências de apresentação dos grupos teatrais *Oficina* e *Opinião*, visava a expressar a realidade brasileira com humor e irreverência. O movimento denunciava as contradições de um país, onde conviviam elementos díspares: a enxada e o avião, o rock e a viola caipira, subdesenvolvimento e modernização.

O Tropicalismo deu espaço a todas essas influências. Vejamos a definição dada ao movimento pelo poeta e letrista Torquato Neto:

Um grupo de intelectuais – cineastas, jornalistas, compositores, poetas e artistas plásticos – resolveu lançar o tropicalismo. O que é? Assumir completamente tudo o que a vida dos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mau gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra, ainda desconhecido. Eis o que é. (1982, p. 309-310).

O Tropicalismo retomou o princípio da antropofagia do poeta Oswald de Andrade, desenvolvido no final de 1920, como forma de sintetizar e de criar a partir dos contrastes. Seguindo essas diretrizes, para o movimento tropicalista, o artista seria um antropófago, capaz de “deglutir” elementos estéticos diferentes, que aumentariam o seu poder crítico/criativo.

Os movimentos de mobilização e de luta política dos anos 60 (grupos teatrais, o Cinema Novo, a MPB, o Tropicalismo, etc) constituíram um cenário essencial para a formação ideológica do país. Segundo o crítico Roberto Schwarz (Cf. o ensaio “Cultura e política 1964-1969”), era uma época em que o Brasil estava irreconhecivelmente inteligente, pois mostrava a sua vitalidade no cinema, no teatro, na música, nas artes em geral. Portanto, paradoxalmente, era um período de grande florescimento cultural e de efervescência de novas formas de arte, que se tornaram uma frente de resistência, ocupando todas as brechas deixadas livres pelo arbítrio.

Contrastando com a formação ideológica e com a aprendizagem dos anos 60, na década seguinte, encontramos a arte sob o signo da censura. As formas de contornar o poder censório – alusões, alegorias, códigos – caracterizam as manifestações artísticas da época.

A partir de então, com as restrições da censura política, a linguagem artística viu-se diante de dois caminhos: ou o silêncio ou a metáfora. Para alguns dos mais importantes produtores culturais do país, o resultado do fechamento político foi a redução ao silêncio ou o exílio voluntário ou forçado. Diz Schwarz a esse respeito:

Se em 64 fora possível à direita ‘preservar’ a produção cultural, pois bastava liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 68, quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constitui massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os

encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores – noutras palavras, será necessário liquidar a cultura viva do momento. (SCHWARZ, 1978, p.63).

O ano de 1968 significou então o fim desse exercício de “socialização da cultura” (GALVÃO, 2002, p. 7). Dizimados e dispersados pela repressão militar, os artistas engajados nas lutas sociais foram sendo substituídos por grupos de jovens rebeldes (a chamada “geração AI-5”), cuja palavra de ordem era a defesa de posições utópicas e alternativas. Dentre elas, estava a busca de novas experiências culturais, que foram adotadas como formas de contestação da cultura institucionalizada.

Portanto, neste comentário sobre os anos 70 faz-se necessário incluir a referência à contracultura, aos conflitos de gerações, ao aumento expressivo do consumo de drogas, ao culto do corpo (hábito pela alimentação natural), da astrologia e das práticas de misticismo oriental, além do fascínio pelo rock e de um certo “modismo”: a psicanálise. Essas práticas comportamentais diversificadas, além dos cabelos longos e das roupas não convencionais, eram adotadas como uma receita comum de libertação pessoal contra a repressão da sociedade e como uma afronta ao conservadorismo do regime no plano dos costumes.

Nesse período de grandes transformações comportamentais, a cultura jovem logo encontrou um porta-voz: o jornal o *Pasquim* (como veremos no item 3.2). Fundado em 1969, esse semanário de oposição ao regime militar abordava, entre outras pautas, a chamada “revolução comportamental” e agia como um elo de atualização junto aos centros geradores dessas tendências: a contracultura européia e norte-americana.

Nessa época, em que era “moda politizar”, isto é, o comportamento individual passa a ser interpretado como uma consequência e afronta à existência de um Estado autoritário, o *Pasquim* e o humor de modo geral passam a observar os fatos do cotidiano (o ambiente doméstico, o consumismo, as formas de sexualidade, etc) para extrair deles as causalidades políticas.

Na segunda metade dos anos 70 e, sobretudo, na década seguinte, há uma valorização dessas práticas cotidianas, como um espaço de resistência. A máxima “o pessoal poderia se tornar político” ganha maior força com as reivindicações dos novos movimentos sociais. O feminismo, o homossexualismo, o movimento negro passam a questionar os sistemas totalizadores – homens, heterossexuais, brancos – que exercem poder sobre os grupos marginalizados na história das sociedades ocidentais.

Assim, a responsabilidade das transformações históricas foi dividida, em diferentes graus, entre todos os cidadãos oprimidos que passam a atuar contra problemas próximos,

desvendando suas relações com o momento político vivenciado. Conforme diz Paulo Sérgio Pinheiro:

[...] para se compreender os percursos através dos quais o autoritarismo socialmente implantado é engendrado [...] e se reproduz, é essencial reconstituir a rede de microdespotismos nos mais variados contextos sociais: a violência familiar, discriminação racial, violência contra a mulher e a criança [...]. Padrões autoritários que podem estar nas “pequenas autoridades” que se aperfeiçoam e se desenvolvem nos períodos de ditadura. (1991, p.56).

Tentando redefinir as identidades culturais em conflito e, nesse exercício, recuperar o valor da diferença e da alteridade nas relações sociais, a literatura do período aborda essa problemática como tema de suas composições. Como veremos no item 3.4, os papéis representados por homens, mulheres, pais e filhos foram alterados, assim como o modelo tradicional de casamento e de família também se modificou. De uma maneira oblíqua e metonímica, veremos que a crônica de Veríssimo apresenta uma visão analítica da estrutura das relações de poder disseminadas no comportamento e nas relações sociais mais cotidianas.

Além de trabalhar com o tema das identidades culturais em conflito, a literatura do final dos anos 70/ começo dos 80 também continua a manter o diálogo com o contexto político. O período pós-78, favorecido pela queda da censura prévia e pelo projeto de abertura, inaugurou uma produção literária bastante específica e circunstanciada ao momento. Os anos de 1979-1980 foram marcados pelo extremo interesse em torno do relato das experiências dos “retornados”, militantes que, direta ou indiretamente, participaram dos movimentos de luta armada ou da militância política mais efetiva, e que agora, de volta, procuravam resgatar partes de uma história perdida ou silenciada.

Aspectos desse contexto são visíveis, por exemplo, no livro do jornalista e ex-exilado Fernando Gabeira (*O que é isso, companheiro?*, 1979), que obtém grande repercussão na imprensa da época e boa acolhida junto ao público da classe média. Nessa obra, Gabeira interroga o sentido de seus atos e procura compatibilizar informação jornalística e dados históricos no relato vivo de sua experiência pessoal. Trabalhando o “real” e desnudando a história, move-se entre as fronteiras do documento e da fantasia, da subjetividade do “eu” e da objetividade dos acontecimentos.

Outras produções, pela via do testemunho memorialista, são, por exemplo, as obras *Em câmara lenta*, 1977, de Renato Tapajós e *Os Carbonários*, 1980, de Alfredo Sirkis. Mais do que o empenho em denunciar o que não foi revelado, relatar organizadamente a história que nos foi omitida ou ainda promover a crítica de formas de militância política, podemos

encontrar nesses livros a discussão da trajetória de uma “causa de gerações”, isto é, o leitor da época se identifica com o relato e atualiza uma memória que também é sua.

Além da ficção memorialista, também faz parte do perfil dos textos da literatura contemporânea refletir sobre as mudanças que se vêm operando na vida cultural brasileira, a partir da consolidação de uma indústria e de um mercado de cultura, ocorrida basicamente nos anos 70 e acentuada na década seguinte. Nesse período, escrever tornou-se realmente uma profissão, o que alterou a maneira de pensar, de produzir e de “consumir” literatura. O que significa dizer que, como a oferta dos demais produtos, o livro é agora também considerado uma mercadoria, produzida e mediada pelo mercado.

Diante desse novo contexto cultural que passa a interferir cada vez mais no feitiço das obras literárias, o escritor tem a difícil tarefa de cativar seus leitores, atendendo, de um lado, às exigências de um público massificado e, de outro, aos critérios de análise dos críticos.

Para tentar resolver ou, pelo menos, amenizar esse conflito, que, às vezes, chega até a ser tematizado ficcionalmente, adota-se como uma possível solução aproveitar criticamente formas literárias mais populares, com vistas a construir uma ficção, ao mesmo tempo, de entretenimento e de qualidade. Isto significa que, sob a aparência de mero divertimento e jogo, associa-se um enredo envolvente à reflexão literária. Nesse exercício, os escritores passam a incorporar nas formas canônicas de língua literária a linguagem popular (discursos banalizados, desgastados pelo uso, como provérbios, anedotas, diálogos de rua, etc), os gêneros considerados pela crítica como “inferiores” (memórias, biografia, diários, cartas, reportagens, etc), além dos chamados “gêneros de entretenimento” (folhetins, romances de aventura, histórias de terror, ficção policial, científica e de espionagem, etc).

Podemos dizer, então, que ao invés de recusar a presença da literatura de massa, em nome de uma especificidade artística, os escritores aproveitam esse hibridismo, adequando a linguagem às características dos novos tempos. A esse respeito comenta Ítalo Calvino: “[...] numa época em que outros *media* triunfam, a função da literatura é a comunicação entre o que é diverso pelo fato de ser diverso, não embotando mas antes exaltando a diferença [...]”. (1990, p.58).

O exercício de relacionar o popular com a criação literária é encontrado, sobremaneira, na crônica, pois esse gênero combina formas passíveis de agradar o leitor com estratégias narrativas (variações temáticas e estruturais) que concedem ao texto ficcional densidade e vigor literário. Nesse sentido, o texto torna-se popular, por atingir um grande número de leitores, e é um produto estético, por adotar uma perspectiva crítico-criativa diante de modelos conhecidos. Adota-se, portanto, como sugere Calvino, o “signo da distinção”.

Esses aspectos da literatura contemporânea que foram mencionados, como a presença dos discursos dos novos movimentos sociais, da literatura de massa, além do próprio hibridismo de gêneros, serão abordados nas crônicas de Luís Fernando Veríssimo, pois, como veremos, vinculadas ao “tempo cotidiano” e ao “tempo histórico” dos anos 70 e meados de 80, elas dialogam com as transformações sociais e políticas, com a “revolução comportamental”, impulsionada pela contracultura dos anos 60, e com as novas formas de composição da narrativa. Como já dissemos, composições híbridas que aproximam o literário do discurso jornalístico, a ficção da história, a narrativa ficcional da “verdade”. Nesses textos, voltados para a realidade imediata, autores, como Ignácio de Loyola Brandão, Ivan Ângelo, Renato Tapajós, entre outros, acabaram fazendo da ficção, feita ainda no calor da hora, uma espécie de “crônica”. Isto é, literatura “documental”, pois os acontecimentos cotidianos se refletiam sobre a produção e tinha-se o desejo de retratar os fatos, antes que eles se perdessem.

Por sua vez, a crônica, como os romances pós-64, tanto em seus temas quanto em seus recursos de composição, adequou-se à vida cultural do momento. Isto é, insere em sua textualidade literária fragmentos jornalísticos, anúncios publicitários e outros discursos em circulação na sociedade da época.

A solução estética, diferente em cada caso, não deixa de implicar o mesmo problema crítico fundamental: pelo seu modo de ser *sui generis*, elas tornam ostensiva a questão das relações entre forma mesclada que apresentam, a matéria tratada e o processo histórico-social a que, até certo ponto, parecem corresponder. (ARRIGUCCI JR, 1987, p. 31).

Embora o fragmento citado refira-se à produção de Rubem Braga, podemos dizer que, de modo geral, a crônica é um gênero sempre em relação com o panorama histórico, cultural e literário do período a que corresponde. Veremos, por meio do estudo de textos de Veríssimo, como a crônica, do final do século XX, desenvolve e intensifica o hibridismo e a estrutura polimórfica, que lhes são peculiares desde o folhetim. Assim, a sua própria estrutura e características de composição tornam-se, cada vez mais, objetos de análise pelo cronista, o que leva o crítico Eduardo Portella a ressaltar, em 1968, que a crônica é “um exercício do próprio fazer literário”.

3.1. “A crônica da crônica”: exercícios metalingüísticos

Escrever sobre o escrever sobrescrever. (HAROLDO DE CAMPOS).

Tendo como idéia norteadora a ambigüidade peculiar ao gênero, o crítico Eduardo Portella, em um artigo publicado originalmente no *Jornal do Comércio*, em 13 de janeiro de 1968, definiu a crônica como uma desestrutura. Atenta o crítico para o fato de as crônicas tomarem as mais variadas formas, podendo até ser fábulas, como algumas de Millôr Fernandes:

A estrutura da crônica é uma desestrutura; a ambigüidade é a sua lei. A crônica tanto pode ser um conto, como um poema em prosa, um pequeno ensaio, como as três coisas simultaneamente. Os gêneros literários não se excluem: incluem-se. O que interessa é que a crônica, acusada injustamente como um desdobramento marginal ou periférico do fazer literário, é o próprio fazer literário. (PORTELLA, 1986, p.271).

Além de enfatizar o hibridismo de gêneros (a crônica invade outros “limites”), o crítico ainda chama a atenção para a sua característica auto-reflexiva, isto é, é “um exercício do próprio fazer literário”.

Essas características do gênero podem ser encontradas nas crônicas de Luís Fernando Veríssimo, textos que não possuem limites precisos. Isto é, apresentam uma grande diversidade de formas de textualização e, além disso, problematizam o próprio gênero crônica.

No primeiro capítulo deste trabalho (item 1.1), ressaltamos que a “literatura como metalinguagem” ou a chamada “crônica metalingüística” era um processo de composição recorrente desde os tempos do folhetim. Dentre os mais variados assuntos abordados pelos cronistas, esse tema ainda continua. É muito raro um escritor não recorrer ao velho tema da “falta de assunto”, o que sempre resulta em uma crônica metalingüística que discute suas propostas, suas finalidades, as especificidades e dificuldades do gênero, etc.

Porém, as crônicas metalingüísticas de Luís Fernando Veríssimo não só fazem “literatura como auto-crítica” como também “crítica e teoria como literatura”. Em outras palavras, o exercício especulativo da linguagem, outrora reservado à teoria e à crítica da literatura, é desenvolvido em crônicas metalingüísticas, que questionam e põem em evidência os seus próprios elementos estruturais.

Sobre esse caráter analítico da metalinguagem, comenta Chalhub:

“O gesto que lê desvendando o objeto é uma operação de conhecimento, e sua tradução em linguagem, a tentativa de dizer dele, sobre ele, como ele: como é o que é, ou, como é o seu ser”. (1986, p.6).

No processo metalingüístico, o crítico e o criador dialogam a um só tempo. O código torna-se, então, o verdadeiro tema do texto (estruturado na feitura do mesmo) e o assunto desenvolvido, por sua vez, transforma-se em pretexto para que o leitor acompanhe a travessia textual do cronista.

A crônica “Criaturas”, por exemplo (publicada em *Sexo na cabeça*, 1980), toma o gênero crônica como “objeto de estudo”, isto é, traz considerações relevantes sobre o processo de criação literária. Ao colocar em discussão o seu próprio fazer, apresenta-se ao leitor como crítica de si mesma.

Questões, como a onisciência narrativa e a quebra da ilusão ficcional, estão presentes nesse texto metalingüístico e também intertextual, pois dialoga com a peça *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), do dramaturgo italiano Luigi Pirandello (1867-1936). Vejamos brevemente o enredo da peça:

A trama sobre a qual essa comédia se constrói gira em torno da problemática sentimental de uma “família de personagens”. Uma mulher (a Mãe) abandona o marido (o Pai), do qual teve um Filho, e vai viver com um amante, com o qual teve outros três filhos, entre os quais a Enteada. Logo, o amante morre, deixando a família na absoluta miséria. Em vista disso, a Enteada acaba se tornando prostituta num bordel, onde encontra o Pai, que não a reconhece. Eles são surpreendidos pela Mãe, antes de consumarem o ato sexual. O Pai, arrependido, tenta reunir novamente a família, trazendo para casa a Mãe e os Filhos. Entretanto, tal união acaba desencadeando um verdadeiro drama, motivado pelo excesso de rancores: o Filho odeia a Enteada e a Mãe, a Enteada detesta o Pai e o Filho. De repente, tudo se precipita: os outros dois filhos morrem tragicamente. Horrorizada, a Enteada abandona tudo e sai mundo afora, deixando a Mãe, o Filho e o Pai num insuportável sofrimento.

Na peça de Pirandello, a ficção suplanta a realidade. Os seis personagens descritos, abandonados pelo autor que os criou, interrompem os ensaios de uma outra peça e pedem ao Diretor que encene essa trágica e complicada história.

A trama da nova peça desenvolve-se em torno dos esforços do Diretor para organizar e representar “a vida dos personagens” numa representação cênica feita de improviso. Porém, nenhum dos personagens quer obedecer às regras impostas e aos papéis estipulados. Cada um deles tenta dominar os outros, impondo os seus pensamentos e pontos de vista. Por exemplo, são freqüentes as discussões entre os personagens centrais: o Pai, a Mãe e a Enteada. O

Diretor ainda tenta distribuir os papéis a serem representados, mas os personagens misturam as falas e nunca chegam a um consenso.

Com essa peça, Pirandello procurou suscitar a reflexão sobre a infinidade de “papéis sociais” que o homem representa na sociedade (Filho, Pai, Mãe, Amante). Desse modo, “somos tantos quantas são as pessoas que nos contemplam e que se comunicam conosco”. Essas considerações desembocam na certeza de que ninguém conhece efetivamente o próximo e nem a si próprio, pois os motivos de nossos impulsos permanecem na obscuridade. Além das complicadas relações humanas, a peça ainda revela a impossibilidade de representá-las e, assim, também faz uma sondagem sobre a criação artística. Se um homem não se revela totalmente a outro, por que o personagem se desnudaria para o intérprete?

Ao focar como tema essa reflexão sobre o personagem e seu relacionamento com os Atores e o Diretor, o dramaturgo foi mais além: revela para o público todas as etapas do processo de criação e, desse modo, (des)constrói a ilusão teatral.

A crônica “Criaturas” dialoga parodicamente com os procedimentos artísticos encontrados no metateatro pirandelliano. Temos uma paródia, pois em vários aspectos, como veremos mais adiante, a crônica de Veríssimo marca preferencialmente a diferença em vez da semelhança com o “modelo”.

Segundo Hutcheon (1985, p.48), a paródia é repetição com diferença crítica. Para ser plenamente compreendida, exige uma competência intertextual do seu decodificador, que deve efetuar uma sobreposição estrutural de textos que incorpore o antigo no novo. Portanto, a paródia é uma “síntese bitextual” (1985, p.50).

Nesse duplo movimento de “negar” e de “afirmar” as características do que é parodiado, a crônica de Luís Fernando Veríssimo, ao mesmo tempo, que retoma a peça de Pirandello (referência explícita no texto), também busca a diferença. Por ora, comecemos com a apresentação das semelhanças entre os textos em diálogo.

Como no texto do dramaturgo, que o ensaio é a própria peça que está sendo apresentada ao público, a crônica também se apresenta “como um texto em andamento”, no qual “as criaturas” (personagens) confessam ao leitor as convenções literárias e os recursos de textualização utilizados pelo seu “Criador” (o Autor).

Desde o início da crônica, a referência intertextual é explícita. Três personagens (e não mais seis, como na peça do dramaturgo) discutem questões relativas ao próprio fazer textual e sustentam a argumentação com exemplos da tradição literária:

- Ora – disse Martins, com desdém – ele pensa que está sendo original. Mas este truque é tão antigo quanto Pirandello.

- Mais antigo até – disse Romualdo, sacudindo o gelo no seu copo. – Se não me engano, Flaubert já tinha escrito alguma coisa sobre o Autor como um Deus pairando sobre o próprio texto, invisível e onipresente ao mesmo tempo, guiando o destino de seus personagens indefesos.
- Criaturas se rebelando contra o Criador – continuou Martins – Francamente. Não duvido nem que Ele use a palavra “metalinguagem”. Olha aí, já usou. (VERÍSSIMO, 1980, p.71).

Nesse fragmento, a crônica dialoga com a tradição literária e, inclusive, há no texto referência a escritores consagrados, como Luigi Pirandello, Carlos Drummond de Andrade e Gustave Flaubert, sendo este considerado pela crítica exemplo de mestria na composição da chamada “narrativa onisciente”. Esse texto também investiga o próprio processo de significação ou produção do sentido (metalinguagem) e, além disso, reconsidera e avalia o conceito de originalidade. Segundo Crimp:

“A ficção do indivíduo criador dá lugar ao confisco, à citação, à seleção, à acumulação e à repetição manifestos de imagens já existentes. As noções de originalidade, autenticidade e presença [...] são enfraquecidas”. (apud HUTCHEON, 1991, p.29).

No texto de Veríssimo, o conceito de “criação original” (proveniente do Romantismo, século XVIII) é dessacralizado. Revela-se ao leitor que uma obra provém de outras obras, um texto, da absorção e da transformação de outros textos e um gênero, como a crônica, pode ser “reabastecido” pelo diálogo com outros modelos e formas literárias.

Como modelo intertextual, a peça de Pirandello propicia uma idéia para a composição da crônica (os próprios personagens confessam esse propósito – “Ele só queria encher esta página até aqui”) e, mais do que isso, instiga a reflexões sobre a própria teoria literária. Qual seria o “poder” do Autor perante os seus personagens? Depois de criados, eles teriam “vida própria”? Ou melhor, poderiam ter uma existência discursiva independente dos desígnios do seu Criador?

Indagações como essas já estavam presentes no metateatro de Pirandello e, inclusive, expressas pelos próprios personagens, quando estes se rebelavam contra as imposições do Diretor ou quando demonstravam a sua independência perante o Autor que os criou. Vejamos um exemplo, retirado de dois momentos do diálogo entre o Pai e o Diretor:

O Pai (afastando-se)

Sim, desperdiçadas, isso mesmo! (Ao Diretor, subitamente). No sentido de que o autor que nos criou vivos não quis, depois, ou não pôde, materialmente, meter-nos no mundo da arte. E foi um verdadeiro crime, senhor, porque quem tem a sorte de nascer personagem viva, pode rir até da morte. Não morre mais! Morrerá o homem, o escritor, instrumento da criação: a criatura não morre jamais! [...] Quem era Sancho Pança? ... Quem era Dom Abbondio? E, no entanto, vivem na eternidade, porque germes vivos tiveram a felicidade de encontrar a matriz fecunda, a fantasia que os soube criar, que os fez viver para a eternidade. (PIRANDELLO, 1972, p.365-6).

O Diretor (de repente, pondo-se diante do Pai, com uma idéia que lhe surgiu):

Eu queria saber, porém, quando é que se viu um personagem sair do seu papel e pôr-se a perorar assim, como o senhor está fazendo, e a propô-lo, a explicá-lo. Pode dizer-me? Eu jamais o vi!

O Pai:

Jamais o viu, senhor, porque os autores costumam esconder os tormentos de sua criação. Quando os personagens são vivos, realmente vivos, diante de seu autor, este não faz outra coisa senão segui-los, nas palavras, nos gestos que, precisamente, eles lhe propõem. E é preciso que ele os queira como eles querem ser; e ai dele se não fizer isso! Quando um personagem nasce, adquire logo tal independência, mesmo em relação ao autor, que pode ser imaginado por todos, em outras várias situações, nas quais o autor nem pensou colocá-lo, e adquirir também, às vezes, um significado que o autor nunca sonhou dar-lhe! (PIRANDELLO, 1972, p.447).

O personagem é, assim, para Pirandello, um ser completo e acabado, sem as imperfeições humanas. É o produto superior da criatividade, o que significa dizer que possui um valor de permanência que não existe na finitude das criaturas humanas. Além disso, sua riqueza é inesgotável e as possibilidades de interpretação da obra criada se abrem a todos.

Essas questões sobre a autonomia dos personagens e a auto-suficiência da obra de arte (que tem vida independentemente de quem a criou) foram retomadas com bastante vigor pela crítica literária francesa, nos anos 60 e 70. Barthes, por exemplo, em ensaio de 1968, fala-nos da polêmica “morte do autor” (“La mort de l’auteur”). Nesse texto, o autor é visto como um fenômeno recente, moderno, trazido pelo positivismo, e a escrita pressupõe seu desaparecimento: “Assim que um fato é contato, com fins intransitivos, o autor entra em sua própria morte, e começa a escrita”. (BARTHES, apud DOSSE, 2001, p.310).

Na escrita, nada em si é “dizível” ou “indizível”, tudo é interpretado por quem a lê. Isto é, até que ponto um autor pode controlar a recepção da sua obra? Não estaria o leitor livre para “encontrar” e, por que não, criar novos significados?

Podemos dizer que esse contexto literário que impulsionava as discussões acadêmicas nos anos 60/70 está indiretamente presente nessa crônica de Veríssimo, uma vez que ela retoma e problematiza questões, como “liberdade dos personagens”/ ”poder autoral” e sua representação, criação e controle.

Diferente da peça de Pirandello, na qual os personagens confessam terem poderes supremos sobre o seu Criador (basta retomarmos a fala do Pai ao Diretor), na crônica de Veríssimo, é o Autor que “dá as cartas”, ou melhor, decide o que acontecerá com os seus “subordinados” – os personagens.

O humor surge desse processo de quebra da ilusão ficcional. As criaturas, “vivas”, graças ao prodígio da invenção de um Autor, passam a ter vontades próprias e, no confronto

com o Autor, provocam inevitavelmente um conflito. Portanto, criaturas rebelam-se contra o Criador e tentam igualar-se a Ele. Como não têm poderes para tanto, decidem zombar da falta de originalidade do Autor que as criou, além de ridicularizá-lo, preterindo o seu texto: “- Ora – disse Martins, com desdém – ele pensa que está sendo original. Mas este truque é tão antigo quanto Pirandello”. (VERÍSSIMO, 1980, p.71).

“- Outra coisa – continuou Romualdo. – Se você, como personagem, fosse dono do seu próprio destino, você escolheria estar logo aqui, num texto d’ Ele? Eu preferia estar num texto de Drummond”! (VERÍSSIMO, 1980, p. 73).

Voltando à questão do Autor, este se apresenta como um Deus onipresente e onipotente, criador de um pequeno mundo, no qual reina com poder absoluto e comanda o destino de seus personagens. O “endeusamento” do Autor é sugerido pelo emprego maiúsculo do pronome pessoal “Ele”, realce que indica o “poder” daquele que, por exemplo, pode alterar nomes de personagens (de Aristides para Asdrúbal) ou fazer aparecer “do nada” objetos no cenário.

Além do poder, o autor, que comumente é “esmaecido” pelo próprio ato da escrita (lembrando Barthes: “a escrita pressupõe o seu desaparecimento”), adquire maior “visibilidade” e presença. Assim, essa figura que é exterior e que precede o texto é trazida para o domínio da ficção que, como um “jogo desdobrado”, revela as suas “regras”, isto é, em vez da ausência, o Autor é posto em destaque. “Aparece” (é citado) nos discursos de seus personagens, os quais lhe atribuem uma certa imagem – a da imposição e da zombaria.

[...] – Eu sou livre – disse, calmamente, Asdrúbal.
 - Martins sorriu, tristemente.
 - Não sei se você notou. Mas Ele mudou o seu nome. Agora, em vez de Aristides, você é Asdrúbal. E não pode fazer nada a respeito...
 - Mas eu não aceito isto – disse Asdrúbal.
 - E vocês notaram? Ele só se refere a Ele mesmo com maiúscula.
 - É um tirano. Um megalomaniaco. Tem o poder absoluto. Enche uma página inteira com as palavras que Ele inventa. Dispõe de nossas vidas como se... (VERÍSSIMO, 1980, p. 73).

O impacto sonoro do nome “Asdrúbal” torna mais ameaçador o poder autoral e, além disso, sugere-se o efeito de improvisação do texto que se constrói. Inclusive, os próprios personagens parecem “ler” o que se está escrevendo sobre eles, o que revela que a crônica também nasce da leitura do texto pelos personagens, como comprova o exemplo: “- E vocês notaram? Ele só se refere a Ele mesmo com maiúscula”.

Portanto, Veríssimo (ou melhor, o Autor textual) brinca com os poderes do chamado narrador onisciente, isto é, aquele que detém uma capacidade de conhecimento praticamente

ilimitada, podendo, por isso, facultar informações, controlar e manipular soberanamente os eventos relatados, os personagens, bem como o tempo em que se movem, os cenários em que se situam, etc. (Cf. REIS & LOPES, 1988, p. 255). Fazendo uma espécie de “caricatura do poder autoral”, uma vez que põe à mostra e acentua tal poder, ele dispõe à vontade das suas criações para construir a sua crônica. A sua intervenção é tão notória que de repente cria situações inusitadas, altera o percurso da trama, etc. Em suas mãos, os personagens atuam como fantoches manipulados que seguem os seus desígnios narrativos. Vejamos:

É por meio do diálogo entre os personagens que o Autor constrói a metalinguagem presente no texto. Também, é por meio das reclamações de suas criaturas que revela ao leitor o seu “poder” autoral, capaz de ambientar qualquer cenário (e, assim, constrói o espaço da narrativa) ou “materializar” em cena qualquer pessoa ou objeto:

[...] Ninguém falou em infinita bondade – interrompeu Martins. – Existe um Autor que nos criou e que nos tem em suas mãos, mas o seu caráter é discutível.

- Se o Autor realmente é bom – disse Romualdo – que Ele faça abrir aquela porta e por ela entrar... a Bruna Lombardi!

Nisto, a porta se abriu. Os três levantaram-se, cheios de expectativa. Pela porta entrou... o Fantoni!

[...] – Viu só? – disse Martins. – Existe um Autor que determina o nosso destino. Mas Ele zomba de nós. Assim como nos colocou numa sala Luiz XV, poderia ter-nos botado numa mina de sal, ou sentados em cadeiras duras ouvindo o Bolero de Ravel. Nada o impede de me matar agora mesmo. Ou de me transformar num sapo. (VERÍSSIMO, 1980, p.72-3).

A ausência de lógica, que rompe com o racionalismo e com a realidade da cena, é mais uma semelhança com o texto pirandelliano. Na peça do dramaturgo italiano, quem entra inesperadamente pela porta, como num “passe de mágica”, é a personagem M. Pace, uma megera obesa, toda pintada e vestida à espanhola, com uma elegância ridícula e vulgar.

Na crônica de Veríssimo, que também desafia as tradicionais convenções da narrativa realista, quem aparece em cena não é a bela Bruna Lombardi (sugerida pelos personagens), mas o técnico de futebol Orlando Fantoni, famoso nos anos 70. Observa-se que, na troca de M. Pace por Bruna Lombardi e desta, por Fantoni, o Autor brinca com o poder autoral e, para isso, contrapõe a obesidade e extravagância da senhora vestida à espanhola à beleza de Bruna Lombardi, que, por sua vez, é substituída pelo rígido técnico de futebol.

Tais “aparições” novamente enfatizam a “quebra da ilusão ficcional”, já que a imaginação literária pode suplantar os limites do verossímil. Além disso, outro recurso que “quebra a ilusão ficcional” é o exercício de se demonstrar gradativamente ao leitor como a crônica está sendo elaborada. Tem-se uma espécie de “texto ao avesso”, no qual a sua

elaboração se mostra em exercício. Desse modo, se a crônica precisa de um espaço narrativo para o desenrolar da ação, o Autor faz os personagens confessarem isso.

- Viu só? – disse Martins. – Existe um Autor que determina o nosso destino. Mas Ele zomba de nós. Assim como nos colocou numa sala Luiz XV, poderia ter-nos botado numa mina de sal, ou sentados em cadeiras duras ouvindo o Bolero de Ravel. Nada o impede de me matar agora mesmo. Ou de me transformar num sapo. (VERÍSSIMO, 1980, p. 72-3).

Continuando, se é preciso encontrar um clímax para chamar a atenção do leitor, os próprios personagens são encarregados de criá-lo:

[...] – Mas aqui não tem arma nenhuma – disse Martins, escondendo o seu copo. Um revólver materializou-se sobre uma mesinha laqueada. Asdrúbal o pegou.
- Não! – disse Martins. – Você não vê? Ele está usando você. Ele precisa de uma cena forte para o clímax da crônica e está forçando você a estourar seus miolos. (VERÍSSIMO, 1980, p. 74).

Verifica-se, pelos exemplos, que a crônica utiliza metalingüisticamente os próprios elementos teóricos que compõem uma narrativa, no exercício de sua composição. Assim, falar ou narrar sobre o clímax (a tentativa de suicídio de um dos personagens, como, aliás, também acontece na peça de Pirandello) é o próprio clímax da crônica. Isto é, o dizer e o fazer estão de tal modo relacionados que um não pode ser devidamente esclarecido ou, mesmo apreendido, sem o outro.

Também, metalingüisticamente, a descrição do suspense e o final em aberto da narrativa são o próprio suspense do texto. Novamente, aquilo que o texto quer dizer é aquilo que já está dito:

Os olhos de Asdrúbal brilharam.
- E se eu matar um de vocês? Ou os dois? Assim, eu me igualo a Ele. Eu também tenho a vida de vocês em minhas mãos.
Os três agora estavam de pé. Romualdo recuou alguns passos. Martins ficou onde estava. Martins falou:
- Isto é o que Ele quer, também. Criar suspense. À nossa custa.
Asdrúbal continuou apontando sua arma para Martins. Romualdo começou a andar de lado, lentamente. Talvez pudesse se aproximar de Asdrúbal por trás e roubar a arma.
- O que é que Ele quer de nós, afinal? – perguntou Asdrúbal, sem baixar a arma.
- O que Ele queria, já conseguiu.
- E o que era?
- Encher esta página até aqui.
Romualdo estava quase às costas de Asdrúbal. Preparava-se para atirar-se sobre ele.
- Onde é que isto vai acabar? – perguntou Asdrúbal.
- Aqui – disse Martins. (VERÍSSIMO, 1980, p.74).

O interesse do leitor é mantido pelo suspense e pela incerteza do final. Será que Asdrúbal conseguiu “matar” Martins? Poderá um personagem acabar com a “vida” de outro?

Esse final em suspenso como também o clima de indecisão são retomados da peça de Pirandello. Nesta, ao término do espetáculo, o Diretor, os Atores e o próprio público, perplexos diante da situação limítrofe entre ficção/realidade, hesitam, questionam-se se realmente um dos personagens (o Rapazinho de 14 anos, irmão da Enteada) teria cometido o suicídio (ele se dá um tiro de revólver) ou trata-se, mais uma vez, de representação teatral. O primeiro ator exclama: “Morto o quê! Ficção, ficção! Não acredito!” e o Pai objeta: “Mas que ficção! Realidade, realidade, senhores! Realidade!” (PIRANDELLO, 1972, p. 461).

Contrastando com o modelo pirandelliano, a crônica de Veríssimo confessa-se ficção. Todo o embate criaturas X Criador foi um artifício narrativo, um pretexto ou pré-texto para o cronista “encher a página”, fabular a sua crônica diária. A consciência desse fato também é metalingüisticamente revelada pelos personagens, que nos alertam para o encerramento da crônica: “- Onde é que isto vai acabar? – perguntou Asdrúbal. – Aqui – disse Martins”. (VERÍSSIMO, 1980, p. 74).

Assim, mediante o exercício da despreensão que caracteriza o gênero, Veríssimo construiu um texto rico em intertextualidade e metalinguagem. Além disso, na aparência de “texto em andamento”, a sua crônica “põe em prática” a teoria literária. O autor e o “seu texto” deixaram de ser apenas referências, objetos delimitados e “sagrados”, para constituírem um campo profícuo para o jogo escritural. Portanto, por exercitar procedimentos e recursos do fazer narrativo (personagens, espaço, clímax, suspense, etc), a crônica desnuda a sua própria composição.

Essa atividade de refazer crítica e ludicamente a tradição narrativa remete-nos ao conceito de crônica do crítico Eduardo Portella, no momento em que diz: “a crônica é o exercício do próprio fazer literário”. (1986, p.271).

Em outra crônica, “Um, dois, três” (publicada em *A grande mulher nua*, 1975), Veríssimo também nos revela os recursos narrativos empregados em seu texto. Novamente, o processo metalingüístico é explorado na fabulação de uma crônica que se apresenta sob a forma (ou fôrma) de uma valsa antiga.

Explorando a liberdade de estrutura e expressão peculiar ao gênero, o cronista imita, textualmente, o exercício melódico e a suavidade compassada do “um, dois, três”, “um, dois, três”. Assim, faz a estilização das características da valsa, destacando os seus traços rítmicos, melódicos e poéticos:

Eu queria um dia fazer uma crônica como uma valsa antiga. Que rodopiasse pela página como, digamos, um velho comendador de fraque e a sua jovem amiga. Cheia de rimas como quimera e primavera. Com passos e compassos, ah quem me dera. Talcos nos decotes, virgens suspirosas e uma sugestão de intriga. (VERÍSSIMO, 1992, p.71, grifo nosso).

Segundo Hutcheon (1985, p.55), enquanto a paródia procura, de fato, a diferenciação no seu relacionamento com o “modelo”, o pastiche busca a semelhança e a correspondência. A paródia é transformadora no seu relacionamento com outros textos; o pastiche é imitativo.

No processo intertextual, o pastiche “incorpora” os traços de um estilo ou gênero com o qual está dialogando. Não retoma necessariamente textos específicos, como geralmente faz a paródia (lembramos de “Criaturas”, texto que parodia a peça *Seis personagens à procura de um autor*), mas reporta-se a todo um gênero. Porém, o pastiche tem geralmente de permanecer dentro do mesmo gênero (busca-se criar um texto como o outro), ao passo que a paródia permite a adaptação. Como uma forma de discurso interartístico, ela possibilita à literatura a ruptura de paradigmas, a mistura, o desvio de “modelos” e de padrões narrativos.

Sendo assim, optamos por não chamar de pastiche o diálogo “inter-sígnico” ou “entre-gêneros” que se estabelece em “Um, dois, três”. Nesse texto, um gênero literário (crônica) imita, assume textualmente a forma e as características temáticas de um gênero musical, a valsa.

Por outro lado, também não adotamos a designação de paródia. Expliquemos o porquê, partindo de uma citação de Hutcheon: “Toda a imitação criativa mistura a rejeição filial com o respeito, tal como toda a paródia presta a sua homenagem oblíqua”. (apud GREENE, 1985, p. 21).

Segundo a autora, a paródia comporta uma variedade de efeitos de sentido (que chama de “ethos”). Pode ser uma crítica séria, não necessariamente ao texto parodiado; este, ao invés de alvo, pode ser apenas uma estratégia retórica. Ou também pode estabelecer uma brincadeira entre formas codificáveis. Portanto, o seu âmbito intencional vai da admiração respeitosa ao ridículo mordaz. E mesmo neste caso, a seleção do “texto-base” implica um recorte que elege o modelo a ser parodiado, escolhido dentre muitos outros, o que já significa o reconhecimento de seu valor na tradição. Presta-se, então, uma “homenagem oblíqua”.

Para expandir o conceito de paródia, Hutcheon valeu-se da própria etimologia do termo: enquanto *odos* significa canto, o prefixo *para* tem dois significados, o de “contra” ou “oposição” (geralmente, o mais considerado, ligado ao efeito de escárnio) e “ao lado de”, que, em vez de um contraste, sugere um acordo ou intimidade, “um canto paralelo”. É este segundo sentido, diz a autora, que alarga o escopo pragmático da paródia, fazendo-a abranger

desde os propósitos de ridicularização e reverência (embora marcado pelo respeito, ainda continua a existir um sentido de diferença) até o lúdico.

Porém, se a paródia não é invariavelmente marcada pela ridicularização, sempre assinala, pelo menos, uma distância irônica necessária. A ironia participa no discurso paródico como uma estratégia que permite ao leitor perceber o diálogo e avaliar as diferenças entre os textos aproximados. A revelação do texto parodiado se dá pelo exagero ou deslocamento dos seus elementos mais característicos. Neste caso, o objeto é retirado (ou deslocado) do seu contexto.

Na crônica “Um, dois, três”, não há ironia para “sinalizar” a diferença entre o texto parodiado e a nova obra que o incorpora. Ao invés disso, visa-se a uma aproximação com o “modelo” que foi escolhido para a composição do texto. Portanto, acentua-se mais a semelhança do que a diferença; busca-se a continuidade e não a distância irônica e crítica do “modelo”.

Tendo em vista essas nuances de sentido que, como vimos, particularizam os conceitos de pastiche e de paródia, optamos por designar a estratégia de composição do texto “Um, dois, três” de estilização, numa referência ao processo imitativo que nele se estabelece.

A propósito, também vale dizer que o conceito de estilização não se aplica exclusivamente à literatura. Pode estar presente em outros setores artísticos, como a moda e a música. Nesse sentido, é perfeitamente possível à estilização adentrar num universo semiológico mais amplo, bem como estabelecer o diálogo com domínios de conhecimento diferentes, como é o caso da “crônica-valsa” de Veríssimo.

Affonso Romano de Sant’ Anna, citando Tynianov (La destruction. *Change*, n. 2, s/d), assim a conceitua:

[...] está próxima da paródia. Uma e outra vivem de uma vida dupla: além da obra há um segundo plano estilizado ou parodiado. Mas, na paródia, os dois planos devem ser necessariamente discordantes, deslocados: a paródia de uma tragédia será uma comédia (não importa se exagerando o trágico ou substituindo cada um dos seus elementos pelo cômico); a paródia de uma comédia pode ser uma tragédia. Mas, quando há a estilização, não há mais discordância, e, sim, ao contrário, concordância dos dois planos: o do estilizando e o do estilizado, que aparece através deste. (1995, p. 13-4).

Observa-se que, enquanto a paródia visa ao desvio, trata-se, portanto, de uma “imitação com diferença” (lembrando Hutcheon), a estilização, por outro lado, busca a concordância, a continuidade. Temos, então, um diálogo que tenta apreender as semelhanças entre os gêneros aproximados.

Em seu texto, o cronista admite esse propósito, quando diz: “eu só queria um dia fazer uma crônica como uma valsa antiga”. Essa “confissão” não desvaloriza a sua crônica, muito pelo contrário, pois ela ganha uma nova forma de textualização.

Também, buscando a concordância entre os dois planos – o do estilizando e o do estilizado – o cronista imita textualmente o estilo rítmico da valsa e ainda encarrega-se de transmitir à crônica a atmosfera romântica que caracteriza espacialmente os ambientes onde se dança esse tipo de música. A vestimenta apropriada, fraques e vestidos com decote, o cenário suntuoso e o comportamento dos que bailam enamorados ou que apenas assistem à dança lembram-nos os bailes e os saraus do século XIX, tão bem descritos nos folhetins e romances de José de Alencar e de outros escritores românticos.

Os parágrafos seriam versos e figurações. No meio um lustre, na tuba um gordo e em cada peito mil palpitações. Os namorados trocariam olhares. As tias e os envergonhados nos seus lugares. E de repente uma frase perderia o fio, soltando sílabas por todos os salões. (VERÍSSIMO, 1992, p.71).

O cronista expressa o romantismo da valsa por meio do perfeito “compasso” entre a crônica e o ritmo compassado desse gênero. Tenta, então, trazer o domínio do deleite musical para a forma do seu texto.

Nessa crônica metalingüística, as palavras “como casais” saem à procura dos seus “pares textuais”, “rodopiam”, “dançam” nos parágrafos. Como em um poema concreto, a mensagem parece “desenhada” pelo alinhamento das notas:

A segunda parte me daria um nó.
Os pares param, o maestro espera e ninguém tem dó.
Dou ré, vou lá, já não caibo em mi.
E então decreto – vá fá – é cada um por si!
Um, dois, três
Um, dois, três. (VERÍSSIMO, 1992, p. 71, grifo nosso).

Dispostas de uma forma inusitada, as notas musicais produzem um efeito cômico que surge da quebra da melodia esperada, do encontro de “pares textuais” não harmônicos.

Esse rearranjo ou desarranjo das notas, ao mesmo tempo, que sugere a dança entre os casais, também alude ao trabalho do escritor, que sempre está à procura de “um bom par” entre as palavras. Por isso, escolhe com justeza o vocabulário, as construções, o ritmo. Tal exercício de seleção, substituição e de combinação de signos expressa-se, na crônica, por meio da disposição das notas musicais, que o cronista, em vão, tenta organizar.

Em seu trabalho diário, o cronista está sempre “dançando” ou “rodopiando” em torno de um assunto para construir o seu texto. Não nos faltam metáforas para expressar a leveza proposital, a aparente “frivolidade” do gênero que “rodopia” em tom descontraído, de conversa miúda. Basta lembrarmos do “borboletear” e da leveza dos textos de José de Alencar e da rápida visita do colibri machadiano, que saltitava sobre os assuntos, ou do “cronista-flâneur” de João do Rio, que vaga sem destino certo, mas com atenção sempre alerta para detalhes do cotidiano, que, se bem trabalhados, resultariam em um bom texto.

A respeito da analogia entre crônica e dança, reportamo-nos a João do Rio que nos diz que o trabalho do cronista aproxima-se dos movimentos leves do bailarino (ANTELO, 1992, p.157). O discurso do corpo, a dança, o “girar para si” estão presentes em muitos textos metalingüísticos, que apresentam ao leitor a leveza da crônica, o trabalho estilístico, sem deixar também de fazer alusão à pressão exercida pelo tempo.

“Um violinista, de improviso, olha o relógio e perde um bemol. Faltam poucas linhas para acabar meu espaço e surgir o sol”. (VERÍSSIMO, 1992, p.72).

No fragmento citado, o cronista figurativamente confessa a “luta branca sobre o papel” e a pressão temporal que norteia e até impulsiona o gênero. Impulsiona, pois, com seus recursos literários, esforça-se por apreender, estilizar, ou mesmo, brincar com a fugacidade do tempo e com a brevidade da matéria jornalística. Contudo, a exigência de rapidez na elaboração do texto não desobriga o cronista de exercitar o estilo, de aprimorar a sua forma artística. É o que observamos nessa crônica de Veríssimo, construída com rimas e com outros recursos que imitam a simetria compassada da valsa.

Quanto à rima e à construção poética do texto, podemos dizer que nos sugerem a musicalidade da valsa e encarregam-se de criar a atmosfera romântica, lírica, da dança. O elo entre música, dança e sentimento (o amor infeliz, o sofrimento, o desejo de vingança, etc) não são apenas expressos por vias ritmadas e musicais. Podemos lembrar que a própria estrutura da crônica, que remete a si mesma, volta-se à própria mensagem, parece sugerir uma similaridade entre poesia e dança. Essa aproximação foi trabalhada por Valéry, em seu belo texto “Poesia e pensamento abstrato”:

O andar, como a prosa, visa a um objeto preciso. É um ato dirigido para alguma coisa à qual é nossa finalidade juntarmos. São circunstâncias pontuais, como a necessidade de um objeto, o impulso de meu desejo [...]. A dança é totalmente diferente. É, sem dúvida, um sistema de atos; mas que têm seu fim em si mesmos. Não vão a parte alguma [...]. (VALÉRY, 1991, p.212).

Esse movimento da poesia que retorna a si mesma é desenvolvido pela crônica, que “dança ao redor de si”, imitando a estrutura e a simetria da valsa: “Um, dois, três”. O cronista imita a melodia, o compasso das notas musicais, a leveza e a suavidade da valsa, além de sugerir textualmente o movimento rítmico, a dança estruturada em passos: três pra cá, três pra lá.

Cada parte do texto representa um passo de dança e um “passo” na construção da crônica. Desse modo, o primeiro parágrafo (ou estrofe) traz a apresentação ou intenção do cronista (“fazer uma crônica como uma valsa antiga”) e a ambientação da história (“talco nos decotes, virgens suspirosas e uma sugestão de intriga”).

Como vimos em “Criaturas”, é por meio do exercício metalingüístico que o cronista apresenta os elementos textuais e os “passos” da crônica (apresentação, espaço, intriga, clímax, desenlace) em elaboração. Assim, figurativamente, fala-se sobre a criação literária a partir de uma criação literária (crônica).

Prosseguindo, no segundo parágrafo, há uma descrição do espaço (“um lustre, na tuba um gordo”) e do comportamento dos convidados do baile (“os namorados trocariam olhares. As tias e os envergonhados nos seus lugares”).

No parágrafo seguinte, começa o baile, sugerido, no texto, pelas notas musicais em movimento, espalhadas pelo salão (“um, dois, três”/ “um, dois, três”).

No próximo “passo” da crônica (segundo), há uma descrição dos componentes da orquestra, que é inteiramente constituída, não por músicos, mas por professores: “um de desenho, três de latim, cinco de português e todos amadores”.

No quinto parágrafo, começa a intriga ou complicação, anunciada no início da crônica:

Um cadete rouba o amor da filha de um magnata. Pescoço de alabastro, boca de rubi e os olhos de uma gata. O namorado, despeitado, urde de vingança. É quase meia-noite e segue a contradança. O pai da moça dorme nos seus sete queixos e sonha com uma negociata. (VERÍSSIMO, 1992, p.72).

Observa-se que as “descrições-clichês” do estilo romântico (a beleza feminina é comparada a pedras preciosas) são retomadas no texto, o que provoca o riso do leitor que conhece os temas e as figuras peculiares ao romantismo. O cronista jocosamente alude ao gosto romântico pelas comparações e metáforas graciosas, pelo galanteio insinuante e elogios fáceis e, sobretudo, pelos clichês sentimentais e lamuriosos.

Esses floreios da linguagem são encontrados em obras de Joaquim Manuel de Macedo (*A Moreninha*, *O moço loiro*, por exemplo) que procuravam transmitir ao leitor a frivolidade,

a polidez e o refinamento que deveriam dar o tom tipicamente palaciano das conversas dos salões e saraus do princípio do século XIX.

Essas conotações também são perceptíveis na crônica, uma vez que, ao imitar a linguagem galante da época, o cronista remete ao requinte do ambiente onde essa linguagem floresce. Nos próximos parágrafos da crônica, o clima romântico prossegue, inclusive com a retomada da conhecida cena da lua, no momento do beijo. Porém, introduz-se um toque de humor e malícia:

No avarandado branco, onde vão ver a Lua
A moça e o cadete, que a imagina nua
Beijam-se perdidamente a três por quatro.

E o segundo traído sou eu, que não encontro rima para “quatro”.
Um, dois, três
Um, dois, três. (VERÍSSIMO, 1992, p.72).

São risíveis os problemas de expressão do cronista, que não encontra a rima adequada. A dificuldade para encontrar a “palavra certa” revela, via ficção, a luta do escritor com o código e, além disso, esse desnudamento do exercício ficcional retira a “aura” de mistério e de inefável do trabalho literário, uma vez que este é mostrado como produto humano, “escrito a tinta e a lápis”. A propósito, convém dizer que o exercício de metalinguagem não é “aurático”, pois a sua feitura está sempre à mostra e, logo, dessacraliza a criação. Tendo diante de si o “mistério” da criação desvendado, o leitor poderá até rir das desventuras do cronista.

Dando seqüência à descrição dos parágrafos, a valsa prossegue compassada e, junto dela, o cronista conta a sua historinha romântica e ingênua. Nesse terceiro “passo” (terceira parte da crônica) é o momento do clímax da história. Como o namorado traído se vingará do seu oponente? As opções de vingança vêm sob o ritmo entoado da valsa:

Lá fora, o par apaixonado. De tanto amor nem olha para o lado. Não vê o despeitado que se aproxima, quieto e encurvado como um caracol.
Eu mesmo me concedi esta valsa e, portanto, tenho a decisão. Que arma usará o traído na sua vil ação? Uma adaga, fina e reluzente? Combina mais com o requintado ambiente. Mas se errar o passo e o alvo o vilão e, abrindo um filão, conspurcar o alvo chão?
Um tiro na nuca é mais ligeiro
Mais prático, moderno e certo.
Mas, meu Deus, o que é que eu estou fazendo?
Comecei com uma singela valsa e já tem gente morrendo!
Um, dois, três
Um, dois, três. (VERÍSSIMO, 1992, p.72).

A aventura amorosa do cadete não termina mal-sucedida. O cronista, que tem o poder de escolha do desenlace e a “contradança nas mãos”, decide poupá-lo. Afinal, como sabemos, uma singela e serena valsa não combina com ações bruscas e com derramamento de sangue.

Também a seleção vocabular incomum produz um discurso rebuscado, que estende os excessos do preciosismo ao eufemismo da morte (“mas se errar o passo e o alvo o vilão e, abrindo um filão – veia -, conspurcar – macular – o alvo chão?”). O humor decorre desse “cultismo”, uma vez que os ornatos vocabulares provocam um efeito de estranhamento: a rudeza da ação parece incompatível com o refinamento lingüístico.

Concluída a história, retorna-se à “nota inicial”, isto é, ao primeiro parágrafo e à intenção de se fazer uma valsa. Nesse momento, o cronista labora e elabora o texto, extraindo variantes minuciosas e sutis sob a aparente similitude dos versos. O comendador, que no parágrafo inicial era descrito a partir da vestimenta (trajava um fraque), agora está cansado, mas continua acompanhado de sua compreensiva amiga (era jovem o adjetivo empregado no início do texto). Outra modificação: se, no parágrafo inicial, a intenção era se fazer uma crônica com uma sugestão de intriga (como se fez), neste momento (último parágrafo), já concluída a intriga entre os personagens da história (o namorado despeitado, a moça e o cadete), o propósito da crônica é um pouco diferente: “Decotes bocejando. Virgens sonolentas e nem uma sugestão de briga”. Como é colocado na crônica, não é descrita a briga entre o namorado e o cadete.

A repetição da cena inicial, mas com a inclusão de pequenos detalhes diferentes, e as simetrias entre os parágrafos inicial e final sugerem os passos sempre compassados e reiterados da dança – “um, dois, três / um, dois, três”. Também, a repetição é responsável pela forma circular da estrutura dessa crônica que, como assinalamos, “dança, metalingüisticamente, ao redor de si”, lembrando o próprio significado de “valsa” (do alemão – *Walzer* – “dar voltas” – Cf. TOCHTROP, 1968, p.632). Essa repetição proporciona prazer ao leitor pelo encontro simultâneo do conhecido e do novo. Vejamos o final do texto:

Eu só queria fazer uma crônica como uma valsa antiga. Que rodopiasse pela página como um comendador cansado e sua compreensiva amiga. Cheia de rimas, sem compromisso aparente. Nem com ouro, nem com prata, nem com a crise do Ocidente. Decotes bocejando. Virgens sonolentas e nem uma sugestão de briga.

Um, dois, três.

Etc. (VERÍSSIMO, 1992, p.72-3, grifos nossos).

Não só o “baile” aproxima-se do fim, com as virgens sonolentas, com decotes bocejando (outrora suspirosas, com talco nos decotes), o cronista também conclui a sua crônica. Consegue, mais uma vez, vencer a pressão do tempo e encontrar um assunto para

preencher a sua coluna. Desse modo, a mera historinha narrada, por versos e com figurações, – “uma intriga que terminou sem briga” – foi o pretexto que utilizou para falar metalingüisticamente da sua criação. Afinal, como disse o cronista: “eu só queria fazer uma crônica como uma valsa antiga”.

Nos dois textos analisados neste item, a crônica aparece como um “exercício gratuito”, apenas um pretexto para se preencher o espaço em branco do papel. Como sabemos, esse tom de “gratuidade” é uma das características do gênero, que apresenta o útil com aparência de inutilidade, que esconde a análise e a reflexão na aparente superficialidade.

Esse aparente não compromisso com a seriedade é bem notório neste fragmento da crônica “Um, dois, três”: “cheia de rimas, sem compromisso aparente. Nem com ouro, nem com prata, nem com a crise do Ocidente”. (VERÍSSIMO, 1992, p. 72-3).

Observa-se que o cronista confessa um certo distanciamento dos fatos que agitavam a época (a guerra entre Israel e os países árabes em 1967, a crise do petróleo em 1973); parece entediado com tantas notícias ruins. Por adotar essa postura de distanciamento, aparece como alguém que só escreve por prazer, cujo único compromisso do seu texto seria com a idéia de fruição.

Porém, uma leitura mais atenta dessas crônicas permite avaliarmos a elaboração artística que se esconde atrás da “conversa fiada” e a “despretensão séria”, que se oculta na aparência de mero entretenimento.

Assim, vimos que, na aparência de gratuidade construída pelo gênero, o cronista faz das relações entre linguagem e metalinguagem o foco sobre o qual assenta o seu horizonte de criatividade. Podemos dizer que o humor desses textos surge desse processo de criação auto-reflexiva, uma vez que ele “quebra” a expectativa da ilusão ficcional. Além de se deparar com essa frustração de expectativas, o leitor ainda pode interagir com essa crônica “ao avesso”, que se expõe e desvela a forma como se fez.

A paródia e a estilização também contribuíram para esse exercício de “desmontagem” da feitura do texto. O ato de confessar a própria imitação (fazer a paródia da peça de Pirandello ou imitar o estilo de composição da valsa) produz um estranhamento prazeroso no leitor, que, acostumado a encontrar o “texto já pronto” (digamos assim), passa a ter acesso aos “bastidores da criação”.

Esse exercício da “dessacralização artística” é praticado pelo próprio cronista, quando utiliza como fonte de inventividade os problemas surgidos durante a elaboração do seu texto. Ao invés de ocultá-los, ele os apresenta e discute, sempre lembrando ao leitor que tudo não passa de narrativa, com recursos e efeitos que, muitas vezes, ele não só aponta como ironiza.

Por exemplo, o conflito entre Autor e personagem (tema de “Criaturas”), a tentativa de se encontrar a rima adequada ou a preocupação diante do tempo que passa e da idéia que tarda (crônica “Um, dois, três”). Desse modo, a crônica faz da própria representação desnudada um novo efeito de figuração.

A auto-reflexividade como uma estratégia de composição criativa e crítica, uma vez que problematiza o próprio código utilizado, também é explorada nas crônicas “meta-humorísticas” de Luís Fernando Veríssimo. Nelas, o objeto a ser analisado é o próprio humor, que simultaneamente diverte e desvela a sua função crítica: contestar as formas de arbítrio e de repressão impostas pelo regime militar.

Desse modo, se, nas crônicas “metalingüísticas”, a própria linguagem e as estruturas narrativas eram “experimentadas” e “demonstradas” e, a partir delas, o cronista examinava questões pertinentes ao domínio literário (elementos de composição de uma narrativa), nas crônicas “meta-humorísticas”, o seu enfoque é outro. O cronista passa a ser o “registrador do tempo”, o seu particular e aquele em que mais amplamente vive – o tempo histórico.

A partir do próximo item, veremos que, apesar da diversidade de tipos de composição, quanto ao tema, a crônica de Luís Fernando Veríssimo é uma só – “a narrativa da memória” – e os diversos textos que a registram e recriam (produzidos em diferentes momentos dos anos 70/80) podem ser interpretados como fragmentos que retratam a multiplicidade de aspectos do período: a situação política, social, econômica e cultural. Uma vez encaixados, esses mosaicos pavimentam o tempo, visto que convergem sempre para o mesmo tema medular: o resgate e recriação da “memória”.

Por ser um dos fatos culturais marcantes da década de 70, presente nas obras literárias, nos semanários, nos jornais alternativos e em programas televisivos, o humor é tema de crônicas de Veríssimo. Nas composições “meta-humorísticas”, ele será analisado como um recurso criativo, capaz de conceder interesse e transcendência ao gênero (como vimos no capítulo dois), e como portador de uma representação social, uma vez que é capaz de revelar características do meio onde se encontra.

Comenta Minois sobre as relações entre riso e história: “[...] exaltar o riso ou condená-lo, colocar o acento cômico sobre uma situação ou sobre uma característica, tudo isso revela as mentalidades de uma época, de um grupo, e sugere sua visão global de mundo”. (2003, p.19).

Por ser capaz de revelar as características da “mentalidade” de uma época, começemos a análise das crônicas “meta-humorísticas” com um breve panorama sobre a função e a importância do humor durante os anos do regime militar.

3.2. A década do humor: os anos 70

31 de março/ 1º de abril

Dúvida Revolucionária: ontem foi hoje? / ou hoje é que é ontem? (JOSÉ PAULO PAES).

Muitas das representações do golpe militar de 1964 foram associadas ao riso. Os próprios generais forneceram assunto para os humoristas, uma vez que retroagiram o marco histórico do golpe, que aconteceu no dia 1º de abril (“dia da mentira”), para o dia 31 de março.

Além disso, os humoristas também ridicularizaram as justificativas dos militares para o golpe (chamado de “revolução²”) e as medidas arbitrárias da censura: “A revolução de março livrou o mundo da Terceira Guerra Mundial” – afirmava um coronel do Exército brasileiro, em maio de 1966 (RETRATO DO BRASIL, v. 1, p. 469); o diretor de Suprimento de Brasília restringia a venda de vodca para combater o comunismo; os agentes do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) entraram no Teatro Municipal para prender Sófocles, autor da peça “Electra” (morto em 466 a.C), acusado de subversão; a *História do Surrealismo* foi proibida porque continha um artigo chamado “Revolução na Poesia” – e a palavra revolução estava proibida.

Essas e outras ações repressivas, por exemplo, serviram ao propósito cômico-satírico de Stanislaw Ponte Preta (Sérgio Porto), que as reuniu, como já assinalamos (no primeiro capítulo), nos livros que nomeou: FEBEAPÁS (FEBEAPÁ 1, FEBEAPÁ 2 e Na terra do Crioulo Doido – A máquina de Fazer Doido – FEBEAPÁ 3), publicados entre 1964 e 1968.

Nessas obras, o autor fez uma espécie de inventário e relato dos principais discursos e ações do regime autoritário, implantado em 1964. Por exemplo: “O que é bom para os Estados Unidos é bom para o Brasil” (frase do Ministro Juraci Magalhães, 1993, p. 32); “Ninguém levantará a saia da mulher mineira” (frase do Deputado Estadual Lourival Pereira da Silva – uma revolta contra a minissaia, lançada no Rio de Janeiro e execrada em Belo Horizonte, 1993, p.36); no nordeste, instalou-se uma fábrica especializada em sutiãs, que os nacionalistas preferiam chamar de “porta-seios”, (1993, p.37); “logo que seja inaugurado será entregue ao público, recebendo até mesmo doentes que necessitam de cuidados médicos” (declaração do Dr. Pinheiro Rocha, Secretário de Saúde de Brasília, 1993, p.41); na época, criou-se um novo órgão público, chamado Setor de Investigações e Repressão ao Crime de Furtos de Fios de Serviços de Transmissões Elétricas, Telegráficas ou Telefônicas”, cuja sigla para “facilitar” a pronúncia era: SIRCFSTETT. (1993, p.44).

Assim, numa época em que “a maior inflação nacional era a estupidez”, como declarou Alceu Amoroso Lima, Stanislaw Ponte Preta apresenta a seu leitor a mesma conclusão. No início do Febeapá 1, explica:

É difícil ao historiador precisar o dia em que o Festival de Besteira começou a assolar o País. Pouco depois da “redentora”, cocorocas de diversas classes sociais e algumas autoridades que geralmente se dizem “otoridades”, sentindo a oportunidade de aparecer, já que a “redentora”, entre outras coisas, incentivou a política do dedurismo (corruptela do dedo-durismo, isto é, a arte de apontar com o dedo um colega, um vizinho, o próximo enfim, como corrupto ou subversivo – alguns apontavam dois dedos duros, para ambas as coisas), iniciaram essa feia prática, advindo daí cada besteira que eu vou te contar. (1993, p.23).

Nesse fragmento e em todo o Febeapá, Stanislaw, imitando o discurso historiográfico, colhe material da própria imprensa e produz um novo texto, selecionando, recortando, omitindo e reordenando os fatos. Para que esse diálogo entre história e ficção se realizasse, era necessário que o leitor conhecesse o contexto de enunciação, isto é, as referências histórico-culturais necessárias para se entender a comicidade. Assim, as aspas empregadas na palavra “redentora” já sinalizavam ao leitor a presença da ironia e o propósito de desmistificação e de crítica ao discurso dos militares, que justificavam o golpe com os argumentos da salvação nacional e da defesa dos ideais democráticos, como veremos adiante (no subitem 3.3.1).

Por sua vez, a palavra “cocorocas” (indivíduo “quadrado”, preso aos padrões tradicionais) refere-se ao segmento social conservador, moralista, autoritário, podendo ser aplicada às autoridades políticas civis ou militares, mas também aos indivíduos que, na vida cotidiana, defendiam uma mentalidade autoritária nos costumes e na prática política. Em suma, o termo alude às diversas classes sociais que se sentiam representadas pelo regime.

Quanto ao “dedurismo”, que também será assunto do subitem 3.3.1, há uma referência crítico-jocosa ao sistema policial e investigativo adotado pelos militares (“as otoridades”), que consideravam que o “suspeito era sempre culpado até que se provasse o contrário”.

Seguindo essa “lógica da delação”, o testemunho do delator, anônimo e enquadrado no conceito de opinião pública, era o bastante para se prender alguém. Portanto, não havia a preocupação em investigar a veracidade dos fatos e a confiabilidade dos informantes.

No FEBEAPÁ, a prática cotidiana da delação é representada por histórias ficcionais que narram denúncias infundadas e absurdas e, assim, põem em evidência o poder também absurdo do aparelho repressivo.

Lembre-se que notei o alastramento do Festival de Besteira depois que uma inspetora de ensino no interior de São Paulo, portanto uma senhora de um nível mais elevado pouquinho coisa, ao saber que seu filho, tirara zero numa prova de matemática, embora sabendo que o filho era um debilóide, não vacilou em apontar às autoridades o professor da criança como perigoso agente comunista. Foi um pega-para-capar e o professor quase penetra pelo cano. Foi preciso que vários pedagogos da região – todos de passado ilibado – se movimentassem em defesa do caluniado, para que ele se livrasse de um IPM. (1993, p.23-4).

Outro grande crítico do período foi Millôr Fernandes, que, desde 1945, escrevia e desenhava na revista *O Cruzeiro*. Em 1963, cria a revista *Pif-Paf*, como uma seção de *O Cruzeiro*, e nela reúne trabalhos de Sérgio Porto, Claudius, Fortuna, Ziraldo, Jaguar, etc.

Nos textos publicados na seção *Pif-Paf*, Millôr adotou o tom de resistência ao autoritarismo. Seus escritos estavam comprometidos com a defesa da liberdade de imprensa e com a representação dos ideais da democracia.

Assim, é possível afirmar que a imprensa alternativa (publicações que tinham como característica comum a oposição ao regime) e os “jornalistas-humoristas” desempenharam um papel central na resistência ao regime militar brasileiro.

Os escritores satíricos e cartunistas tinham consciência da “arma” corrosiva e potente que tinham em mãos – o humor – para ridicularizar e depreciar o poder e, por outro lado, também estavam cientes da luta pela liberdade de expressão que teriam pela frente. Nos dizeres de Henfil: “o humorista tem consciência de que só pode expressar o que sente das coisas, se tiver absoluta liberdade”. (apud KUCINSKI, 1991, p. 14).

No entanto, com as charges adquirindo um poder cada vez mais crítico, os humoristas começaram a perder os espaços que tinham na grande imprensa. Submetidos à censura, que mutilava os seus trabalhos, e sujeitos à má-vontade de alguns proprietários de jornais, perceberam que seria necessário elaborar uma publicação particular, que lhes assegurasse maior liberdade de expressão.

Desse anseio por liberdade, nasceu a *Pif-Paf*, em outubro de 1963, como uma publicação autônoma. Depois de um desentendimento com a direção da revista *O Cruzeiro*, Millôr Fernandes pôs fim aos dezoito anos de colaboração na revista.

Apesar de voltada para a crítica de costumes e de ter sido preparada um pouco antes do golpe, a *Pif-Paf* foi recebida como uma resposta bem-humorada ao golpe militar. Como um dos primeiros periódicos alternativos, a revista representou a reação do segmento derrotado e deu voz aos apelos críticos da sociedade civil. Enveredou, rapidamente, para o caminho da sátira política e, na dinâmica de confronto pela liberdade de expressão, um dos

seus colaboradores, Claudius, acabou sendo preso, tornando-se o primeiro humorista detido no período pós-64.

Embora tenha alcançado grande popularidade e impacto nos meios estudantis, jornalísticos, políticos e intelectuais, a *Pif-Paf* durou apenas oito números, concluindo a sua empreita irreverente, em 27 de agosto de 1964. Na interpretação de Kucinski (1991, p. 19), a revista fechou não apenas pelas apreensões e represálias do regime, mas, principalmente, devido à ausência de uma organização administrativa adequada. Aliás, salienta Kucinski, situação que se repetiu em toda a imprensa alternativa dos anos 70.

Apesar de ainda existir algum espaço para o humor na grande imprensa (cada vez mais “encolhida”, desde a edição do AI-2), os humoristas decidiram repensar e aprimorar a idéia da publicação de uma revista autônoma, semelhante à *Pif-Paf*. Com uma geração de grandes talentos e os jornais preferindo o humor estrangeiro (mais barato e distante da realidade local), surge o *Pasquim*, em 26 de junho de 1969, como uma revista porta-voz dos problemas e sentimentos do brasileiro, cada vez mais silenciados desde a decretação do AI-5, em dezembro de 1968.

O *Pasquim* conquistou o apoio de estudantes, jornalistas, artistas e intelectuais e, em menos de um ano, a sua tiragem já atingia os 220 mil exemplares. Seus alvos principais de gozação eram a repressão militar, a grande imprensa, a classe média (apresentava-se como guardiã dos “bons costumes”) e temas da atualidade: problemas urbanos, acontecimentos internacionais, futebol, cinema, música, feminismo, divórcio, homossexualismo, etc. Portanto, inicialmente, a política não era o seu tema central, pois estava mais direcionado à crítica de costumes, que agradava ao habitante urbano. Porém, no decorrer da década de 70, tornou-se essencialmente político.

O jornal teve como “nascido” a zona intelectual boêmia de Ipanema (Rio de Janeiro) e acabou propagando a contracultura, como uma forma de repúdio ao conformismo, ao conservadorismo e à repressão. Os integrantes da redação, com a “filosofia do anticaretismo”, chegaram ao consumo da droga, forma de “liberdade” que se expandiu no país, sobretudo, em contraposição à repressão pós-AI-5.

Com o seu estilo coloquial e provocativo (herdado do FEBEAPÁ, de Sérgio Porto), o *Pasquim* debochava dos grandes acontecimentos do país e do mundo, como a festividade do “milagre econômico” e a chegada do homem à Lua, em 1969. Além disso, por difundir na linguagem jornalística e na própria comunicação cotidiana o uso do palavrão (na edição número três, aparece, pela primeira vez, a palavra “bicha”), a revista desencadeou toda uma mudança comportamental no país, principalmente, junto aos filhos da classe média.

Devido a essas e outras irreverências, o semanário foi acusado de ser instrumento de grupos subversivos interessados em destruir a família brasileira, além de estimular movimentos grevistas, denegrir a imagem da “revolução de 31 de março”, ridicularizar autoridades e instituições (o *Pasquim* fazia o comentário jocoso do dia-a-dia de políticos e ministros).

Ao lado das opressões do aparelho repressivo, também havia a pressão da grande imprensa, incomodada com a enorme tiragem do *Pasquim* e com os seus artigos críticos que ridicularizavam os chavões da linguagem jornalística. Por exemplo, Flávio Rangel critica os “jornalões” dos anos 70, dizendo que: “na grande imprensa, ninguém diz nada. Todo mundo declara, afirma, anuncia, redargue, retruca, obtempera”. (BRAGA, 1991, p.129).

Com relação à linguagem, o jornal inovou, pois nele conviviam a “linguagem da transgressão” (a busca da oralidade, da pessoalidade, a presença da gíria, do coloquialismo, etc) e a linguagem culta. O uso da convenção lingüística dava legitimidade ao texto e o emprego da “linguagem da transgressão” marcava a oposição ideológica do jornal. Oposição que, no entanto, era apresentada por meios implícitos, subentendidos, nas entrelinhas e por outras formas de referência indireta, como asteriscos (substituíam a palavra ausente, porém passível de ser recuperada pelo contexto) e o recurso ao “silêncio”, como por exemplo: “Como disse Ulysses Guimarães: “ “ (número 342).

Apesar de alguns “dribles” na censura prévia (que, a partir de junho de 1970, passa a obrigar a redação a entregar antecipadamente todas as matérias para serem submetidas à “tesoura” da Polícia Federal), quase todos os integrantes do *Pasquim* foram presos, no dia primeiro de novembro de 1970, por policiais do DOI-CODI.

A prisão foi decretada devido à publicação de uma matéria (no número 72) que trazia uma paródia do quadro “Independência ou Morte”, de Pedro Américo. Dialogando com o “modelo”, Ziraldo acrescentou um balão de fala, no qual D. Pedro bradava: “Eu quero mocotó” (refrão da música do Trio Mocotó).

A brincadeira provocou grande indignação. Os generais consideraram o desenho uma ofensa a um símbolo da Pátria. Porém, mais do que a ofensa, a provável intenção da prisão seria acabar com o jornal, pois dois meses sem a maior parte da equipe seriam suficientes para que o *Pasquim* fosse interrompido. E, certamente, teria depois muitas dificuldades para recuperar seus leitores e anunciantes.

O governo poderia interditar definitivamente o jornal, sem valer-se do respaldo da “lei das aparências”. Porém, desejava parecer respeitador da liberdade de imprensa e não gostaria de assumir explicitamente a postura autocrática. A prisão, no entanto, não satisfaz aos desejos

das autoridades, pois amigos, jornalistas e escritores passaram a mandar colaborações e o jornal sobreviveu.

O episódio da prisão evidencia a relevância do *Pasquim* como um dos principais – se não for o mais importante – órgão da imprensa alternativa da época. Como disse Millôr, no primeiro número da revista: “nós, os humoristas, temos bastante importância pra ser presos e nenhuma pra ser soltos”. (BRAGA, 1991, p.25).

Os detentores do poder perceberam essa força crítica do humor, que reúne prazer e revolta, e, assim, tentaram “silenciá-la”. A caricatura, por exemplo, foi proibida principalmente durante o governo Médici. Segundo Ziraldo, era um período em que o público não conhecia os políticos, exceto o presidente, que jamais poderia ser caricaturado. (RETRATO DO BRASIL, v. 1, p. 471). Exceto alguns desenhos esparsos, logo suprimidos pela censura, essa modalidade de expressão artística só voltou a integrar o cenário nacional a partir de 1977, com os traços de Alex Solnik e Chico Caruso, que personalizaram a figura do presidente Figueiredo e sua “corte” em *Bar Brasil*.

Nessa época, a força do humor foi reconhecida pelos próprios governantes. Um general de Brasília, por exemplo, criticou o personalismo das campanhas do presidente Figueiredo, argumentando que “num país que tem um Ziraldo, um Henfil e um Jaguar não se pode facilitar tanto na divulgação da imagem de uma pessoa”. (apud GARCIA, 1990, p. 143).

Embora tenha sido perseguido e seus redatores presos e vítimas de vários processos, o *Pasquim* não terminou em virtude das apreensões da censura que, suprimindo as melhores matérias e charges, “minava” drasticamente as tiragens do semanário. Na leitura de Bernardo Kucinski, como aconteceu com a *Pif-Paf*, o periódico chegou ao fim em razão de problemas administrativos, pois os integrantes da redação gastavam os lucros de forma caótica e perdulária. Além da questão econômica (agravada pela inflação, pelo custo das gráficas e pelos atentados contra bancas de jornal), o semanário começou a perder a liderança para outros jornais alternativos, como *Opinião*, *Movimento*, *Ex*, *Polítika*, que também reservavam espaço para o humor político.

No entanto, mesmo que tenha chegado ao fim, o *Pasquim* tornou-se um símbolo de resistência, representando o prazer, o alívio e a denúncia que se poderiam ter em um ambiente de coerção e de violação dos direitos humanos. Agredindo o “inimigo”, com ironia e sátira ferina, o jornal desenvolveu, pelo menos, duas das principais funções do humor: a catarse e a sociabilidade – que relaxam as tensões acumuladas e fazem os leitores partilharem as angústias coletivas, funcionando como uma espécie de “terapia social”.

Comentando a respeito dessa importância do humor no período, Ziraldo, em entrevista para o *Coojornal* (periódico da imprensa alternativa gaúcha), declara considerar os anos 70 como “a década do humor”. Nessa entrevista, diz que os humoristas venderam mais livros do que toda a ficção nacional junta, pois:

“[...] censurados ambos, a literatura e o riso, este levou a vantagem do implícito que faz a sua força. Tanto mais que o público não tinha outras razões para achar graça em sua vida. [...] o humor floresce quando a barra pesa”. (apud BRAGA, 1991, p. 95).

Como é próprio do humor trabalhar com o implícito, os humoristas usufruíram da estratégia das entrelinhas, como já dissemos, na tentativa de publicar mensagens interdidas pela censura prévia. Nessa espécie de jogo de “esconde-esconde” com os censores, o *Pasquim* elaborava algumas frases de efeito, com mensagens cifradas: “O importante não é vencer, é sair vivo”, “Tesoura sim! Alicate não!”, “O *Pasquim* – um jornal que não pode se queixar”, “O *Pasquim* – um jornal que não é editado por seus editores”.

Além da estratégia de “falar nas entrelinhas”, o humor do *Pasquim*, por insinuar idéias e críticas via cartuns, também levou vantagem em relação à palavra escrita.

Texto fala-se em entrelinhas. No humor você pode não dizer nada, mas a figura é uma coisa que você passa e nenhum fiscal pode detectar. É como aqueles sistemas que turvam o radar. Se você faz uma figura, não falou nada, mas o desenhista consegue dar uma expressão que o sujeito é um calhorda. Isso passa para o leitor, mas não é detectado porque é uma coisa muito subjetiva. (JAGUAR, *Folha de S. Paulo*, 30/12/1979).

O depoimento de Jaguar destaca a importância do cartum no período. De leitura imediata, com recursos, como volume, luz e sombra, o desenho é muito expressivo para veicular críticas e, conseqüentemente, comunicar o que, muitas vezes, não era possível por meio da escrita.

Assim, mesmo com a repressão do regime militar, o humor brasileiro, presente nos cartuns, nos jornais alternativos, na grande imprensa, na TV, exerceu-se de forma ampla e madura, como arte e, sobretudo, como política, como ação social. É o que nos diz Millôr Fernandes, um dos idealizadores do *Pasquim*.

O humor político não só sobressaiu-se, o humor brasileiro foi quase que exclusivamente político. E isto era um negócio bom durante a repressão, porque nós todos tínhamos que lutar contra a repressão, nós não podíamos ficar nos alienando e fazendo coisas que não fossem políticas, porque o importante era frisar que havia uma repressão e tentar combatê-la, tentar combater os métodos de coerção pelos meios que nós tínhamos. (*Folha de S. Paulo*, 30/12/1979).

Em síntese, pode-se dizer que o humor político de oposição à ditadura foi uma característica dos anos 70, período em que houve uma “hiperpolitização” desse discurso, gerada pela própria circunstância histórica. (COHN, *Folha de S. Paulo*, 30/12/1979).

Ao lado do *Pasquim*, o mais duradouro (persistiu, com dificuldades, até meados dos anos 80), surgiram outros semanários de humor de curta duração, como *Ovelha Negra*, criado por Geandré; *Pingente*, publicado por desenhistas que se destacaram no período (Nani, Guidaci, Coentro); *Balão*, dirigido por Laerte, Luiz Gê e os irmãos Paulo e Chico Caruso; o *Bicho*, liderado por Fortuna, além de *Humordaz*, surgido em Minas Gerais, mas logo aniquilado pela censura.

A importância e a consagração que o humor atingiu no período não se restringem a esses periódicos mencionados. *O Salão Internacional de Humor de Piracicaba*, realizado nesta cidade desde 1974, inicialmente sob a coordenação de Zélio Alves Pinto, e as páginas humorísticas de alguns jornais da época (como as da *Folha de São Paulo*, chamadas de *Vira Lata*) também revelam que o humor, essa forma de expressão aparentemente apenas lúdica e inconsequente, teceu um combate muito sério, procurando revelar as contradições do regime militar a partir do seu próprio discurso.

3.2.1. “Qual é a graça?” – o humor metalingüístico de Luís Fernando Veríssimo

O humorista lidera um grupo num giro da sua estufa, enquanto lá fora a tempestade rufa.
 - Estas são facécias – aponta, mostrando uma espécie de orquídea contorcida.
 - E ali?
 - Chistes.
 - Há chistes por toda a parte.
 - Sim, os chistes brotaram espontaneamente, não são cultivados nem requerem cuidados especiais. São como bobagens-de-ministro, ordens-do-dia, outras-do-newton e moratórias-do-campo, espécies endêmicas que proliferam no Brasil. [...]. (LUÍS FERNANDO VERÍSSIMO – “Botânica”).

Ao lado de Ziraldo, Claudius, Jaguar, Tarso, Millôr, Fortuna, Henfil e Ivan Lessa, os autores que compunham o “núcleo da patota”, o *Pasquim* dispunha de inúmeros colaboradores, em geral autores de texto: Caetano Veloso, Chico Buarque, Ferreira Gullar, Vinícius de Moraes, Glauber Rocha, Cacá Diegues, Aldir Blanc, Rubem Braga, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, etc. Dentre os cronistas mencionados, podemos incluir Luís

Fernando Veríssimo, que produziu algumas crônicas para o *Pasquim*, no início dos anos 80. Nessa época, o escritor já era conhecido por outros textos publicados na imprensa alternativa.

Em Porto Alegre, Luís Fernando Veríssimo e outros escritores e jornalistas participaram de *Exemplar* (jornal de cultura e política que circulou de 1967 a 1973), de *Pato Macho* (editado em 1971, por Veríssimo), de *Risco* (revista editada, entre 1975 e 1976, pela editora LPM), de *Carrinho* (uma revista de supermercado, inspirada em *Bondinho* – publicação para a classe média – distribuída na rede de supermercados *Pão de Açúcar*) e do efêmero *Peleia*.

Com o *Pato Macho* (tão influenciado pelo *Pasquim*, que chega a ser nomeado “*O Pasquim Gaúcho*”), Veríssimo, juntamente com Juarez Fonseca e alguns jornalistas gaúchos, escandalizou a então provinciana Porto Alegre que, como destaca o escritor, “fechou as pernas ao Pato Macho” (apud KUCINSKI, 1991, p. 54). Com a tiragem inicial de aproximadamente oito mil exemplares, a revista (com notícias, entrevistas, textos de humor e cartuns) começou a declinar, chegando ao término no número quinze, em julho de 1971.

Além dessas publicações esparsas e alternativas, nascidas do espírito satírico e da criatividade de alguns intelectuais, Veríssimo também, no período em questão, torna-se redator da *MPM Propaganda* e escreve para a grande imprensa gaúcha, publicando suas primeiras crônicas na coluna diária do *Zero Hora*, em 1969. No ano seguinte, transfere-se para o jornal *Folha da Manhã*, de Porto Alegre. Em 1974, pouco antes de a *Folha da Manhã* ser extinta, retorna para o *Zero Hora*, consagrando-se como cronista e, daí em diante, passa a publicar em diversos órgãos da imprensa (*Jornal do Brasil*, 1975; *Veja*, 1980), além de reunir as suas crônicas e cartuns diários em livros.

Nesses livros (o “corpus” deste trabalho), encontramos episódios sérios e marcantes dos anos do regime militar, porém, transformados em histórias engraçadas e surpreendentes, quanto ao desfecho de cada situação. Isso graças à leveza peculiar à crônica e à criatividade e à quebra de expectativas, traços do discurso humorístico.

Como recurso narrativo ou como tema de seus textos (textos “meta-humorísticos”), o humor teve um papel decisivo nas crônicas de Veríssimo que satirizam o regime militar. Veremos a importância desse discurso lúdico-crítico nos anos 70, a partir da análise de duas crônicas “meta-humorísticas”: “O poder e a troça” e “A última do papagaio”.

Nessas crônicas, o escritor “teoriza”, de forma lúdica, risível, sobre o papel do humorista nos anos 70 (o seu trabalho), demonstrando a seriedade e a importância desse discurso. Trata-se, pois, de uma reflexão sobre o humor como instrumento crítico e sobre o humor como uma forma de experiência que permite revelar a consciência política do escritor.

Em terra de rei, quem tem humor é bobo. (frase do PASQUIM).

Até que ponto o humorista num país como o Brasil, numa situação como a do Brasil, é o bobo da corte, até que ponto o humor é consentido, a crítica é consentida? Não sei qual é a resposta e vou dizer um lugar-comum: o humor é sempre político, mesmo quando o seu conteúdo não é expressamente político. (LUÍS FERNANDO VERÍSSIMO – entrevista para o *Folhetim* de 14/03/1982).

Em “O poder e a troça” (publicada em *A grande mulher nua*, 1975), Veríssimo retoma a figura curiosa e irreverente do “jester”, o bobo das cortes européias, função que perdura até o século XVII, tanto na Inglaterra como na França.

Também chamado “bufão”, o bobo da corte era oficialmente designado para o exercício do cômico. Isso significa que o rei lhe concedia licença especial para destacar defeitos e aspectos ridículos de cada membro da corte. Assim, esse indivíduo desempenhava um papel muito interessante, porque era o único que podia criticar abertamente o líder e seus súditos sem ameaçá-los, pois não detinha nenhum poder político.

Além disso, geralmente, o bobo era um sujeito feio (aspecto bizarro, grandes olhos, nariz proeminente), deformado (baixíssima estatura, corcunda) e sobressaía-se por ser inconseqüente, pueril, como uma criança.

De posse de tal imagem e com características infantis, o bobo não representava uma afronta ao rei, que até lhe concedia grandes vantagens palacianas. Mesmo não tendo uma origem nobre, ele recebia jóias, objetos preciosos, gratificação para a sua vestimenta (guizos e capuzes) e até poderia se vestir como sua majestade, ficando atrás de sua poltrona durante as refeições, para proferir zombarias contra os cortesãos presentes.

Apesar desses privilégios, a sua função requeria cuidados, pois caso não fosse bem sucedido ao entreter o rei, em jantares e em outros momentos de descontração, o bobo poderia ser açoitado ou até mesmo morto.

Excetuando essa situação de ameaça, como já destacamos, o bobo tinha autonomia para dizer verdades, criticar comportamentos, ridicularizar pessoas, denunciar antagonismos e rivalidades da vida palaciana e até poderia incentivar conflitos. Como ressalta Minois: “o bufão exprime a verdade em termos crus ou até cínicos; ele tem o privilégio de dizer bem alto o que todo mundo pensa baixo”. (2003, p. 289).

Esse historiador, na obra *História do riso e do escárnio*, apresenta-nos as principais funções do bobo, essa figura enigmática que critica, expõe verdades, mas vive sob a proteção real. Vejamos algumas dessas funções.

Obviamente, a primeira função do bobo do rei é fazer rir. Mas, evidentemente, não se trata de um simples palhaço, pois o seu riso traz a verdade que o rei desconhece. A respeito dessa função reveladora do bobo, comenta Minois:

[...] excluído da realidade por lisonjas, temores, mentiras, intrigas dos que o cercam, o soberano só conhece a verdade por meio de seu bobo – sobretudo a verdade penosa, aquela que fere, aquela que um homem sensato e atento à situação não ousaria revelar. (2003, p. 231).

O bobo é também aquele que lembra ao soberano, como faziam os escravos dos triunfadores romanos, que ele é apenas um mortal, para evitar que se embriague na glória do poder, que não será eterna.

A imunidade que usufruía e o estilo de vida suntuoso que lhe era assegurado levam-nos a pensar que a função de bobo exigia grande inteligência, como declara um dos personagens de Shakespeare, em *Noite de reis*:

Esse palhaço é muito sábio para fazer o bobo; e, para desempenhá-lo bem, ele tem necessidade de espírito: deve observar o humor daqueles a quem agrada, a qualidade das pessoas e o momento, lançando-se, como um falcão desvairado, sobre a menor pluma que passa diante de seus olhos. É um ofício tão árduo quanto do sábio; porque a loucura, que só pode ser mostrada sabiamente, é engenhosa; ao passo que os sábios, uma vez caídos na demência perdem toda a razão. (apud MINOIS, 2003, p. 230).

Ao papel de conselheiro e sábio, acrescenta-se um outro encargo: o bobo representava a oposição. Como um verdadeiro anti-rei, um soberano invertido, ele assume simbolicamente a subversão para indicar ao rei os limites do seu poder.

Assim, resumidamente, podemos dizer que “o riso sensato do bobo da corte” trazia a verdade, aconselhava e protegia o soberano, indicava os seus limites e as suas fraquezas humanas. Por desempenhar tais funções, o bobo auxiliava na manutenção do poder monárquico:

O bobo, sob a aparência de zombar do rei, transformou-se em seu instrumento, seu conselheiro, seu porta-voz. Não é mais um contrapoder de derrisão, é um agente de informação, um intermediário entre o soberano e os súditos, encarregado de explicar os verdadeiros motivos da política real, atrás da fachada engraçada. O riso passou para o serviço do poder [...]. (MINOIS, 2003, p.289).

Essa cumplicidade entre o poder e a troça, que faz do bobo um defensor do conformismo e da ordem social, é comicamente explorada na crônica de Veríssimo:

Há vários casos de reis que ficaram bobos mas não há notícia de uma só corte onde o bobo chegasse a rei. É a sua inaptidão para o poder que garante a impunidade do bobo. Quanto mais forte o rei, mais irreverente o bobo. E há uma sutil cumplicidade entre o poder e a troça. Sempre desconfiei das razões de César para ter a seu lado o infeliz cujo único encargo na vida era cochichar ao ouvido do imperador, nos seus momentos de glória, “Não esqueças, és mortal”. Formidável é o reverso do arranjo. Nas suas piores depressões, César tinha este consolo insuperável: pior do que aquele imbecil ao pé de seu ouvido ele nunca seria.

Quanto mais forte o poder, mais impune o bobo. Num sistema que não teme o ridículo o bobo é o homem mais livre e mais inconseqüente da corte. Seu único risco ocupacional é o rei não entender a piada. A consciência do império, como o tal que freqüentava a orelha de César, é um bobo que subiu na vida. Com pouco mais de tempo de serviço chegará a filósofo, um pouquinho mais e se aposenta como oráculo. Cada vez mais longe do poder, portanto. Não foram os sábios epigramas de Hamlet que derrubaram o rei. Que eu me lembre, foi um florete com ponta envenenada. O que não é piada. (VERÍSSIMO, 1992, p. 149-150).

Lendo, com atenção, o fragmento inicial dessa crônica, observa-se que, para compô-la, o cronista retoma as várias funções históricas do bobo da corte, sendo objeto de destaque a cumplicidade entre o poder e a troça. Isto é, “quanto mais forte o rei, mais irreverente o bobo”.

Como dissemos, as zombarias, a falsa ingenuidade e o bom senso faziam do bobo um conselheiro muito ouvido pelo rei: “não esqueças, és mortal” – lembra o cronista. Porém, nesse caso, ele está brincando com os conselhos de Brutus dados a César (um palíndromo: “mortal és, esqueças, não”): “pior do que aquele imbecil ao pé de seu ouvido ele nunca seria”.

Se o bobo ou “pseudobobo” auxiliava e aconselhava o rei, lembrando-o de que o seu poder era efêmero, este também retribuía “favores”. Com o auxílio do rei, o bobo torna-se um personagem central, mais célebre que a maior parte dos ministros.

Com habilidade e audácia, podia fazer uma brilhante “carreira”, como ressalta o cronista: “com pouco mais tempo de serviço chegará a filósofo, um pouquinho mais e se aposenta como oráculo”. Como revelam os anacronismos sublinhados, a importância do bobo foi crescendo até ele se tornar indispensável, uma espécie de “alter ego” do rei.

Assim, chegamos ao outro reverso da cumplicidade: “quanto mais forte o poder, mais impune o bobo”.

O bobo nunca pôs em risco a monarquia, ao contrário, reforçou-a. O que demonstra que a sua função não era apenas agradável, mas muito necessária, pois revelava os erros e acertos do soberano.

Por essa razão, podia dizer quase tudo ao rei e tinha assegurado o direito à palavra livre aos membros da corte. Além da questão de auxiliar na manutenção do poder monárquico, Baeta Neves ainda acrescenta um outro motivo para a sobrevivência do bobo numa sociedade hierárquica e conservadora, como a Idade Média européia:

O bufão não é uma figura “razoável”, “sensata”, “prudente” como os cortesãos; não pensa e não age como eles. Representa um comportamento antitético, mas permitido com maior ou menor boa vontade. O jester é um paradoxo controlado que, paradoxalmente, manipula, também ele, uma área de controle. É a área do controle (do autocontrole) individual: se algum dos atingidos reage “a sério” está se denunciando. O descontrole do atingido é uma atitude não inteligente e auto-acusatória, já que representa a aceitação como verdadeira de uma imputação jocosa e, portanto, “mentirosa”. Além do que, foi a própria corte que atribuiu ao jester o dever da jocosidade, logo, um dos seus integrantes não pode, impunemente, fechar a possibilidade de exercício da cruel comicidade do bufão oficial: que o rei escolheu. (NEVES, 1974, p.38).

Segundo Baeta Neves, o bobo da corte, com o seu cargo legitimado pelo cetro real, podia afrontar o poder (que indiretamente auxiliava a mantê-lo) porque representava o “não sério”, “o louco”, o “insensato”. Em outros termos, a verdade só é tolerada porque é revestida com a máscara da loucura e é apresentada através da *performance* do riso. E se a verdade passa por loucura ou por “falta de siso”, a função do bobo, envolta em gratuidade e graça, era interpretada apenas como uma forma de propiciar divertimento.

Desse modo, as relações entre o rei, a corte e o bobo baseavam-se nesta convenção unanimemente aceita: mesmo que revelasse verdades, por meio de sua *performance* teatral, e desnudasse as mentiras que a sociedade palaciana produziu a respeito de si mesma, o bufão sempre representava o “muito riso, pouco siso”.

Para Baeta Neves, esse ditado, síntese da chamada “ideologia da seriedade”, pode explicar a sobrevivência nas cortes européias de uma figura tão paradoxal e controversa, como a do bobo: um lúcido e perspicaz palhaço que, simultaneamente crítico e adulator, subversivo e enquadrado, sem estirpe, mas com privilégios palacianos, joga tão bem com o “poder e a troça”.

Porém, se o bobo não representava qualquer ameaça para a monarquia, sendo até legitimado e escolhido pelo rei, no Estado totalitário, ele não seria permitido, acabaria fuzilado. Isso porque numa forma de governo em que se leva tudo a sério, não há mais lugar para o humor, para a brincadeira e, logo, para o bobo. Portanto, desfaz-se a cumplicidade entre “o poder e a troça”. É o que verificamos no segmento final da crônica de Veríssimo:

A troça só preocupa o poder bastardo que tem dúvidas sobre a própria legitimidade. O Estado totalitário é uma paródia da monarquia absoluta, e quem denunciar a farsa

denuncia tudo. Neste caso toda a piada tem a ponta envenenada, todo o bobo é uma ameaça. O alvo principal da irreverência nunca é o poder, é a reverência em si. Um poder secular que exige respeito religioso está exposto ao ridículo por todos os lados. O rei não está apenas nu, não é nem rei. Não é certo dizer que nenhuma ditadura tem senso de humor. Pelo contrário, tem um senso agudo do ridículo. Entendem todas as piadas. Mil vezes a respeitosa atenção de uma junta de coronéis modernos do que a distraída condescendência das antigas cortes, é o que o bobo lhe dirá, minutos antes de ser fuzilado. (VERÍSSIMO, 1992, p. 152).

Ao transportar a figura irreverente e palaciana do bobo para outro contexto – o regime militar – o cronista também acaba confrontando as semelhanças e as diferenças entre a monarquia e a ditadura. Nesse exercício de se apropriar das características de um tipo de poder para criticar outro, chega-se à paródia. Lembremos que Hutcheon (1985, p.48) define esse tipo de diálogo intertextual como repetição com diferença crítica, que, muitas vezes, opera um exercício de “transcontextualização”, isto é, mudança de contexto.

É, justamente, o que observamos na crônica analisada. Para criticar o regime militar, o cronista insere o bobo em um novo contexto e, assim, ao comparar a monarquia com a ditadura, desnuda a ilegitimidade e as formas de controle de um poder exercido ilegalmente (pela ação de um golpe de Estado): “[...] a troça só preocupa o poder bastardo que tem dúvidas sobre a própria legitimidade. O Estado totalitário é uma paródia da monarquia absoluta, e quem denunciar a farsa denuncia tudo”. (VERÍSSIMO, 1992, p.152).

Como “paródia” de um poder legalmente exercido – e que por esta razão permite a zombaria do bobo – o regime militar, ao contrário, não tolera o “contrapoder” do humor. “O poder não tem humor, senão não seria poder”, diz Minois (2003, p.594). Isso porque um dos fundamentos do poder político é a seriedade, a imponência, que são alvos do humor. E, por outro lado, o humor é também uma fonte de poder. Por exemplo: quando rimos, temos o poder de excluir pessoas, de ridicularizar as situações difíceis ou até de destronar os nossos opressores.

Essa identificação entre humor e “contrapoder” é mais um elemento que justifica a argumentação do cronista, segundo a qual, a ditadura é uma paródia da monarquia. Melhor dizendo: se durante o regime monárquico, o bobo colocava o riso a serviço do poder, no regime militar, observaríamos o contrário, ele passaria a representar a oposição e assumiria, simbolicamente, a subversão, a revolta, a transgressão.

Além disso, o riso “muito sensato do bobo” lembraria aos que governam que o “rei não está apenas nu” (o poder é ilegítimo), o povo oprimido e descontente também está maltrapilho!

Por isso, num regime totalitário, o humor do bobo não é tolerado. Os que governam entendem todas as piadas (como ressalta o cronista) e estão cientes de que o humor é uma forma de poder que não conhece terrenos interditos: aborda temas sacros, políticos, brinca com o abuso de autoridade, desrespeita a privacidade, deforma fisionomias (caricatura) e expõe ao ridículo traços ocultos da personalidade. Como diz Baeta Neves:

[...] os períodos históricos de intensa repressão social e política costumam não tolerar o risível, o que é forçado a retrair-se frente a um rico acervo de material inspirador. A personalidade autoritária ou a moralista se revestem quase sempre de um manto de sisudez e não suportam o cômico e o humor porque eles põem a nu a sua insegurança e inflexibilidade ou a sua hipocrisia. (1974, p. 10).

Pensando nessas colocações de Baeta Neves, podemos ainda incluir uma última diferença entre o poder monárquico e o poder “bastardo” (ilegítimo) do governo militar. Enquanto nas cortes europeias, o humor do bobo, apesar de sua seriedade e importância para a manutenção do rei, assumia uma feição de gratuidade e de “pouco siso”, nos regimes totalitários, admite-se a conexão rir/pensar. No entanto, por receio desse “contrapoder” crítico e revelador, o exercício da derrisão é cuidadosamente “enquadrado” pelo poder. É o que revela o fragmento final do texto e também a próxima crônica que será analisada:

“Mil vezes a respeitosa atenção de uma junta de coronéis modernos do que a distraída condescendência das antigas cortes, é o que qualquer bobo lhe dirá, minutos antes de ser fuzilado”. (VERÍSSIMO, 1992, p. 152).

O humor, como alvo de censura pelos que governam num regime totalitário e, paradoxalmente, como um dos últimos espaços de liberdade para os que são oprimidos e “silenciados”, é tema da crônica meta-humorística: “A última do papagaio”, publicada em *O rei do rock*, 1978.

[...] a anedota é a grande manifestação da inventividade popular, da inteligência clandestina que mantém vivo o espírito crítico, mesmo quando tentam reprimi-lo. Quem quiser saber o que pensavam os brasileiros dos seus líderes desde o primeiro Pedro deve procurar nas anedotas, não na história oficial. (VERÍSSIMO, *Comédias da vida pública*).

A piada é um sinal, um indício, um sintoma de como as sociedades se representam – e um sintoma particularmente revelador. (ELIAS THOMÉ SALIBA).

Com um discurso espirituoso, a crônica de Veríssimo traz à tona um velho conhecido de quem aprecia chistes – o “astuto” e impertinente papagaio. Retoma o tom jocoso desse personagem cômico que acompanha a trajetória política do país e também simboliza o espírito alegre, descontraído do brasileiro.

Na crônica em questão, o conhecido papagaio da anedota expressa a sua decrepitude: aspecto físico envelhecido, saúde debilitada, voz rouca, memória confusa. O leitor toma conhecimento de tais características através do diálogo entre o cronista-narrador e o papagaio. Por meio desse diálogo, a narrativa ganha a naturalidade própria de uma conversa. É como se o leitor estivesse participando ou ouvindo a “voz do cronista” e as piadas do papagaio da anedota:

O velho papagaio tem exatamente 477 anos. Está tão velho que as suas penas ficaram cinza-esverdeadas e sua voz, outrora de taquara rachada, hoje é de caneco levemente arranhado. Quando alguém, confundindo-o com um papagaio qualquer, diz “Dá o pé, louro”, ele responde com sua voz sumida:

- Louro, não. *Seu* louro.

E não consegue dar o pé.

Se insistem, ele tenta ser agradável, faz um esforço, geme, mas não consegue.

- Dá o pé, *seu* louro.

- Não posso. Aceita um vale?

O velho papagaio ainda tem um pouco do velho espírito, embora não tenha o mesmo brilho de antigamente. Conta casos, lembra fatos da sua vida atribulada, às vezes se perde em divagações e confunde as coisas. Aí, as pessoas se entreolham e fazem caras compungidas. É a esclerose. Mas a sua memória é prodigiosa.

- Então o senhor é o famoso papagaio da anedota?

- Em carne e osso. Mais osso do que carne. Se tivesse cobrado *royalties* pelas minhas histórias... Mas ninguém respeita o direito autoral no Brasil.

- A que o senhor atribui sua longevidade?

- Bebida, cigarro, boêmia e visitas constantes ao galinheiro. Não lembro mais para o quê, mas ia sempre.

- Qual a lembrança mais antiga que o senhor tem?

- É da chegada do português aquele.

- Craveiro Lopes?

- Não. Antes.

- Gago Coutinho?

- Não. Muito antes. Um de barba.

- Cabral?

- Esse! Paulo José Cabral.

- Pedro Álvares.

- Isso. Eu por acaso estava na praia quando ele desembarcou. Chegou animadíssimo, perguntando se já existia o “Bolero”, coisa e tal.

- Quer dizer que o Cabral queria movimento?

- E ele não veio aqui para fugir da calmaria? Mal pôde esperar que terminasse a missa. Chamou-me na mesa deles para contar a última do papagaio, mas eu já tinha pulado na frente: estava num grupo de índios contando a primeira do português.

- E começou a concorrência. (VERÍSSIMO, 1996, p.60-1).

Observa-se que o papagaio é chamado de “senhor”, forma de tratamento que indica respeito pela idade e destaca a importância da ave (o famoso papagaio da anedota), considerações que ela mesma faz questão de lembrar ao seu interlocutor: “- Louro, não. *Seu louro*”.

Apesar da velhice, o “Seu Louro”, com 477 anos, ainda não perdeu completamente a graça, a malandragem, a safadeza, características expressas em seus chistes que enveredam para o duplo sentido e para o baixo corporal:

- [...] – O senhor realmente não parece mais o mesmo.
 - Meu filho, não fui eu que mudei, foi o Brasil.
 - Mas o senhor ainda faz tudo o que fazia antes?
 - Bem, fazer não faço. Mas imagino cada coisa! (VERÍSSIMO, 1996, p.62).

Esse diálogo produz humor porque o ouvinte é levado a esperar (com base no desenvolvimento lógico e sintático do discurso) uma resposta “séria” e condizente com o escopo (o foco) da pergunta, porém o personagem cômico “descobre” uma outra resposta possível e, assim, desvia o assunto (o curso) da conversa para outro domínio, o da sexualidade. Essas informações não são ditas explicitamente, cabe ao leitor inferi-las.

Além do aspecto senil do papagaio deflagrar o riso, o seu comportamento boêmio (bebida, cigarro e visitas ao galinheiro), a forma de tratamento de respeito (senhor) e a confessa impotência sexual (mais um elemento referente ao universo do idoso) também causam surpresa, pois são traços que pertencem ao domínio humano. A esse respeito, lembremos da teoria de Propp, que diz que os animais (e, no caso, as aves) provocam o riso, quando, por meio de suas atitudes, percebemos uma comparação implícita com as características e vícios do próprio homem. E a comicidade será mais intensa, quanto mais tipicamente humano for o comportamento que se atribui aos animais.

“Humanizado” e espirituoso, o papagaio ainda tenta dar seqüência à sua trajetória de “relator extra-oficial da História do Brasil”, contando as suas versões cômicas do “descobrimento”, da independência, as suas anedotas de português, numa tentativa de zombar dos nossos colonizadores, mas os tempos são outros. Como diz: “o que antes dava piada, hoje dá inquérito” (VERÍSSIMO, 1996, p.62).

- Pois é. Até então só dava eu. Era o Max Nunes e Haroldo Barbosa da época. Aí chegou o Cabral e foi descoberta a anedota. Pouco depois nascia o Millôr.
 - Mas, durante muito tempo depois disso, o senhor continuou sendo uma espécie de relator extra-oficial da História do Brasil. A história bem-humorada do Brasil.
 - Exato. Vocês sabem a minha versão do Grito do Ipiranga? Diz que o...

- Depois, depois. Seu prestígio durou até mais ou menos o fim da década de 50 do nosso século. Os seus feitos corriam de boca em boca. Suas tiradas eram citadas em todo o país. Acontecesse o que acontecesse, sempre havia um consolo: a versão do papagaio não tardava.
 - Certo. Se bem que muita coisa atribuída a mim era pura invenção. Aquela do ministro, do liquidificador e da mula, por exemplo...
 - Sim, sim. Mas atualmente não se ouve mais falar no senhor. Até correu o boato de que o senhor estaria exilado.
 - Não. Continuei aqui mesmo. Curtindo as minhas penas. Boa essa! Curtindo as minhas penas. Hein? Hein? Esquece.
- (Neste ponto a conversa é interrompida porque o velho papagaio tem um acesso de tosse).

A consciência crítica do papagaio, além de ser mais um elemento que “humaniza” a ave, também revela o engajamento social do humor e de suas várias modalidades de expressão, chiste, caricatura, ironia, sátira, paródia, etc, como discursos comprometidos com a observação lúcida da realidade. Se não houvesse esse comprometimento, as piadas do papagaio poderiam circular livremente, como simples gracejos motivados pelas circunstâncias do momento.

Porém, como destaca Possenti (1998, p.26), as piadas geralmente veiculam um discurso proibido, não-oficial. Criticam e ridicularizam governos (quando corruptos, principalmente), profissionais (quando incompetentes e não dedicados), religiosos (quando quebram os seus votos), nacionalidades e segmentos regionais (judeu só pensa em dinheiro, gaúcho é efeminado, brasileiro/mineiro são espertos, português é burro, etc).

Rimos porque essas e outras piadas nos revelam algo que, muitas vezes, gostaríamos de dizer, se não houvesse regras que nos controlam. Vejamos o comentário de Johnson: “todas as piadas (o humor) são um ataque a alguma espécie de censura ou repressão, controle físico ou mental, imposto ao indivíduo pela sociedade”. (apud TRAVAGLIA, 1990, p.59).

Para exemplificar esse comentário, tomemos o dito espirituoso citado pelo papagaio: “Curtindo as minhas penas. Boa essa! Curtindo as minhas penas”. O mecanismo lingüístico dessa piada é criativo, pois revela sentidos inesperados. Trata-se de uma ambigüidade, do emprego cômico do duplo sentido das palavras “curtindo” (curtir – sofrer, suportar e a gíria – apreciar, gostar) e “penas” (plumas que revestem o corpo da ave e punição imposta pelo Estado – autoritário – ao contraventor – papagaio – por um delito cometido). Com esse jogo lingüístico, interage o conhecimento de mundo do leitor, que percebe a presença de uma crítica à repressão político-social da época.

As piadas do papagaio, o discurso da criança e até a figura irreverente do bobo da corte (dizia o que todos queriam falar ao rei, mas não podiam) põem em circulação um discurso socialmente reprimido ou censurado, por meio de uma representação indireta, que permite dizer o que é controlado e revelar o que é proibido.

Desse modo, a graça do humor infantil, das tagarelices e irreverências do papagaio (seu humor sexual suspende as inibições) e até da *performance* do bobo da corte provém desse desejo de liberdade, total, inconseqüente, porém, nunca permitida ao adulto, ao cidadão respeitável de bom senso e, sobretudo, aos “silenciados” pela censura de um regime autoritário.

Por relaxar as tensões cotidianas e, ainda, por revelar o que deveria permanecer oculto, o humor incomodava o regime militar, que o colocou “entre grades” (lembramos da prisão dos integrantes do *Pasquim*). Pensando nesse entrechoque entre humor e poder, podemos, agora, interpretar o título sugestivo e extremamente irônico – “A última do papagaio” – que, certamente, não apenas significa uma alusão ao chiste mais recente, como é comum nas piadas (“sabe a última do português, do gaúcho, da loira”), mas uma referência ao derradeiro, à tentativa de se fazer esquecer o humor.

Inclusive, certamente não é por acaso que, na crônica, o humor seja simbolizado por uma ave envelhecida, de penas cinza-esverdeadas, que ninguém, por medo do seu poder de crítica inconseqüente ou até por aborrecimento frente a tantos problemas cotidianos, dá atenção.

A propósito, diz o humorista Max Nunes, criador de célebres personagens, como “Norminha”, o “reizinho”, “o primo pobre e o primo rico”, etc, que, na época, o povo, sobretudo, o carioca, estava “mais pra tango do que pra humor” (Cf. *Folha de S. Paulo*, 30/12/1979). Assim, exercer o ofício de humorista, diante dos revezes com a censura e da presença de uma certa melancolia popular (provocada pela situação política, pelas tragédias noticiadas pelos jornais e pelo aumento do custo de vida), era cada vez mais complicado. É o que, ficcionalmente, confessa-nos o papagaio, quando comenta sobre o antigo espírito gozador do brasileiro e do humorista.

- É. Dizem que eu estou ultrapassado. Que sou uma relíquia (tosse, tosse) de tempos mais inocentes, em que o brasileiro podia se dar ao luxo da autogozação. Hoje anda todo mundo mal-humorado. Até os humoristas. Antes éramos safados e engraçados. Hoje continuamos safados, mas perdeu a graça. O que antes dava piada hoje dá inquérito.
- Triste.
- Mas, escuta aqui, você quer saber a minha última? A da multinacional, a mordomia, a falta de feijão e o homenzinho de chapéu-coco?
- Acho que não.
- Eu sabia. (VERÍSSIMO, 1996, p.62).

É possível reconstruir a história do humor brasileiro a partir da própria história do país. Aliás, uma “história cheia de graça”. Basta lembrarmos de alguns fatos históricos, como

o episódio da origem do país, do seu “descobrimento”. A famosa explicação do desvio acidental dificilmente convence alguém.

O papagaio da crônica até brinca com a incredulidade do motivo fortuito da “descoberta”. Afinal, teria sido o descobrimento do Brasil um mero acaso ou o desembarque, naquela manhã de abril de 1500, foi mera formalidade?

- Isso. Eu por acaso estava na praia quando ele desembarcou. Chegou animadíssimo, perguntando se já existia o “Boleró”, coisa e tal.
- Quer dizer que o Cabral queria movimento?
- E ele não veio aqui para fugir da calmaria? Mal pôde esperar que terminasse a missa. Chamou-me na mesa deles para contar a última do papagaio, mas eu já tinha pulado na frente: estava num grupo de índios contando a primeira do português.
- E começou a concorrência. (VERÍSSIMO, 1996, p.61).

Desde o “descobrimento”, o humor tem presença marcante na história brasileira: critica os costumes, a política, registra e acompanha a vida do país nas mais diversas épocas. Cada período histórico desenvolve um modelo ou um esquema de representação humorística, assim como seus alvos e suas formas de expressão (textual, caricaturas, charges, etc) também não são constantes, mas mutáveis.

Para citar alguns humoristas que se destacaram no registro cômico da história do país, temos: Raul Pederneiras, que combatia o fascismo; J. Carlos que, por meio dos personagens-tipo da Melindrosa e do Almofoadinho, retratava costumes brasileiros; Calixto, com suas caricaturas, ridicularizava Pinheiro Machado e Hermes da Fonseca; Nássara, com seus desenhos de traços simples, registrou a vida do país, sob o comando de Getúlio; Belmonte, com seu Juca Pato e com suas charges contra o fascismo, adquiriu popularidade; o Barão de Itararé (o jornalista Aparício Torelli) ensinou ao país as máximas que ironizavam o Estado Novo.

Na crônica de Veríssimo, o papagaio posiciona-se como o pioneiro na atividade humorística, afinal, “quando Cabral desembarcou, ele já estava na praia, por acaso, e registrou tudo nas suas versões cômicas”. Como diz, na época, o seu prestígio era tão grande que se compara a humoristas famosos dos anos 70: “- Pois é. Até então só dava eu. Era o Max Nunes e o Haroldo Barbosa da época. [...] Pouco depois nascia o Millôr”. (1996, p.61).

Os humoristas que mencionamos e também os que são citados pelo papagaio (Max Nunes e Haroldo Barbosa eram redatores dos programas: “Faça Humor, Não Faça a Guerra”, “Satiricom”, “Planeta dos homens” e “Viva o gordo”, exibidos pela rede Globo, e Millôr, um dos idealizadores do *Pasquim*) contribuíram para o registro cômico da vida do país, o que não deixa de ser uma forma de representação da sociedade e da história.

Pensando nessa aproximação entre humor e história, podemos nos fazer a seguinte indagação: como a criação humorística, também engastada no tempo, recria e registra o processo histórico?

Para o historiador Elias Thomé Saliba, o humor: “recolhe as rebarbas das temporalidades que a história, no seu constructo racional, foi deixando para trás”. (2002, p.29). Trata-se de “recolher” os resíduos de impressões e emoções que sobraram do campo das manifestações culturais, institucionais, políticas. Esses índices reveladores funcionam como “chaves para a compreensão dos códigos culturais e das percepções do passado”. (SALIBA, 2003, p.92).

Recolhendo fragmentos esquecidos (pormenores) ou negligenciados pelo discurso oficial, o humor faz a sua releitura “extra-oficial” da época do regime militar, dá a sua “versão” aos fatos, como destaca o cronista, ao falar do papagaio:

[...] Seu prestígio durou até mais ou menos o fim da década de 50 do nosso século. Os seus feitos corriam de boca em boca. Suas tiradas eram citadas em todo o país. Acontecesse o que acontecesse, sempre havia um consolo: a versão do papagaio não tardava. (VERÍSSIMO, 1996, p.61-2).

Observa-se que, segundo o cronista, o papagaio (o humor) reproduzia fatos históricos e dava a sua versão ao que já circulava na sociedade, certamente, por meio dos jornais alternativos (da chamada “imprensa nanica”) ou das insatisfações populares, veiculadas e repassadas nas ruas.

As insatisfações populares, muitas vezes, apresentavam-se sob a forma de discurso humorístico – chistes e anedotas. Os próprios presidentes ficaram caracterizados pelas marcas que lhe foram atribuídas pelo anedotário popular. Castelo Branco “não tinha pescoço”, Costa e Silva “era burro”, Médici era “preguiçoso”, Geisel, “filho de um pastor alemão”, “tinha uma filha horrorosa”, Figueiredo era “ignorante e grosseiro” e “gostava de cheiro de cavalo”. Contadas e recontadas pelo povo, hoje, “essas rebarbas da história” (lembrando Saliba) fazem parte de nosso folclore nacional. Vejamos mais dois exemplos:

Se, em 1964, como disseram os golpistas, “o país está à beira do abismo”, em 1967, eles mesmos se encarregaram do toque humorístico: “O Brasil deu um passo à frente”. É verdade que, a seguir, os que recusaram a queda no abismo foram brindados com o “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Mas a resposta das ruas veio com presteza: “o último a sair, por favor, apague as luzes”. (CHAUÍ, 1986, p. 95).

O presidente João Figueiredo e os ministros, Mário Andreazza (Interior) e Delfim Netto (Agricultura), estavam no aeroporto, quando acharam uma nota de 500 cruzeiros. Já no helicóptero, pensaram o que fazer com o dinheiro. Já temos tanta grana, por que a gente não joga esta nota sobre a cidade e faz um brasileiro feliz?, disse Figueiredo.

Boa idéia, respondeu Delfim. Mas o ideal é trocar por 5 notas de 100 e fazer cinco brasileiros felizes.

Ao contrário do ex-ministro armando Falcão, tenho algo a declarar, disse Andreazza. Por que não trocar por 50 notas de 10 e fazer 50 brasileiros felizes?

Outra idéia melhor, gritou Figueiredo: Vamos trocar por notas de um cruzeiro, jogar lá embaixo e fazer 500 brasileiros felizes. Melhor é impossível.

Aí, o piloto do helicóptero, até o momento calado, se vira e diz:

Por que vocês não embolsam essa nota de 500, se jogam os três e fazem 110 milhões de brasileiros felizes?”. (JATOBÁ, 1997, p. 24).

Essas e outras anedotas da época permitiam explorar no “inimigo”, o regime político ditatorial, algo de ridículo que não poderia ser tratado abertamente. Tornando-o pequeno, inferior, desprezível ou cômico, conseguia-se, por linhas transversas, o prazer de vencê-lo.

A primeira anedota é elaborada a partir da junção de várias frases históricas. Isto é, utiliza-se o mesmo material verbal conhecido (frases da época) e faz-se uma pequena alteração no seu arranjo. O resultado é uma breve historieta cômica (anedota) que revela a insatisfação popular.

O mesmo tema é desenvolvido na pequena anedota que tem como contexto o período de governo do general Figueiredo (uma das maiores crises econômicas do país). Nesse caso, o humor revela a impopularidade dos governantes e ainda dá, literalmente, o “troco” aos responsáveis pela infelicidade do povo.

Segundo o estudo de Freud sobre os chistes (1996, p.72 – primeira edição de 1905), essa historieta cômica pode ser explicada pela técnica da “resposta pronta”, que consiste em “pagar com a mesma moeda”, ou seja, estabelecer uma inesperada unidade e correspondência entre ataque e contra-ataque.

Em tempos de repressão, esses discursos humorísticos, transmitidos por “ouvir dizer”, repetidos e codificados na vida cotidiana, faziam uma leitura extra-oficial da história, além de serem também um consolo, pois suspendiam, mesmo que rapidamente, a inibição e o medo, proporcionando fontes de prazer que haviam se tornado inacessíveis. E, mais do que isso, eles repassavam essa sensação prazerosa de liberdade, uma vez que ninguém se contenta em produzir chistes e anedotas apenas para si. Como nos diz Johnson: “a forma e o significado da piada são criados pelo modo de entrega – a piada é um processo de comunicação que ocorre entre um emissor e um receptor, envolvendo a codificação de uma mensagem compartilhada”. (apud TRAVAGLIA, 1990, p. 60).

Segundo o teórico citado, a piada ou chiste caracteriza-se pelo “prazer da entrega”. Isso significa que ninguém consegue se divertir sozinho, pois há sempre um impulso de contar o chiste a alguém, como se fosse a notícia mais recente.

É o que se verifica nos chistes do papagaio da crônica e, assim, retomamos o último exemplo citado: “[...] os seus feitos corriam de boca em boca. Suas tiradas eram citadas em todo o país. Acontecesse o que acontecesse, sempre havia um consolo: a versão do papagaio não tardava”. (VERÍSSIMO, 1996, p. 61-2).

Além de serem transmitidos de “boca em boca” e servirem como consolo (revanche contra a opressão), os chistes do papagaio não tardavam, isto é, eram contemporâneos aos fatos históricos.

A necessidade sentida pelos homens de derivar prazer de seus processos de pensamento está, portanto, criando constantemente novos chistes baseados nos novos interesses do dia. A força vital dos chistes atuais não é deles próprios; é tomada por empréstimo, em virtude da alusão a outros interesses, cuja expiração determina também o destino do chiste. O fator atualidade é uma fonte de prazer, efêmera, é verdade, mas particularmente abundante, que suplementa as fontes inerentes ao próprio chiste. (FREUD, 1996, p.121).

A preocupação com a atualidade está presente nos chistes e no humor, de um modo geral (o humorista deve ter senso de oportunidade, deve saber aproveitar a rapidez do fato), e, como sabemos, na crônica, gênero que tece considerações sobre os interesses do dia.

Por trabalhar com temas extraídos do cotidiano imediato, a crônica não menosprezou a importância do humor nos anos 70, como uma manifestação discursiva irreverente, crítica e capaz de fazer uma releitura “extra-oficial” da história de sua época.

Foram essas considerações que procuramos focar na análise de duas crônicas de Veríssimo que têm como tema o humor e as suas implicações com o regime militar brasileiro.

Nos próximos textos a serem analisados (crônicas “político-sociais” – subitem 3.3.1), continuaremos a focar esse intercâmbio crônica/humor. Porém, antes disso, faremos um breve intervalo para algumas questões teóricas a respeito das relações entre tempo, história e crônica.

3.3. Do fato histórico à ficção humorística: história, jornal e TV – a crônica como reescritura do tempo

A crônica percebe o tempo, escolhe a matéria ou pretexto a partir dele e oferece o seu parecer. (GABRIELA KVACEK BETELLA)

O cronista é crônico, ligado ao tempo, deve estar encharcado, doente de seu tempo e ao mesmo tempo pairar acima dele. (AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA).

Nos itens anteriores (3.1 e 3.2.1), interpretamos a crônica “como um exercício do fazer literário”, um “gênero em processo”, desenvolvido metalingüisticamente no interior dos próprios textos ficcionais de Luís Fernando Veríssimo. Como gênero sincrético e pluridiscursivo, que é, pode “incorporar” em sua fabulação a estrutura da própria narrativa (apresentação, complicação, clímax, desenlace) ou pode ainda dialogar com “modelos” não literários, como a valsa, um gênero musical.

Prosseguindo as nossas considerações a respeito da liberdade de composição e da diversidade temática que caracterizam a estrutura do gênero, analisamos algumas crônicas “meta-humorísticas” de Veríssimo. Nelas, encontramos um exercício lúdico que aborda como tema o aspecto crítico peculiar ao humor, ao mesmo tempo, que desvela a sua “tessitura social”. Isso significa que, como a literatura, o cinema, o teatro, a música, etc, o humor é também uma das expressões culturais da sociedade onde se encontra, no caso específico, a década de 70.

Pensando, agora, na relação entre CRÔNICA e TEMPO, podemos dizer que o cronista, embora possa recorrer a inúmeras formas ou “fôrmas” de textualização, nunca abandona, digamos assim, o “sentido etimológico do gênero”. Isso porque o tempo é o cerne de qualquer tipo de crônica. Seja humorística, filosófica, metafísica, expositiva, narrativa ou poética, a temporalidade é nela sempre um elemento bem marcado e sob vários enfoques: como tema para textos metalingüísticos (o escritor trabalha simultaneamente com o tempo como tema e como matéria-prima de seu ofício, o “cronicar”), como fato ou acontecimento do cotidiano, com o qual o cronista dialoga e ainda como “pressão” que o impulsiona a trabalhar depressa e ser breve em suas considerações.

Tendo em vista essa predominância do fator temporal, podemos ressaltar que o “tempo” é o elemento dominante do gênero. Segundo os formalistas russos (Chklovski, Tomachevski, Tynianov, etc), o conceito de “dominante” é assim definido:

[...] o elemento focal de uma obra de arte: ele governa, determina e transforma os outros elementos. É ele que garante a coerência da estrutura. O dominante especifica a obra.
 [...] ele age de maneira imperativa, irrecusável, exercendo diretamente sua influência sobre os outros elementos. (apud STALLONI, 2003, p. 33).

O “dominante” tempo influencia diretamente na composição da crônica e, com tamanha intensidade, que chega a determinar a sua extensão (deve ser concisa, com um número restrito de laudas), a sua agilidade (de rápida elaboração, “o cronista tem o dever de pensar depressa”) e até intervém no modo de apreensão do tema e no trabalho com os conteúdos selecionados. Como sabemos, a crônica produzida para o meio jornalístico apenas escolhe alguns aspectos a serem enfocados, uma vez que, dado o número restrito de laudas, é impossível abranger toda a complexidade dos fatos ou acontecimentos.

É não é somente nessas circunstâncias restritas ao universo cotidiano do jornalismo que o tempo opera sobre a crônica. O trabalho de registro e de recriação das características de uma época revela o vínculo do gênero com outra forma de temporalidade: “o tempo histórico”, o tempo como tradição, isto é, como um legado do passado para o presente a ser transmitido pelo cronista, este “homem-memória” que, entre outros encargos, exerce o ofício de “lembrar”.

No primeiro capítulo deste trabalho (item 1), discorremos a respeito de uma certa permanência do sentido antigo do gênero. Ou seja: se a princípio foi crônica histórica, como a medieval, o gênero continua ainda hoje a registrar e a recriar o tempo.

A partir deste momento, detalharemos melhor essa antiga acepção para, logo após, trabalharmos com as modernas relações entre crônica e História.

[...] ao cronista compete ser registrador do tempo, o seu particular e aquele em que mais alargadamente vive [...]. (JOSÉ SARAMAGO).

Nos séculos XIV e XV, cronistas portugueses, como Fernão Lopes (viveu por volta de 1380 a 1460), Gomes Eanes de Zurara ou simplesmente Azurara (viveu por volta de 1410 a 1474), Vasco Fernandes de Lucena (sucessor de Zurara), Rui de Pina (sucessor de Lucena) exerciam um trabalho de compilação de temas e de fatos históricos, relacionados ao rei e ao tema da expansão ultramarina de Portugal.

Os fatos recolhidos comumente enalteciam as histórias dos reis portugueses, com uma finalidade pedagógica: transmitir as virtudes e os grandes feitos para as próximas gerações.

Exercendo esse trabalho de compilação e registro, os cronistas eram os responsáveis pela permanência de tais exemplos para os mais jovens.

Por registrar o passado e os fatos na ordem em que sucederam, esse tipo antigo de crônica pode ser visto como uma forma preliminar da historiografia moderna, sendo Fernão Lopes o melhor representante de todos os cronistas da época.

Como “historiador”, Fernão Lopes não limitou o seu trabalho a um exercício de ordenar cronologicamente (“pôr em crônica”) as narrativas e as memórias, como faziam os outros cronistas medievais. Mais do que “pôr em crônica” as histórias existentes, a sua obra já apresenta uma investigação pessoal que antecipa os métodos que virão a ser utilizados, séculos depois, pela historiografia.

No seu trabalho diário de fazer a crítica e a correção das memórias existentes, se, por acaso, uma tradição ou memória fosse desmentida pelos documentos, o cronista rejeitava-a e, assim, submetia a uma revisão sistemática todos os relatos que lhe chegavam às mãos. Anotava as suas contradições e inverossimilhanças e, à falta de documento, optava pela “versão” que julgava mais próxima à razão. Com esse método, não se limitava a compilar, pois investigava os fatos nas suas fontes documentais e, não as tendo, escolhia a “versão” que julgava verdadeira.

Além do exercício de submeter a tradição a uma análise crítica, a subjetividade do cronista também se revela no seu trabalho enquanto artista, embora isso fosse sempre negado:

Pergunta-se Fernão Lopes, na *Crónica de D. João I*: “Que logar nos ficaria pera a fremosura e afeitamento das palavras, pois todo nosso cuidado em isto despeso, nom abasta pera ordenar a nua verdade?”. (apud SUSSEKIND, 1984, p.5).

Embora diga que a sua crônica não almeja mais do que a “verdade” dos fatos, Fernão Lopes não deixou de exercitar o trabalho literário em seus textos. Na arte de contar a palavra, criava formas de expressão, procurava comparações pessoais e inéditas e imagens adequadas ao conteúdo de suas obras.

Por tudo isso, ele concedeu à sua prosa de cronista uma feição pessoal, individualizada. Eis o que nos diz Saraiva:

Fernão Lopes é, em data, o primeiro prosador português de quem se pode dizer que o estilo identifica o homem, porque antes dele a prosa não passava de uma espécie de propriedade comum, transmitida de versão para versão, feita de fórmulas impessoais. (1950, p.114).

A aproximação entre registro histórico e estilo pessoal também é encontrada na chamada “literatura de viagens ultramarinas”. A *Carta* de Pero Vaz de Caminha, por exemplo, dá continuidade à crônica quinhentista portuguesa, porém adaptada aos novos tempos.

Na sua *Carta* ao rei, Caminha emprega os recursos da língua para documentar o que os portugueses diziam ter “achado”. Seu objetivo imediato era informar D. Manuel do encontro de novas terras do lado do Ocidente, devendo descrevê-las e ainda relatar os primeiros contatos com os nativos. Porém, Caminha acabou transcendendo esse objetivo inicial.

Ao ler a *Carta*, vemos que o autor vai muito além do simples registro frio e preciso dos fatos, pois descreve o “cotidiano do descobrimento” mediante um estilo ágil, vivo, repleto de impressões pessoais:

[...] Esta terra, Senhor, me parece que da ponta que mais contra o sul vimos até outra ponta que contra o norte vem, que nós deste porto houvermos vista, será tamanha que haverá nela bem vinte ou vinte e cinco léguas por costa. Tem, ao longo do mar, nalgumas partes, grandes barreiras, delas vermelhas, delas brancas; e a terra por cima toda chã e muito cheia de grandes arvoredos. De ponta a ponta, é tudo praia – palma, muito chã e muito formosa.

[...] E desta maneira dou aqui a Vossa Alteza conta do que nesta Vossa terra vi. E se a um pouco alonguei, Ela me perdoe. Porque o desejo que tinha de Vos tudo dizer, mo fez pôr assim pelo miúdo. (ARROYO, 1976, p. 63, grifos nossos).

Nessa carta – “a nossa certidão de nascimento” – Caminha não apenas registra e narra detalhadamente (pretendia enviar informações precisas) os fatos que considera dignos de nota. Se assim fosse, diz Roncari (1995, p.47), a *Carta* teria apenas importância como documento histórico. Acontece que o foco principal da narrativa são a terra e os homens que o cronista recria por meio da linguagem, o que dá à forma de seu registro também um valor literário. Inclusive, em vários momentos do texto, Caminha demonstra ter consciência de que pode escolher o modo de apresentação dos fatos, podendo “aformosear” ou “afear” o seu relato.

Segundo Roncari, outro ponto de sustentação do valor literário da *Carta* reside na tensão entre duas visões de mundo – os valores portugueses e os dos indígenas – os quais o cronista capta, identificando-se com os valores lusitanos, porém deixando que a outra visão se manifeste e adquira expressão.

Assim, se, para os portugueses, o ouro é que tinha valor, para os indígenas, uma conta de colar ou um espelinho eram mais importantes. Ainda: se para os portugueses, os índios eram vistos como mão-de-obra a ser explorada, para os indígenas, os lusitanos eram homens diferentes com os quais queriam trocar objetos. Mediante as suas observações, Caminha registra e documenta esses dois universos culturais para ofertá-los à “perpétua memória”.

Quanto ao valor documental da *Carta*, Bosi (1975, p. 15-6) considera-a como pertencente à crônica histórica, uma vez que antecipa o advento e a existência de uma historiografia nacional e, no que diz respeito ao valor literário, ressalta também a questão da visão de mundo e do trabalho com a linguagem que nos legaram os primeiros observadores-cronistas do país.

Segundo a perspectiva histórica do gênero que vimos traçando, podemos sintetizar a transformação ou “evolução” da crônica em dois momentos: “registro histórico-documental” (narrava, cronologicamente, os feitos dos reis portugueses) e “relato das experiências e impressões dos viajantes” (passando para o solo brasileiro, a literatura “ultramarina” ou “informativa” documentava e tecia comentários sobre a terra, a natureza e os povos que a habitavam).

Esse trabalho textual de resgate e recriação da memória foi praticado por escritores brasileiros das mais diversas épocas. Como foi ressaltado no primeiro capítulo, no exercício constante de construir e, especialmente, de reconstruir a memória e a identidade de um tempo vivido, cronistas, como José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, França Júnior, Machado de Assis, Raul Pompéia, João do Rio, Lima Barreto e tantos outros fizeram o registro dos fatos que marcaram suas épocas.

Essa característica “documental” da crônica foi abordada por diversos estudiosos do gênero. Vejamos as contribuições de Luís Martins e de Beatriz Resende.

Em *Homens e Livros* (1962), o crítico e também cronista Luís Martins analisa a transformação dos costumes, da moral urbana, da psicologia popular do Rio de Janeiro, mediante o estudo das obras de França Júnior, Olavo Bilac, Lima Barreto e João do Rio. Os folhetins de França Júnior permitiram-lhe “historiar” uma cidade ainda provinciana (o Rio de Janeiro desde 1876), com hábitos de aldeia e com fuxicos de comadres tagarelas, já a obra de João do Rio lhe revelou as novas maneiras, costumes e estilos de vida da “cidade nova” (do 1900), “civilizada”, e, logo, bastante distante das velhas tradições patriarcais do Segundo Reinado.

Quanto ao estudo da crônica, organizado em 1995 por Beatriz Resende (*Cronistas do Rio*), podemos dizer que aborda o encontro profícuo entre o gênero e a cidade do Rio de Janeiro. Segundo a autora, há uma grande afinidade entre esta cidade e a crônica. Os grandes cronistas concentraram-se no Rio, criando uma cumplicidade que levou a crônica ao registro bem-humorado dos acontecimentos desta cidade e da história. Isto é, quando o cronista se referia ao Rio de Janeiro estava quase sempre também se referindo ao país.

Há entre o Rio de Janeiro e a crônica uma tal afinidade que chega a ser difícil fazer a história da cidade sem se evocar – desde os primeiros viajantes que adentraram maravilhados a baía – um dos numerosos cronistas que, tendo ou não nascido aqui, dela falaram. Já no Império, com Machado de Assis, a crônica é companheira, quase diária, do leitor carioca. Com a República, a crônica se faz também crítica e João do Rio e Lima Barreto³ registram a vida da Capital Federal. Na década de 1920, os cronistas erotizam a imagem da cidade das melindrosas. O best-seller Benjamin Costallat afirma que a crônica “deve ser enxuta como uma mulher magra, mas graciosa no andar ondulante”. O modernista Álvaro Moreyra escreve *A cidade mulher* e consagra a expressão “Cidade Maravilhosa”. (1995, p.11).

Além desses escritores, também são “cronistas do Rio”: Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Clarice Lispector, Rubem Braga, Fernando Sabino, Sérgio Porto, entre outros. Cada um à sua época testemunhou, registrou e, sobretudo, recriou o dia-a-dia, a linguagem, os costumes da vida carioca em vários momentos históricos.

Seguindo essas metamorfoses do tempo, cada crônica, em sintonia com o seu “habitat”, ocupa-se dos principais fatos do seu país ou cidade natal, além de guardá-los pela palavra.

Esse exercício de resgatar, pela memória, o tempo vivido faz do cronista um “narrador de experiências” que transmite o seu saber nos fatos narrados. Torna-se “o artesão da história” que narra e deixa a sua marca no relato que conta.

[...] quem escreve a história, o historiador, e quem a narra, o cronista. O historiador é obrigado a explicar de uma outra maneira os episódios com que lida, e não pode absolutamente contentar-se em representá-los com modelos da história do mundo. É exatamente o que faz o cronista, especialmente através dos seus representantes clássicos, os cronistas medievais, precursores da historiografia moderna. (BENJAMIN, 1985, p. 209, grifo nosso).

Interpretando essa citação de Walter Benjamin, podemos dizer que, embora o cronista possa ser fiel às características e aos fatos de sua época, liberta-se do ônus da explicação verificável. Esta é substituída por “modelos da história do mundo”, isto é, transforma-se a matéria-prima do vivido em narração. Logo, a História transforma-se em histórias, narrativas inseridas no fluxo temporal, que transmitem a quem lê não apenas a experiência de quem conta, mas em grande parte também a experiência alheia, coletiva.

A prática do “contador de histórias” que narra experiências retiradas da vida ainda permanece. Mesmo que a crônica literária conviva e dialogue com os *faits-divers* noticiados pelos jornais, o cronista – “artesão da experiência” – continua retirando a “matéria-prima” da experiência histórica.

O cronista moderno narra e desenvolve fragmentos (*flashes*) de uma “história menor”, o cotidiano das cidades, a vida diária de seus habitantes, o quadro de costumes, as fraturas

expostas da vida social e outros fatos e temas importantes que vai registrando laboriosamente. Essa “pequena história”, pinçada por um olhar observador, ajuda o cronista a compreender a “História Maior”, as questões sociais e políticas de seu tempo. Vejamos como Antônio Dimas descreve as relações entre história e ficção no universo jornalístico:

Espremida entre o rigor informativo e a liberdade verbal, a crônica condensa a tensão narrativa exemplar, cuja fidelidade ao histórico está constantemente ameaçada pela liberdade criativa. Diante do cronista, o ato se desfolha, se desventra e, eventualmente, se torna tão ambíguo quanto a própria linguagem que o moldou. Se a literatura não precisa, em princípio, de nenhum compromisso com a realidade histórica, o mesmo já não pode ocorrer com a crônica, cujo motor de arranque é o cotidiano. (1974, p. 49).

Esse autor ressalta o liame que a ficção literária (a crônica) e a história guardam entre si. A crônica não pode se desvincular do seu aspecto histórico, pois faz parte da cultura, da história da vida diária de um povo.

Além de serem discursos que representam e registram a experiência humana através dos tempos, ainda há outra semelhança entre ficção e história: são estruturas fundamentalmente narrativas. Embora a história se preocupe com a busca da exatidão e com a fidelidade aos fatos e, na crônica, esta fidelidade esteja constantemente “ameaçada pela liberdade criativa”, como destacou o autor citado, em ambas as formas de registro da memória é a palavra que gera o fato. Assim, tanto o cronista quanto o historiador sedimentam o “verbo” pela narração.

Porém, se o trabalho de construção - ou mais apropriadamente de reconstrução da memória - dispõe da mesma matéria-prima lingüística, quais seriam, então, as diferenças textuais entre a “narração histórica” e a “narração do cronista”? Vejamos, primeiramente, o que nos “responde” o cronista machadiano:

Eu, se algum dia for promovido de crônica a história, afirmo que, além de trazer um estilo barbado próprio do ofício, não deixarei nada por explicar, qualquer que seja a dificuldade aparente [...]. Como simples crônica, posso achar explicações fáceis e naturais, mas a história tem outra profundidade, não se contenta de coisas próximas e simples. (1996, p.72, grifo nosso).

A seu modo particular, essa crônica de Machado de Assis, publicada em *A Semana* (1892-1893), volta-se para questões conceituais e metodológicas a respeito das distinções entre crônica e história. Carregando sempre a falta de pretensão e a naturalidade da conversa que se ocupa da vida comum (“das coisas próximas e simples”), a crônica, gênero marcado pela parcialidade e pela informalidade, não possui o rigor da forma (“o estilo barbado próprio do ofício”) e a profundidade da história.

No empenho de apreender o registro histórico (ainda que fragmentário e sempre incompleto), o historiador anseia pela busca da totalidade dos fatos e por uma análise abrangente, que sintetiza horizontes vastos, anos, décadas e séculos, enquanto o cronista – “historiador dos fatos miúdos” – escolhe pequenos detalhes da vida diária, os quais desvendam o momento.

Portanto, está aqui apresentada a primeira diferença entre a “história tradicional” e a crônica: o historiador trabalha com grandes extensões temporais e precisa seguir uma seqüência cronológica, linearmente alinhada, já o cronista capta fragmentos, pequenos indícios e imagens dispersas no tempo. Logo, em lugar do respeito à cronologia, há a subversão da ordem; em lugar da contagem do tempo por anos, décadas e séculos, sublinha-se o detalhe, o significado do que aparenta ser desprovido de importância.

A escrita histórica, além de se preocupar em estabelecer uma ordem cronológica aos fatos e períodos de longa duração, também procura impor um encerramento na forma de texto. Ainda que esse “encerramento textual” (esse efeito de trabalho concluído) não signifique que o tempo sobre o qual se projeta esteja terminado, nem tampouco, o fim de uma época histórica, na crônica, essa idéia de “parcialidade” é maior.

Nesse gênero, o cronista assume uma perspectiva simplificadora dos dados da realidade. Como dissemos, sem qualquer compromisso com análises profundas e completas, produz textos que não exigem completude, nem profundidade. A esse respeito, comenta o cronista Marcos Rey:

A crônica na verdade não precisa ter fim, momento em que o escritor amarra o sentido de tudo, ou fixa-o como se usasse parafusos e buchas – a parte mais material e envernizada da criação. Não precisa.

O fecho, encerramento ou epílogo, é um departamento complicado, onde antigamente havia uma gaveta para a moral da história e para outros compromissos do escritor com a religião, ética e a tradição.

[...] A boa crônica [...] só possui o meio ou miolo, é sumo, não casca. Tendo as pontas soltas bóia deliciosamente, caia onde cair. É um sanduíche sem as fatias de pão. Não tendo assinado contrato com a Posteridade, é feita para servir já, quente ou gelada, em pó ou granulada. (REY, 1996, p.3-4).

Após a leitura desse texto metalingüístico (“O que é mesmo uma crônica?”), podemos dizer que, contrastando com o discurso historiográfico, a crônica dispensa qualquer formalidade ou encerramento textual. Prefere o ir-e-vir solto, a mobilidade da imaginação, e, “tendo as pontas soltas”, às vezes, o texto começa “sem mais nem menos”, a narração parece meio desordenada. Porém, o final surpreende, revelando reações ou novos fatos totalmente inesperados. Aliás, inconstância que lembra a incerteza, o imediatismo da própria vida.

Assim, sendo fundamentalmente um registro da “vida escoada”, a crônica colhe a matéria principal do tempo, como o discurso da história, porém com a peculiaridade de registrar no calor da hora, uma vez que o presente, e não períodos de longa duração, constitui-se em objeto de seus discursos. Nesse sentido, os fatos que essa “história imediata” narra ainda estão em processo. O “aqui” e “agora” do cronista traz, então, as marcas do seu tempo, que ele “filtra” e transforma em literatura. Como diz Roncari:

Enquanto o passado é a matéria do romance e da épica, o presente é a da crônica. O passado do romancista e o futuro do político funcionam como referências, marcas que limitam ou condenam o olhar do cronista à fugacidade do momento, que ele se esforça por apreender com seus recursos literários. (1990, p.47).

Ainda há outras distinções: em vez de utilizar um discurso formalmente empostado, o cronista prefere a descontração e a informalidade da linguagem coloquial e irreverente, com a qual dá o seu testemunho sobre qualquer acontecimento, seja um fato do cotidiano ou um acontecimento escolhido do processo histórico, como a vida no Império, a transição da Monarquia para a República, a repressão durante o regime militar, etc.

Ao conceder a sua subjetividade aos fatos e aos reescrevê-los sob a perspectiva de quem os viveu e/ou testemunhou, o cronista registra e revela a face pessoal da história. Em vez da fria e distante informação do historiador, temos, lembrando Walter Benjamin, a “experiência do tempo” que a presença humana qualifica. Isto é, encontramos imagens mais vivas e pessoais colhidas do cotidiano.

Embora a subjetividade do cronista seja mais notória do que a do historiador, uma vez que não precisa explicar e dizer de onde brotaram as suas idéias, o discurso da história, como sabemos, também não está isento de “pessoalidade”. Eis o que nos diz Machado de Assis, em uma passagem extraída de *Esau e Jacó*: “há, nos mais graves acontecimentos, muitos pormenores que se perdem, outros que a imaginação inventa para suprir os perdidos, e nem por isso, a História morre”. (1997, p.46).

Ficcionalmente, o escritor desperta-nos para a presença do imaginário e, portanto, “da ficção” no discurso histórico. Para ordenar e registrar os eventos que descreve, o historiador escolhe o conteúdo do relato (pode privilegiar alguns fatos e “esquecer-se” de outros) e a estrutura narrativa mais apropriada para descrevê-lo. Isto significa que pode apresentar o mesmo conteúdo sob a forma de um relato trágico, irônico, romântico e pode até optar por pequenos detalhes, que poderão aparecer ou não.

Essa forma narrativa que dispõe os conteúdos numa estrutura de enredo previamente escolhida é, preponderantemente, a “ficção da História” (Cf. WHITE, 1994, p.115). Porém,

como sabemos, a presença do imaginário é ainda maior na crônica, por ser uma criação literária.

Nesse gênero, o cronista pode desrespeitar a hierarquia dos fatos, subverter a ordem de importância dos acontecimentos, valorizar detalhes, que, à primeira vista, são insignificantes. Além do mais, onde não entra o historiador, por uma tentativa de fidelidade ao “real”, lá penetra o cronista, que, em nome dos direitos imprescindíveis da imaginação, distorce a história, reinventa fatos, dá relevo ao que interessa, põe à margem o que se perdeu na distância do tempo, exprime o que ainda não foi dito e/ou explora o conhecido sob novos ângulos e virtualidades. Enfim, transforma acontecimentos em idéias.

Assim, se é comum o diálogo entre crônica e história, por outro lado, a independência em relação ao fato também é constante. A liberdade que exerce no tratamento da matéria e a imaginação do cronista literário podem suplantar o circunstancial imediato.

E mesmo quando o elemento motivador do texto for um fato histórico, o cronista pode conceder-lhe um tratamento ficcional, o que resulta numa narrativa que teve no acontecimento apenas um pretexto ou pré-texto para a criação. Esse exercício é comumente encontrado nas “crônicas político-sociais” de Veríssimo, uma vez que esses textos disseminam o fato motivador (motivos históricos, como a vigilância do SNI, a censura à imprensa, etc) em narrativas imaginárias, que reúnem em um mesmo espaço realidade e ficção. Nelas, o humor tem presença marcante: exagera situações, inverte outras, rebaixa o que é considerado elevado, brinca e preenche os vácuos da informação histórica e, brincando, desvela aspectos da política, da sociedade e da cultura da época do regime militar.

3.3.1. Humor & História: “o tempo feito texto” nas crônicas político-sociais de Luís Fernando Veríssimo”.

[...] a crônica pode constituir o testemunho de uma vida, o documento de toda uma época ou um meio de se inscrever a História no texto. (DAVI ARRIGUCCI Jr.).

Sem necessitar de armas, violências físicas, coações materiais. Apenas um olhar. Um olhar que vigia e que cada um, sentindo-o pesar sobre si, acabará por interiorizar, a ponto de observar a si mesmo. Fórmula maravilhosa: um poder contínuo e de custo afinal de contas irrisório. (MICHEL FOUCAULT).

Começamos este subitem com algumas informações contextuais. Os militares que organizaram o golpe de Estado, em 1964, ressaltavam em seus pronunciamentos que o intento do golpe era a “defesa da democracia”, “da segurança nacional”, contra a formação de um regime comunista ou, até mesmo, anarco-sindicalista. Além disso, supostamente diziam que a intervenção militar deveria ser de curta duração, o suficiente para restaurar a hierarquia e a disciplina nas forças armadas e impor a ordem e a tranqüilidade na sociedade civil.

Como sabemos, em vinte anos de sucessivos generais-presidentes, a prática revelou-se um pouco diferente desse discurso de legitimidade: fechou-se o Congresso, aboliram-se os partidos tradicionais (substituição por um sistema bipartidário), as eleições tornaram-se indiretas, calou-se a imprensa, instituiu-se a repressão, estabeleceu-se a tortura para os opositores ao regime, enfim, o povo vislumbrou um poder democrático de “faz de conta”.

Nessa “ilusão de democracia”, políticos adversários ao regime tiveram seus mandatos e direitos cassados, sindicatos e órgãos estudantis foram fechados, funcionários públicos foram demitidos e o povo (em seu conceito político: a população menos as elites) foi, mais uma vez, marginalizado e excluído das decisões da história do seu país. Ressaltamos o “mais uma vez”, pois desde o tempo das elites do Império, que outorgavam a si próprias o direito de governar, o povo – o eterno figurante das decisões políticas – era excluído do processo decisório – “ao povo o seu lugar”. Frases semelhantes a essa, como “o povo brasileiro não sabe votar”, “o povo brasileiro não está preparado para tal coisa”, acompanham a trajetória da política brasileira. E, durante o regime militar, a história também não foi diferente: o povo⁴ continuou com a função de mero expectador do destino do seu país, aliás, observador, muitas vezes, até desprezado e responsabilizado pelos problemas brasileiros.

Além da “democracia que representa o povo e em seu nome exerce o poder” (trecho do AI-2), outro “discurso contraditório”, utilizado como justificativa para a legitimidade do regime, foi o da Doutrina de Segurança Nacional, especialmente no que se refere ao perigo

representado pelo “inimigo interno”. Empregamos o termo “contraditório”, porque em nome da defesa do povo, da segurança interna do país, as Forças Armadas impuseram-se à sociedade e investiram rigidamente contra estudantes, operários, camponeses e intelectuais, que, paradoxalmente, “perderam a segurança”.

Segundo a ideologia de defesa da Doutrina de Segurança Nacional, era preciso restabelecer a paz, a tranqüilidade, em prol do desenvolvimento do país e do bem-estar do povo. Em nome dessa ideologia, alterou-se e alargou-se o conceito de inimigo. Se outrora, a possível agressão provinha do exterior, da ameaça geopolítica do comunismo soviético⁵, agora, com a Doutrina de Segurança Nacional, já não importavam os limites territoriais – o inimigo estava em toda a parte. Todos os que discordavam ou desafiavam a ordem revolucionária eram considerados opositores, inimigos do regime. Além disso, a defesa da segurança nacional seria de responsabilidade não só das Forças Armadas, como também de “toda pessoa natural ou jurídica da sociedade civil” (ALVES, 1984, p. 108). Isso significava que qualquer indivíduo poderia ser criminalmente responsável, se deixasse de fornecer informações sobre atividades suspeitas de qualquer outro cidadão, que poderia representar para a sociedade um “inimigo interno”.

Por outro lado, também qualquer pessoa se tornaria “suspeita”, desde que alguém resolvesse, por alguma razão, denunciá-la. Por isso, nas conversas os temas giravam em torno de assuntos superficiais e secundários, pois alguma informação mal compreendida, um livro que se possuísse, conhecer ou ser amigo de outro “suspeito”, tudo isso poderia levar à prisão para averiguações.

Sendo todos os indivíduos, ao mesmo tempo, possíveis suspeitos e informantes, institucionalizou-se a prática da delação e das detenções arbitrárias. Diariamente, pessoas “denunciadas” eram trazidas das ruas em enormes camburões e, entre elas, havia trabalhadores, presos porque não portavam documentos ou estavam mal vestidos ou, simplesmente, porque as explicações não conseguiram convencer os policiais.

É uma recriação cômica desse contexto “em que todos observavam todos” que encontramos na crônica “Atitude suspeita”, publicada em *A grande mulher nua* (primeira edição – 1975). O cronista transfere para o texto o produto da imaginação criadora sobre as observações do passado imediato – os fatos do dia. A memória, ainda que recente, mescla-se com a fantasia e transfigura o acontecimento.

O parágrafo que inicia o texto representa o “mote” para a fabulação narrativa. É a partir do questionamento do cronista (“existiriam atitudes inocentes e duvidosas diante da

vida e das coisas”...) que se desenvolve uma história leve, de ritmo rápido, com personagens dialogando.

Sempre me intriga a notícia de que alguém foi preso “em atitude suspeita”. É uma frase cheia de significados. Existiriam atitudes inocentes e atitudes duvidosas diante da vida e das coisas e qualquer um de nós estaria sujeito a, distraidamente, assumir uma atitude que dá cadeia!

- Delegado, prendemos este cidadão em atitude suspeita.

- Ah, um daqueles, é? Como era a sua atitude suspeita?

- Suspeita.

- Compreendo. Bom trabalho, rapazes. E o que é que ele alega?

- Diz que não estava fazendo nada e protestou contra a prisão.

- Hmm. Suspeitíssimo. Se fosse inocente não teria medo de vir dar explicações.

- Mas eu não tenho o que explicar! Sou inocente!

- É o que todos dizem, meu caro. A sua situação é preta. Temos ordens de limpar a cidade de pessoas em atitudes suspeitas.

- Mas eu só estava esperando o Ônibus! (VERÍSSIMO, 1992, p.78).

É comum, no exercício de transpor o “real” em ficção, o cronista relatar um dado presenciado, um saber proveniente de leituras da época ou da própria vivência. Essa discursivização de um saber do momento é chamada por Dimas (1974, p.50) de imediatismo. O que significa dizer que a crônica pode surgir do comentário de um acontecimento, de um assunto marcante, eleito pela percepção do cronista, que constrói o seu texto como uma reação imediata ao fato histórico vivido, revivido, visto ou revisto. Essas experiências pessoais passam a ser compartilhadas com o leitor, a quem repassa o “estímulo histórico” por meio de um código novo, o literário.

Assim, “vestindo ficcionalmente a realidade”, a crônica de Veríssimo retoma a preocupação com a segurança do país, aliás, como já dissemos, segurança que gerava a “insegurança” da população, pois qualquer indivíduo poderia ser acusado e conduzido às autoridades competentes, mesmo que a sua inocência fosse óbvia, incontestável.

Essa situação absurda é ironicamente desenvolvida na crônica, que estruturalmente apresenta-se como uma sessão de interrogatório. “Nessa sessão”, o Estado autoritário é representado pelo interrogador (o delegado), que, embora seja apenas um funcionário, age em seu nome (“Temos ordens de limpar a cidade de pessoas em atitudes suspeitas”). O acusado, por sua vez, apresenta razões óbvias (tudo indica que diz a verdade), mas as explicações dos policiais desviam a lógica aparente para um domínio contrário à razão. Partem de uma “verdade” produzida, que se busca confirmar, induzindo o suspeito a cair em contradições e “construir” a sua confissão. Dessa forma, quanto mais o acusado tenta se defender, mais é enredado pelas explicações surpreendentes dos representantes da lei, que embaralham os fatos, desorientam a verdade aparente, apresentando-a sob um prisma completamente novo:

- Ele fingia que estava esperando um ônibus, delegado. Foi o que despertou a nossa suspeita.
- Ah! Aposto que não havia nem uma parada de ônibus por perto. Como é que ele explicou isso?
- Havia uma parada sim, delegado. O que confirmou a nossa suspeita. Ele obviamente escolheu uma parada de ônibus para fingir que esperava o ônibus sem despertar suspeita.
- E o cara-de-pau ainda se declara inocente! Quer dizer que passava ônibus, passava ônibus e ele ali fingindo que o próximo que era o dele? A gente vê cada uma...
- Não senhor, delegado. No primeiro ônibus que apareceu ele ia subir, mas nós agarramos ele primeiro.
- Era o meu ônibus, o ônibus que eu pego todos os dias para ir para casa! Sou inocente!
- É a segunda vez que o senhor se declara inocente, o que é muito suspeito. Se é mesmo inocente, por que insistir tanto que é?
- E se eu me declarar culpado, o senhor vai me considerar inocente?
- Claro que não. Nenhum inocente se declara culpado, mas todo o culpado se declara inocente. Se o senhor é tão inocente assim, por que estava tentando fugir?
- Fugir, como?
- Fugir no ônibus. Quando foi preso.
- Mas eu não tentava fugir. Era o meu ônibus, o que eu tomo sempre!
- Ora, meu amigo. O senhor pensa que alguém aqui é criança? O senhor estava fingindo que esperava um ônibus, em atitude suspeita, quando suspeitou destes dois agentes da lei ao seu lado. Tentou fugir e... (VERÍSSIMO, 1992, p.79).

Observa-se que a maneira como o interrogatório progride, arrolando acusações absurdas, põe à mostra o discurso autoritário, que se caracteriza pela imposição, pela dominação da/pela palavra. A recriação cômica de situações de autoritarismo revela o abuso da perseguição e da acusação descabida. A detenção de um suspeito num ponto de ônibus e as defensivas do acusado (vencidas pelas investidas do acusador) compõem uma crítica aos processos intimidadores do regime militar, nos quais as relações de poder e mando não permitiam ao cidadão os mínimos direitos de cidadania.

Nesse sentido, o cronista utiliza a violência e o autoritarismo das acusações dos policiais tanto para afirmar a irracionalidade da situação, quanto para “desdramatizar” o abuso do poder. Mediante essa estratégia, leva o leitor a perceber a gratuidade da detenção de uma forma leve, “não dolorosa”. Melhor dizendo, a descoberta assustada e indignada da violência do poder não se processa com sombrio pessimismo, pois o cronista retira força da alegria, do deboche, que simultaneamente critica e faz rir.

E o que torna engraçada essa crônica? Podemos dizer que, em “Atitude suspeita”, a evidência é o recurso cômico que se destaca. Isto é, apresenta-se sob a forma de dúvida o que é uma certeza. O cidadão inocente é preso, não por tentar dissimular a verdade, mas pelo excesso de clareza da situação.

Assim, há verdades tão evidentes que fazem parte da vida comum, cotidiana (como esperar um ônibus numa parada de ônibus), que não necessitariam de explicações, nem sequer

de provas. Porém, num contexto em que todos os cidadãos eram suspeitos e culpados até que se provasse o contrário, todas as certezas absolutas, comezinhas, desapareciam.

Ao compreender que qualquer argumento serve para quem detém a força e, logo, seria inútil continuar se defendendo das acusações das autoridades, o suposto culpado envereda para a delação e “vira o jogo”. Como os policiais que o acusaram, passa a fazer acusações óbvias, que não oferecem a mínima incerteza:

- Foi isso mesmo. Isso mesmo! Tentei fugir deles.
- Ah, uma confissão!
- Porque eles estavam em atitude suspeita, como o delegado acaba de dizer.
- O quê? Pense bem no que o senhor está dizendo. O senhor acusa estes dois agentes da lei de estarem em atitude suspeita?
- Acuso. Estavam fingindo que esperavam um ônibus e na verdade estavam me vigiando. Suspeitei da atitude deles e tentei fugir!
- Delegado...
- Calem-se! A conversa agora é outra. Como é que vocês querem que o público nos respeite se nós também andamos por aí em atitude suspeita? Temos que dar o exemplo. O cidadão pode ir embora. Está solto. Quanto a vocês... (VERÍSSIMO, 1992, p. 79-80).

A perspicácia do raciocínio do acusado inverte a situação (de manipulado passa a manipulador) e, assim, suscita o riso do leitor pela “troca de papéis”. Bergson (1983, p.53) explica a comicidade da inversão como uma cena que volta para trás e os papéis se invertem. Desse modo, são cômicas as situações em que o acusado dá lição de moral ao juiz; a criança que, ao ser repreendida, ensina aos pais; o perseguidor que acaba sendo vítima de sua perseguição, etc.

Desse “mundo às avessas”, típico da farsa antiga (tema do ladrão roubado, do velhaco enganado), não escapa nem o delegado, pois também é alvo do próprio estratagema que utilizou para acusar o cidadão, que delata os policiais, que, por sua vez, delatam o seu chefe.

- Delegado, com todo o respeito, achamos que esta atitude, mandando soltar um suspeito que confessou estar em atitude suspeita é um pouco...
- Um pouco? Um pouco?
- Suspeita. (VERÍSSIMO, 1992, p.80).

Bergson nomeia esse crescendo de situações e fatos que escapam ao controle dos personagens de “efeito bola de neve” (1983, p.48). Por um mecanismo de reversibilidade, os esforços de acusação do delegado “viram-se contra ele”, reconduzindo-o, simplesmente, ao mesmo lugar, isto é, retorna-se ao ponto de partida, ao “mote” do texto: “o que seria uma atitude suspeita?”

Esse final circular intensifica o efeito a que se deseja. Exagerando o clima de insegurança que se instalou no país, sobretudo, após a implantação da Doutrina de Segurança Nacional, o cronista faz o leitor rir e ainda tece a sua crítica a essa ideologia absurda de defesa. Absurda, porque qualquer um poderia ser preso, uma vez que a verdade não era prova para se assegurar a inocência. E se a verdade não bastava e se contra o abuso de poder não havia argumentos, apenas restava ao cidadão mentir e também acusar, como fez o personagem da crônica que, logo, assimilou o “espírito delatatório da época”.

O humor, sobretudo o *Pasquim*, encontrou, nessa “guerra psicológica” de “caça ao inimigo interno”, terreno profícuo para as suas piadas e frases de efeito. Por exemplo: “Quem é vivo sempre desaparece” – citada no número 174 do semanário. Nascendo de um cotidiano em que pessoas denunciavam os seus desafetos, diretores de escola delatavam professores que abordavam determinados “assuntos suspeitos”, o humor passou a explorar a figura típica do “dedo duro”, o conhecido alcagüete que poderia desgraçar qualquer um.

Além das (des)graças e sutilezas do cotidiano e dos absurdos da vida da época recriados em “Atitude suspeita”, outras crônicas de Veríssimo aproveitam a fonte histórica para a construção do humor. O contexto traz para a literatura um universo de valores e significados e a graça humorística reside na nova interpretação dessa realidade.

Na crônica “Certos lugares” (publicada em *Outras do analista de Bagé*, 1982), Veríssimo torna caricato outro elemento histórico do período: o poder de vigilância do Serviço Nacional de Informações, o SNI.

Para o controle do “inimigo interno”, foi criado, em 13 de julho de 1964, o SNI, um dos principais elementos de estruturação do Estado de Segurança Nacional. Dirigido pelo general Golbery de Couto e Silva, esse órgão de segurança disseminou o medo e a prática da “dedurismo”. Como qualquer indivíduo poderia ser criminalmente responsável, se deixasse de fornecer informações sobre “atividades suspeitas” de qualquer outro cidadão, pessoas faziam acusações formais baseadas, muitas vezes, em meros boatos, que eram suficientes para provar “atividades subversivas”. O próprio SNI incitava a população à delação por meio da distribuição de cartazes e folhetos que procuravam terroristas e subversivos:

Se você foi convidado, ou sondado, para conversas sobre assuntos que lhe parecem estranhos ou suspeitos, finja que concorda e cultive relações com a pessoa que assim o sondou e avise a Polícia ou o quartel mais próximo. As autoridades lhe dão todas as garantias, inclusive de anonimato. (CHIAVENATO, 1994, p.105).

Para “espiar a nação”, o SNI supervisionava, controlava e recebia informações de outros departamentos de segurança, como: o CIEX (Centro de Informações do Exército), o

CENIMAR (Centro de Informações da Marinha), o CISA (Centro de Informação de Segurança da Aeronáutica), etc. Os DEOPES (Delegacia Estadual de Ordem Política e Social), espalhados pelos estados, também trabalhavam para esse órgão de controle. Toda essa “comunidade de informação”⁶ assegurava ao SNI o seu poder de espionagem.

A partir de agora, veremos como, no texto “Certos Lugares”, o cronista tira o máximo proveito dessa motivação histórica para criar efeitos de sentidos humorísticos, que surgem da aproximação entre a particularidade dos acontecimentos políticos e a banalidade e generalidade do cotidiano doméstico.

De tanto ouvir falar na Comunidade de Informação, imaginei como seria a vida dessa estranha coletividade. [...] ninguém sabe exatamente onde ela fica. Não adianta procurar. No mapa ela está com o nome trocado.

As ruas da Comunidade de Informação não têm nomes, têm codinomes. Todos os telefones são grampeados, o que torna difícil tirá-los do gancho. Além disso, todas as chamadas são gravadas.

Como seria um dia típico na Comunidade de Informação? Começa com os jornalheiros entregando os jornais em casa. Todos os jornais do país para todas as casas. Os jornalheiros vergam sob o peso dos jornais. As crianças saem para a escola, alegremente, trocando histórias picantes sobre parlamentares da Oposição. As donas-de-casa arrumam os quartos, enxotando os comunistas de baixo da cama, se houver, e trocando os microfones de lugar para as crianças não descobrirem. Os homens põem seus óculos escuros, entram nos seus carros com vidros fumê e vão para o trabalho. Devagar porque não enxergam quase nada.

É uma comunidade fechada. Tem o seu pequeno cinema, onde só passam microfilmes. Lojas de material eletrônico. Cabeleireiros, onde as mulheres se reúnem para trocar material classificado e comentar os capítulos proibidos das novelas.

Esta é grande vantagem de morar na Comunidade de Informação. A fofoca é fantástica. Todos sabem tudo sobre todos. As festas são memoráveis porque ninguém quer sair primeiro e ser assunto dos que ficam. Duram semanas. Todos os vizinhos se conhecem, principalmente depois que aperfeiçoaram os binóculos infravermelhos para ver no escuro [...]. (VERÍSSIMO, 1982, p. 35-6).

Podemos assim definir a vida cotidiana:

[...] é aquela vida dos mesmos gestos, ritos e ritmos de todos os dias: é levantar nas horas certas, dar conta das atividades caseiras, ir para o trabalho, para a escola, para a igreja, cuidar das crianças, fazer o café da manhã, fumar o cigarro, almoçar, jantar, tomar cerveja, a pinga ou o vinho, ver televisão, praticar um esporte de sempre, ler o jornal, sair para um “papo” de sempre, etc. (NETTO & CARMO, 1989, p.22).

Segundo os autores, o mundo cotidiano é, portanto, uma forma de vivência/experiência da realidade, comum aos membros de uma comunidade. Nele, existimos, agimos e perseguimos nossos objetivos com naturalidade. Isto é, a nossa postura diante desse mundo conhecido, onde se vive e trabalha, caracteriza-se pela suspensão da dúvida

(espontaneidade), pela rotina e pela motivação pragmática (conhecimentos que permitem dominar as tarefas da vida diária).

Ao relacionar características da vida cotidiana (a naturalidade, a mecanicidade e a repetição, o mundo da intimidade, da familiaridade e das ações banais) com fatos históricos, o cronista expõe ao risível a excessiva preocupação do SNI com a segurança nacional.

Para isso, criou um espaço fictício, “a Comunidade de Informação”, e imaginou como seria o dia-a-dia nessa localidade, onde os hábitos cotidianos e a vida individual, nos seus menores detalhes, são submetidos à vigilância. E os moradores, já acostumados a essa situação, assimilaram, com naturalidade, a extrema discrição nos seus modos e costumes.

Segundo Paiva (1961, p. 172), uma das formas mais freqüentes de provocar uma sensação cômica de estranhamento consiste em transpor uma palavra ou expressão de um plano que lhe é comum para outro, diferente, destacando-se o deslocamento, a transposição.

Esse procedimento cômico, chamado de “materialização da metáfora”, é explorado na crônica – “Certos lugares” –, na qual a imaginação do cronista não apenas concretiza o abstrato, como, inclusive, comunica-lhe visualidade, que é repassada para o leitor.

O cronista “vê em concreto”, “materializa” o sentido abstrato, figurado, presente na expressão “comunidade de informação” e, assim, desenvolve esse “achado cômico”, imaginando, descrevendo a vida nessa “comunidade do SNI”. Imagina como seria a “história de cada dia” (a vida doméstica, social e particular dos habitantes dessa localidade secreta) e, por meio do dia-a-dia desse local fictício (daquilo que é aparentemente fato miúdo, sem importância), registra e brinca com fatos “sisudos” da História.

Essa natureza híbrida da crônica, em que o ficcional se mescla e desenvolve o factual histórico, além de fazer rir pela aproximação inesperada, também rebaixa a própria História, pois transpõe para “baixo”, para o cotidiano, os “hábitos” e as práticas sigilosas do SNI: “as ruas não têm nomes e, sim, codinomes” (o SNI operava com uma lista de nomes em código); “os telefones são grampeados, o que torna difícil tirá-los do gancho” (materialização da metáfora); “as donas-de-casa arrumam os quartos, enxotando os comunistas de baixo da cama e trocando os microfones de lugar para as crianças não descobrirem”; “todos os vizinhos se conhecem, principalmente depois que aperfeiçoaram os binóculos infravermelhos para ver no escuro”. (VERÍSSIMO, 1982, p.36).

Nos fragmentos transcritos, observa-se que, ao exagerar a preocupação com a segurança interna e ao transpor para a vida diária os hábitos e práticas que asseguravam a “onipresença” do SNI (que tudo via e tudo sabia), o cronista desnuda o cotidiano “real” da espionagem e revela o efeito dessa vigilância sobre a rotina da população da época, submetida

a artifícios de controle. Portanto, a ficção “metaforiza” hiperbolicamente a realidade do período histórico, de maneira que a invenção do cotidiano aguça o senso crítico em relação a ele.

Além de retomar ficcionalmente a questão da vigilância, o cronista também brinca com a natureza fechada e sigilosa dos sistemas de informação, que buscavam limitar o acesso a certos conhecimentos, considerados imprescindíveis para a segurança interna do país. Na crônica, é mais uma vez a espontaneidade da vida cotidiana que nos revela essa extrema preocupação com o segredo, com o acesso restrito a certas informações:

“É uma comunidade fechada. Tem o seu cinema, onde só passam microfilmes. [...]. Cabeleireiros, onde as mulheres se reúnem para trocar material classificado e comentar os capítulos proibidos das novelas”. (VERÍSSIMO, 1982, p.36).

Também, por meio da ficção, são desvelados os artifícios de controle do SNI: aparelhos de visão e de microfilmagens, telefones grampeados, microfones, gravadores e outros aparelhos de escuta clandestinos, a discrição absoluta e o disfarce dos informantes (“óculos escuros, carros com vidro fumê”) e a prática da delação (“a fofoca é fantástica”). Convém lembrar que na época o boato era outra técnica de dominação política, utilizada pelos agentes dos órgãos de informação para confundir, criar falsas expectativas, intimidar, gerar esperança ou medo. Mediante essa prática, conseguia-se criar um clima favorável às medidas de exceção.

Como é de conhecimento, essas e outras medidas de segurança e de controle político-social acabaram propagando a insegurança generalizada. Com milhares de agentes e informantes infiltrados em órgãos públicos, empresas, escolas, sindicatos, bares, edifícios (em 1982, o SNI já contava com a colaboração de mais de seis mil informantes), qualquer um poderia ser um “espião” do SNI: um colega de trabalho, estudante, vizinho ou até o pipoqueiro da esquina.

Diante desse contexto em que “todos passam a vigiar a todos e a desconfiar de todos”, podemos dizer que o Estado de Segurança Nacional, com a justificativa de “caça aos comunistas e aos inimigos internos”, não só estimulou o medo, a pressão psicológica, como também retirou de cada cidadão o direito à privacidade. É, justamente, essa última forma de controle que é ironizada no final da crônica.

E todos se ajudam.

- Olha, gravei uma conversa do seu marido com o Medeiros. Algo sobre uma conspiração em marcha. Acho que vai chegar tarde em casa.
- Puxa, obrigada. Vou tirar o assado do forno.
- Venha jantar conosco. É espaguetei mas...

- Eu já sabia.
- Como?
- Você esqueceu? Sua cozinheira é nossa informante.

As noites são silenciosas na Comunidade de Informação. Os microfones não dormem.

- Pare de se virar na cama.
- Qual é o problema?
- A cama range...
- E daí?
- O que o plantão do SNI não vai pensar de nós? (VERÍSSIMO, 1982, p.36-7).

Nesse momento, o cotidiano da intimidade (os diálogos de um casal entre quatro paredes) e as conversas triviais acerca do cardápio de um simples jantar, informações entremeadas a fatos importantes (“conspiração”, “microfones de escuta”), rebaixam o poder do SNI e a própria seriedade da história. Misturando elementos de grandezas diferentes (cotidiano/história; banal/sério), o humor atua como um instrumento de fuga da opressão, por meio do rebaixamento cômico daquilo que é considerado elevado, poderoso, dominante, capaz de amedrontar.

E como se processa esse rebaixamento? Na crônica, debocha-se da vigilância do SNI por meio da transformação da repressão político-social em espontaneidade cotidiana. Melhor dizendo, os habitantes da comunidade do SNI até se beneficiam dos artifícios de controle e da presença de informantes, que podem, por exemplo, auxiliá-los nas tarefas domésticas da vida cotidiana (preparar o jantar na hora certa) ou prolongar o seu lazer (“as festas eram memoráveis, duravam semanas, porque ninguém queria sair e ser assunto dos que ficavam”).

Assim, mediante esse rebaixamento, o que era respeitado, temido, aparece como “medíocre”, entremeadado ao cotidiano, o que certamente produzia no leitor da época uma sensação de agrado, de conforto e de relaxamento contra a opressão. Aliás, essa é uma das funções do humor, quando produzido em contextos opressivos.

É realmente engraçado que o riso seja, quase sempre, provocado pelo ridículo, pela sensação incômoda, pelo grotesco, pela tristeza. Em épocas de paz (se as há) nunca se viu ninguém ridicularizando ninguém. Nas outras – menos calmas, mais vigiadas – o humor burla a proibição com a irreverência, com a ridicularização dos prepotentes, e com a subversão dos costumes. (MACKSEN, 1970, p. 63).

Produzido na década de 70, esse artigo de Macksen Luiz, intitulado “O triste humor brasileiro”, destaca a eficácia do riso no desafogo das tensões e o prazer catártico do seu poder de revanche – rir equivale a burlar as opressões e a “desarmar o adversário”. Desse modo, buscando “responder” às formas de controle do regime militar, o humor enfrentava, por exemplo, as “retaliações” da censura com muita criatividade.

Como um dos elementos-chave do regime militar, a censura impedia a denúncia de torturas, de escândalos administrativos e, ainda, proibia quaisquer notícias sobre “métodos” de sucessão presidencial, crises e problemas internos do regime. Com o tempo, a sua abrangência foi ampliada e passou a ocultar da opinião pública, casos de corrupção, assassinatos, epidemias e até fatos inusitados, como uma disenteria coletiva no restaurante da VASP, provocada pela má qualidade da comida.

Sendo, desse modo, um dispositivo tão importante de controle, a censura era exercida de diversas formas: pela presença de um censor na sede do veículo de informação (examinava matérias e “cortava trechos ofensivos”) ou pelo envio do material a ser publicado a um departamento do governo, geralmente, para o Ministério da Justiça ou para o Departamento da Polícia Federal. Além dessas formas de censura prévia, vinculadas ao momento de preparação do material, outra maneira de controle era a apreensão de toda a edição, já pronta, de jornal ou revista, proibindo, assim, a sua venda.

Diante das pressões do governo, alguns jornalistas, com medo da “retaliação”, cederam à autocensura, isto é, não publicavam sequer um comentário que pudesse desacatar as “leis da imprensa”, enquanto outros tentaram escapar da “tesoura censória” por meio do deboche, de artifícios criativos e até de subterfúgios, que justificavam e avisavam ao leitor da presença da “retaliação”.

São conhecidas as “soluções” originais de alguns periódicos da época, como as do *Estado de São Paulo*, que publicava poemas de Camões, receitas culinárias ou fotografias de animais enjaulados, no lugar dos trechos cortados. A revista *Veja* mostrava gravuras de monstros e ainda fazia autopropaganda, isto é, colocava arvoretinhas, símbolo da *Editores Abril*, no local das matérias vetadas. O jornal *Movimento*, nascido em 1975, quando censurado, deixava o espaço vetado em negro e a *Tribuna da Imprensa* (jornal carioca que pertenceu a Carlos Lacerda), ao contrário, deixava os espaços vetados em branco. Mediante tais estratégias, o público, se não tinha acesso às notícias, pelo menos, ficava sabendo que naquele espaço seria publicado algo que não interessava às autoridades.

Semelhantes artifícios de gozação e de burla foram utilizados pelos escritores que, impossibilitados de se expressarem livremente, pendiam para a comunicação irônica, indireta. Fazendo uso da metáfora, da elipse e de outras formas de linguagem cifrada, como parábolas e fábulas, os escritores (além de músicos, roteiristas de teatro e outros artistas) tentavam fugir do que se convencionou chamar de “exílio interno”, por meio da criatividade.

Ainda a propósito da censura, convém lembrar que, comparativamente às proibições que atingiram a imprensa, o teatro, a música popular, o poder censório foi mais “flexível”

com a literatura. Quais seriam as razões dessa maior tolerância? Talvez, o grande percentual de analfabetos do país seja uma possível resposta ou quem sabe, se não pela interpretação simplória de que a literatura não oferece “perigo”, uma vez que é ficção, “mentira”. Porém, “mesmo maleável”, a censura vetou cerca de 500 livros e, dentre eles, estavam *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca e *Em Câmara Lenta*, de Renato Tapajós (que chegou a ser preso).

Na crônica que analisaremos a partir de agora, intitulada “Com licença” (publicada em *Amor brasileiro*, 1977), veremos como o autor trabalha ficcionalmente com as informações históricas apresentadas, como a necessidade da metáfora e de outros subterfúgios, a concordância irônica, quando se desejava escapar das proibições e ainda ridicularizar a censura.

No início do texto, o cronista, ao comparar a carreira dos militares, dos religiosos e dos espões ingleses, conclui que todas as profissões deveriam ter semelhante hierarquia e, sobretudo, aquelas ocupações consideradas “perigosas”:

DEVERIA haver em todos os setores de atividade o mesmo tipo de hierarquia que existe entre os militares, os religiosos e os espões ingleses. Assim, você e eu iríamos subindo de graduação em graduação da mesma maneira que, por exemplo, o pároco passa a padre e depois a bispo (é isto?), todo general tem que começar como tenente e o agente secreto de sua majestade (lá deles) deve galgar os sucessivos estágios da sua carreira, todos designados por números, se o Ian Fleming não estava mentindo.

O agente inglês, tendo completado o seu curso básico de línguas neoclássicas, apreciação de vinhos, balística e como sobreviver no inverno russo no caso de passar para o outro lado, começa sua carreira com a graduação mais baixa: 000, licença para ir buscar sanduíche na esquina, pensar em projetos de remoto interesse para a estratégia mundial britânica, como um acesso terrestre às ilhas Malvinas, e não dar palpite. A seguir, passa, uma a uma, para as graduações superiores:

001 – Licença para pensar mal do inimigo.

002 – Licença para rogar praga contra o inimigo e rabiscar cartazes do Ballet Bolshoi.

003 – Licença para passar trote por telefone na Embaixada Chinesa.

004 – Licença para assustar o inimigo.

005 – Licença para usar objetos rombudos no inimigo e deixá-lo inconsciente ou muito irritado.

006 – Licença para aleijar.

007 – Licença para matar.

008 – Licença para soltar a gravata no escritório, usar o lavatório privativo e mandar um 000 buscar sanduíche na esquina.

Todas as profissões deveriam ser assim. Não seria apenas um aprendizado ou um simples avanço na carreira – de *boy* a ajudante de escritório, a subgerente, a noivo da filha do diretor, a dono de tudo – mas uma lenta e criteriosa acumulação de méritos. E no caso de profissões perigosas, como instrutores de artes marciais e escritores, por exemplo, a medida facilitaria o controle das autoridades. É impensável que qualquer pessoa possa escrever o que bem entenda, e até publicar, sem nenhum regulamento. Ainda mais, sabendo-se que a palavra escrita tem um poder de persuasão equivalente a um golpe de Karatê no ouvido. [...]. (VERÍSSIMO, 1986, p.86-7).

No fragmento transcrito, a aproximação entre elementos distintos – o poder “persuasivo” (pela violência física) das artes marciais e o poder manipulador (intelectual) da arte literária – cria um efeito de incompatibilidade irônica. Se o exercício da escrita era “perigoso” porque informava e formava a opinião pública, as imposições do regime militar, certamente, também eram “perigosas” para os escritores e, sobretudo, para os jornalistas, que poderiam ser cassados, demitidos, processados, presos e até sofrer violência física (espancamentos e torturas). Vale ainda lembrar que os filmes de Kung-Fu e as artes marciais, de um modo geral, também eram “perigosos” para o regime, pois, na época, acreditava-se que poderiam transmitir mensagens maoístas!

Além da ambigüidade, sugerida pela ironia do fragmento (a informação era duplamente “perigosa” – para o regime político e para os escritores), todo o restante do texto é marcado por um discurso irônico, utilizado como um meio consciente e intencional de tornar risível as imposições da censura.

Como a ironia é um modo de expressão “per contrarium”, que possibilita ao enunciador dissimular o seu pensamento, a aparente adesão do cronista (a sua concordância irônica) aos “cortes” da censura, esconde, na verdade, a sua reprovação e um certo deboche. O cronista até pede “licença” à censura, atitude que revela “respeito”, devido à importância do órgão de controle a que se refere.

Sobre a ironia, comenta Paiva: “o autor da ironia experimenta o prazer do malabarista que joga com o poder de compreensão e com a argúcia dos outros”. (1961, p.482).

O aspecto lúdico do texto, que se opõe à expressão linear do pensamento, busca a adesão do leitor para “desdobrar”, tornar compreensível a inversão irônica e, sobretudo, para angariar o seu apoio na crítica à censura.

Prosseguindo essa estratégia irônica de duplicidade do sentido, o cronista dá sugestões para um trabalho mais eficaz e severo de fiscalização e controle da imprensa:

O escritor deveria ter alguma coisa parecida com um porte de armas. E o seu licenciamento progressivo deveria obedecer a uma hierarquia quase britânica. Por exemplo:

000 – Licença para riscar paredes e costas de envelopes.

001 – Licença para fazer versos.

002 – Licença para fazer contos imitando mal o Guimarães Rosa.

003 – Licença para usar o realismo fantástico.

004 – Licença para usar *etcetera*. (VERÍSSIMO, 1986, p.87).

Parodiando a hierarquia dos agentes secretos ingleses e, especialmente, fazendo uma alusão cômica ao espião 007, nesse fragmento, o cronista zomba dos poderes abusivos da “Lei

da Imprensa”. Propõe uma hierarquia semelhante à dos espões ingleses, capaz de estabelecer uma série de proibições exageradas para o trabalho intelectual: “licença para riscar paredes e costas de envelopes” (numa possível alusão irônica às pichações, aos grafites em órgãos públicos contra o regime político), “licença para fazer versos e para usar o realismo fantástico” (formas literárias utilizadas pelos escritores da época para escapar da censura; o realismo fantástico, por meio do seu efeito alegórico e simbólico, possibilitava a crítica à realidade), “licença para usar etcetera” (as palavras não ditas, mas sugeridas pelo termo latino *et coetera*, representavam “perigo”), etc.

Observando as sugestões irônicas do cronista, conclui-se que a crônica não apenas dialoga com o contexto repressivo da época, como também alude ao tipo de produção literária da década de 70, como vimos no painel panorâmico (no início deste capítulo), textos marcados pela referencialidade e por “pistas alegóricas” que poderiam responder mais criticamente ao silêncio imposto pelo regime autoritário.

Segundo Paiva, o exagero produz facilmente o cômico pela originalidade, imaginação: “um dos processos mais primitivos e mais freqüentes de produzir o riso consiste em aumentar ou diminuir tão extraordinariamente as dimensões duma coisa que ela passe a impressionar pela estranheza”. (1961, p.123).

Além de ser uma forma de expressividade, pois intensifica uma característica, o exagero é ainda um recurso irônico. Na crônica analisada, ele realça/deprecia as intervenções absurdas da censura.

A ironia, pelo seu envolvimento social, e, sobretudo, pela busca da cumplicidade do leitor, não está apenas presente na hipérbole (exagero). Como estudamos no item 3.1 (análise da crônica “Um, dois, três”), ela também atua no discurso paródico, possibilitando a quem lê o reconhecimento do “modelo”, sobre o qual se assenta a construção paródica.

Hutcheon (1985, p.54), como vimos, define a paródia como uma imitação baseada na diferença, no distanciamento crítico. Desse modo, no discurso paródico, tem-se um duplo movimento textual, isto é, ao mesmo tempo, que se aproxima do “modelo” (o espião 007), a paródia também o “repele”, buscando a diferença – a adaptação ao contexto do regime militar brasileiro.

Na crônica analisada, o distanciamento crítico e a “transcontextualização” (mudança irônica de contexto) encontram-se na nova hierarquia de valores estabelecida para o escritor. A distância irônica do “modelo” completa-se com a presença da figura impositiva do fiscal da Academia Brasileira de Letras, certamente, um disfarce paródico para escarnecer o censor – que controlava tudo, com serviços de escuta, de “recortes” e de análise. Vejamos como o

cronista aproxima o trabalho do fiscal da ABL ao do censor por meio do controle do discurso e da fiscalização da “lei ortográfica”:

Etcétera. E a fiscalização seria severa. Para ter o direito de ocupar esta expansão de bom e caro papel de jornal eu teria que ter a minha documentação sempre em ordem e respeitar suas determinações.

- Sr. Veríssimo?

- Sim.

- Minha identificação. Sou fiscal da Academia Brasileira de Letras, seção de defraudações.

- Pois não. Eu andei fazendo alguma coisa errada?

- Posso ver a sua licença?

- Aqui está. Sou 006. Licença para dar palpite, mesmo quando ninguém pede. Posso mostrar meu atestado de antecedentes, também. Comecei escrevendo texto para folhinhas. Você sabe: seg. ter. quar....

- Nós sabemos. Sua licença não é 007, Sr. Veríssimo.

- 007?

- Licença para usar ponto-e-vírgula.

- Não, mas...

- Recebemos uma denúncia. O senhor usou ponto-e-vírgula em duas ocasiões no mês passado. E outra coisa.

- O quê?

- Estas crônicas com muito diálogo.

- Sim?

- Também não pode.

- Hein? (VERÍSSIMO, 1986, p.87-8).

Segundo Hansen:

O nome do autor não é como o nome próprio que liga o discurso e o indivíduo que o produz. O nome do autor ocorre no limite dos discursos: não está situado no estado civil do produtor, mas na ruptura ou na linha divisória que os discursos instauram entre si. (1992, p.35).

Por intermédio da ficção, o autor pode falar em seu próprio nome, fazendo no discurso uma “cópia”, uma “máscara” semelhante ao indivíduo que porta uma identidade civil-profissional e, além disso, pode se valer do estatuto (da imagem, da função) de “autor” (Cf. FOUCAULT, 2000, p.45) que lhe foi socialmente atribuído para construir a sua crônica. Desse modo, no fragmento citado, o autor/cronista (ao tornar-se elemento interno, ficcional do texto) simula uma possível “visita” do censor que, servindo-se da formalidade da linguagem dos regulamentos “ortográficos”, pede os seus antecedentes e a sua licença. Para ter o direito de ocupar uma lauda do bom e caro papel (a partir de 1973, o preço dessa matéria-prima se eleva, fato que conscientizou os diretores de jornal para o desperdício de espaço e de informações), os escritores (e, no caso, Veríssimo) deveriam ter “sua documentação em ordem”.

Por meio desse procedimento narrativo de se apresentar como “personagem” da crônica, que interpreta a escrita como instrumento de participação social, Veríssimo cria um efeito de sentido de realidade, pois recupera mediante a ficção o cotidiano, a vivência dos escritores na época. Isto é, eram constantemente vigiados pelos censores, que compareciam às redações de jornais e revistas, a emissoras de rádio e televisão, munidos de intimações.

Assim, sentindo necessidade de falar sobre a realidade, o escritor beneficia-se da liberdade temática da crônica, torna-se elemento ficcional do texto que está escrevendo. Para isso, cria uma “persona” (do latim - máscara de teatro, papel atribuído à máscara, personagem, ator) que ocupa e representa o seu lugar no texto para ridicularizar, com irreverência, a situação política da época. Ao colocar-se ironicamente como “vítima” da censura, a “persona” criada por Veríssimo desmascara os abusos e absurdos do poder arbitrário dos censores, segundo o qual tudo era motivo para “cortes” e só havia problemas quando cortavam pouco e, na dúvida, vetavam tudo!

No texto, as crônicas “de Veríssimo” seriam censuradas (lembrando que todo o texto é construído no condicional, são apenas “sugestões”) porque têm muito diálogo (“não pode” – deve predominar a “lei do silêncio”) e, além disso, o escritor não tem “porte” (a sua arma é a escrita) para usar ponto-e-vírgula, pois sua classificação é 006 – “licença para dar palpite, mesmo quando ninguém pede”. Ora, é justamente isso que, metalingüisticamente, o cronista está fazendo desde o início do texto. Basta lembrarmos que o “mote”, a idéia que desenvolve a crônica, são as várias sugestões irônicas para tornar o trabalho da censura mais eficaz e ainda o próprio título, “Com licença” - (006), permite ao escritor opinar e criar livremente.

Porém, em tempos que narrar era difícil e até perigoso, o cronista ridiculariza a força e a arrogância do censor por meio da figura caricata da imposição: o fiscal da ABL, que ameaça lacrar a sua máquina e embargar o seu Aurélio, portanto, atitudes e símbolos que expressam a imposição da censura, que poderia impedir jornalistas e escritores de continuarem exercendo as suas profissões.

- Chega. Não cairemos no seu jogo. Por enquanto fica só o aviso. Se o senhor persistir, seremos obrigado a multá-lo, lacrar a sua máquina de escrever e embargar o seu Aurélio. O senhor teria que começar na profissão de baixo, escrevendo grafite em paredes de banheiro. Cuidado! (VERÍSSIMO, 1986, p.88).

Observa-se que a linguagem autoritária, como a do próprio regime militar, sem espaço para diálogos e incapaz de ouvir falas contraditórias, sem silenciá-las, é transposta para o domínio da literatura. Assim, mediante tais aproximações, o cronista ridiculariza o cerceamento da liberdade de expressão. Para continuar escrevendo, em tempos de censura, o

“artista/espião” deveria utilizar metáforas irônicas e outras formas de “disfarce” para dissimular o seu verdadeiro pensamento.

Além do recurso lingüístico das metáforas, elipses, eufemismos, formas de sugerir o que não se podia dizer abertamente, o uso do verbo no condicional foi outro grande artifício da língua portuguesa, usado por jornalistas e escritores da imprensa “para insinuar o que não se podia revelar”. O aspecto duvidoso e ambíguo desse tempo verbal era um bom atenuador, quando se queria dizer, sem poder afirmar e quando o desejo era informar, porém sem se comprometer. Assim, como Veríssimo, que constrói esta crônica com tempos verbais no condicional (inclusive, a primeira palavra do texto é um DEVERIA em letras maiúsculas), muitos escritores usufruíram da expressividade desse tempo gramatical para dar livre curso à sua imaginação.

Também, essa crônica nos leva a refletir a respeito de, pelo menos, duas posições discordantes de intelectuais e críticos literários acerca do papel da censura na expressão artística do período. Havia os que diziam que a censura teve um absoluto efeito castrador sobre a criação (visto que desencorajava a produção literária) e havia aqueles que, embora possa parecer contraditório, diziam que a censura “produziu cultura”, à medida que passou a ditar os padrões de produção e de consumo no país.

No momento em que a censura decide o que é bom ou mau para a população, mais que policial, ela passou a ser antropológica. Não é possível deixar de constatar em suas intervenções, tomadas como um todo, uma proposta de comportamento humano, uma filosofia de vida [...]. Por inusitado que possa parecer, a censura produz cultura [...]. Na sociedade atual, a censura, sempre presente na criação ou na expressão, participa do processo de informação ou elaboração artística, conjuntamente com o produtor de cultura. (DAHL, *Jornal Opinião*, 21/03/75, apud PELLEGRINI, 1996, p.7).

Em vez de dialogar diretamente com a realidade, muitos escritores passaram a ter a censura como interlocutora. Em artigo de 7 de abril de 1985, publicado na *Revista Domingo*, do *Jornal do Brasil*, comenta Geraldo Carneiro: “a censura foi perdendo o seu tradicional papel policial e burocrático para se converter em musa inspiradora”. (apud SUSSEKIND, 1985, p.18).

Na crônica “Com licença”, observamos essa função paradoxal da censura: está presente na criação artística, como mote fabulador para o texto, e, ao mesmo tempo, é objeto de escárnio para o cronista (a “persona” criada por Veríssimo) denunciar os problemas do seu tempo e construir um painel da época.

Confessando os sentimentos experimentados no dia-a-dia, frente aos fatos históricos que todos conheciam de algum modo (repressão) ou frente às ocorrências da vida pessoal de

quem escrevia (relação censura/escrita), o cronista dá sentido à pluralidade de acontecimentos que presenciava no cotidiano da época.

Nesse processo de releitura do fato conhecido, importa considerar a expectativa do leitor, agraciá-lo com a escolha de um “modelo textual” também presente no seu cotidiano. Para cumprir esse propósito, o cronista faz uso da intertextualidade paródica. Como vimos, a paródia estabelece uma relação entre o trabalho do escritor e do espião 007 (na época, Sean Connery fazia muito sucesso, como James Bond) para criticar e reavaliar as semelhanças e as diferenças existentes entre os elementos comparados e gerar o humor crítico.

A escolha de um gênero da “ficção de massa” (literatura de espionagem) faz-nos pensar na interação da crônica com as características da produção literária dos anos 70/80. Como já ressaltamos no início deste terceiro capítulo (panorama sociocultural), nessa época, a literatura não recusa a interferência de recursos audiovisuais, como a montagem cinematográfica, a multiplicidade de pontos de vista da TV, a narrativa “em close”, ou o depoimento e o relato peculiar ao jornalismo. Pelo contrário, tira partido dessas confluências. São exemplos desses hibridismos: os romances-reportagens, os romances alegóricos e confessionais, etc.

Empenhadas em atrair leitores, expostas à velocidade e aos conteúdos “homogeneizados” dos meios de comunicação de massa, essas novas formas literárias não ocultavam o intercâmbio que dentre delas se estabelecia com outras formas de expressão. Ao invés disso, faziam da mescla de discursos fonte para inovações formais, hibridismos e miscigenações.

A crônica também não dispensa a mescla de gêneros e a multiplicidade de registros estilísticos que deram a “fisionomia” ao discurso ficcional dos anos 70/80. Nos próximos textos a serem analisados, veremos que o hibridismo que acompanha o gênero desde o seu nascedouro adquire características próprias nas décadas finais do século XX.

A crônica, cada vez mais, “embrulha-se” com o jornalismo e põe em “cena” uma época em que comunicação de massa, informação jornalística e criação literária encontravam-se num espaço comum.

3.3.2. Jornal e TV: manchetes, vitrines e reclames publicitários – a crônica contracenando com os meios de comunicação de massa.

Desde há muito a crônica tem sido o lugar preferido para a literatura se embrulhar com o jornalismo. [...]. Mas a crônica é o picadeiro (não esqueçamos que o picadeiro tem uma dignidade peculiar) [...]. A crônica é o local em que a língua do jornalista pode se soltar um pouco mais, criar imagens, reflexos, fantasias e outras coisas terrivelmente necessárias. Por sua vez, é o lugar (não o único, evidente) em que o literato aprende, no contato diário, a disciplinar o seu trabalho, percepções e intuições do mundo e, numa palavra, a mergulhar [...] com a história diária de seu povo. (FLÁVIO AGUIAR – crítica do livro: A grande mulher nua).

Para que se possa compreender o modo de ser, os temas, a estrutura e a significação da crônica, devemos pensar na sua relação com a imprensa, a que desde o século XIX esteve vinculada a sua produção.

Comprometido com o fato do dia, o jornal abriu espaço para a comercialização da notícia, que o mantém industrialmente. Por isso, tenha ou não assunto, para evitar o prejuízo, deve ocupar todas as suas páginas, seja com anúncios, ilustrações ou com textos paralelos. Ocupando o lugar de uma informação, de um serviço, o folhetim do século XIX era um “gênero-bonde”, “um gênero ônibus”, onde tudo cabia. Assim, era o “passageiro ideal” (CONY, 2002, p.20) para preencher o espaço vazio de cada edição.

Como o meio rápido e comunicativo em que surge, a crônica também se destina ao mercado e ao consumo imediato. Porém, seria injusto considerá-la um mero apêndice do jornal, uma vez que o cronista trabalha artisticamente a notícia. Por mérito literário, consegue dar valor humano às relações reificadas do dia-a-dia e é capaz de atribuir pessoalidade e interesse à notícia mais fria e inerte da “indústria da informação”.

Para o crítico Eduardo Portella, a crônica é um caso peculiar de literatura de massa, que sendo de massa, não deixa de ser literatura:

A crônica brasileira, que desde Machado de Assis habita as colunas dos nossos jornais, vem fazendo um percurso sinuoso. De um instrumento de comunicação amorfo e incolor converteu-se num gênero literário extremamente matizado. A ponto de se ter ajustado à trama existencial complexa da sociedade de massa. Porque a crônica hoje se enriqueceu desta nova função: é elemento de contato entre a ânsia quantitativa da massa e a necessidade de evitar-se o desnível qualitativo da informação. (1986, p. 270).

Segundo o crítico, embora a crônica seja um gênero literário flexível, integrador, uma narrativa estruturalmente aberta a modelos e formas da literatura de massa, o que aumenta a sua receptividade popular, ela retira a “carga massificada” da informação. Isto significa que a

crônica reinventa a informação e subtrai desta a sua função meramente referencial, realizando-se esteticamente por meio da elaboração da palavra e do emprego crítico da linguagem “homogeneizada” dos meios de comunicação de massa.

Para Flávio Aguiar:

Na presente sociedade os meios de “comunicação de massa” – o jornalismo inclusive, a televisão em ponto extremo – se especializaram em atomizar o leitor, em fazê-lo assistente passivo de uma tela ou de um suceder de páginas. A crônica [...] aproxima o mundo do leitor. (1997, p.100).

A aproximação não apenas se concretiza por meio do emprego de uma linguagem mais simples e acessível à compreensão e à sensibilidade da “massa”. Além disso, a crônica retira a sua força expressiva da criatividade e da organização estrutural. Assim, mesmo que se aproprie de imagens e de formas da cultura de massa, o uso desses recursos é simultaneamente expositivo e crítico.

No caso de prefigurar no jornal, como vimos no item 1.3, a crônica trabalha esteticamente o cotidiano, reinventa e transcende o fato noticiado e, muitas vezes, utiliza a notícia como pretexto. Neste caso, torna-se um “signo-em-si”, cujo tema norteador é o fazer literário.

Assim, “estruturalmente aberta”, ela pode dialogar com a especificidade de outros cronistas do jornal (política, economia, ciência, sociedade, etc), com a pluralidade de notícias do cotidiano, em que o homem vive e presencia fatos, e ainda pode se apropriar estilisticamente de formas de composição do discurso jornalístico.

Por exemplo, em “Vida em manchetes” (publicada em *A grande mulher nua*, 1975), temos uma crônica construída sob a forma de manchetes de jornal. As mensagens ou manchetes jornalísticas são apresentadas e encaixadas em uma história, construída por meio de diálogos, sem narrador. Grande parte das crônicas de Veríssimo e de outros cronistas, como Sérgio Porto, é construída desta forma: apresenta-se uma sintaxe mais solta e ainda estiliza-se “uma conversa por escrito”.

No caso do texto analisado, tem-se a rapidez do discurso dos personagens que imita estilisticamente o ritmo ágil das notícias e manchetes jornalísticas. Para coexistir nesse meio assumidamente rápido, a crônica, como sabemos, deve ser concisa, tanto na forma (brevidade estrutural) quanto no conteúdo (brevidade temática). Convém ainda lembrar que os leitores, quase sempre apressados, desse veículo de informação e, logo, da crônica, necessitam dessa síntese de composição. Segundo Leonardoni, as manchetes:

[...] não se apresentam apenas como sínteses do discurso noticioso, mas funcionam como portas abertas para os textos que as sucedem. São elas que, pela informação expressa em seus enunciados e pela forma como esse conteúdo foi construído, determinam a leitura, ou não do texto que encabeçam. [...] Por sua posição, construção e conteúdo, são responsáveis por captar a atenção do leitor e por incitá-lo à leitura do texto noticioso. (1999, p.152).

À rapidez e à contenção formal (síntese do discurso) acrescentam-se a objetividade, a clareza (simplicidade) e a atualidade, pois nas notícias a manchete, que traduz os fatos que estão acontecendo, deve ser apresentada da maneira mais simples e objetiva possível. Além disso, como vimos no fragmento citado, o seu papel é informar o leitor e despertar o seu interesse pela notícia, que deve ter importância e relação, por menor que seja, com a sua vida. Para tanto, o título atraente (como deve ser no jornalismo) não só desperta a atenção, como também dá uma idéia geral dos fatos que precede, isto é, anuncia e resume o conteúdo da notícia e, no caso, da crônica.

Por exercer esse preponderante papel nos textos jornalísticos, o cronista elabora o seu texto, como dissemos, a partir da junção de várias manchetes, ligando-as a fatores de comicidade, como o exagero e o malogro da vontade. Presidindo a elaboração da crônica, esses recursos cômicos funcionam como filtros para a violência dos fatos noticiados, de modo que a narração dos mesmos transforma-se em matéria risível e, conseqüentemente, em objeto de entretenimento. Vejamos:

- Viu só? Caiu outro avião.
- É. Desta vez foram oitenta e cinco mortos.
- Já tomei uma decisão: nunca mais entro em avião.
- Bobagem.
- Bobagem é morrer.
- Então não entra mais em carro, também. Proporcionalmente, morrem mais pessoas em acidentes de...
- Mas não entrar em automóvel eu já tinha decidido há muito tempo! Você não notou que eu ando mais magro? É de tanto caminhar.
- Você caminha por onde?
- Como, por onde? Pela calçada, ué.
- Dá todo o dia no jornal. “Ônibus desgovernado sobe na calçada e colhe pedestre. Vítima tinha jurado nunca mais entrar em qualquer veículo”. A chamada ironia do destino.
- Quer dizer que calçada...
- É perigosíssimo...
- O negócio é não sair de casa.
- E, claro, mandar cortar a luz.
- Por que cortar a luz?
- Pensa num dedo molhado e distraído na tomada do banheiro. “Caiu da escada quando trocava lâmpada. Fratura na base do crânio.”
- Está certo. Corto a luz.
- “Tropeça no escuro e bate com a têmpora na quina da mesa. Morte instantânea”. E você vai cozinhar com quê?
- Gás.

- Escapamento. “Vizinhos sentiram cheiro de gás e forçaram a porta: era tarde”. Ou: “Explosão de botijão arrasa apartamento”.
- Fogareiro a querosene.
- “Tocha humana! Morreu antes que...”
- Comida enlatada fria.
- Botulismo.
- Mando comprar comida fora.
- Espinha de peixe na garganta. Ossinho de galinha na traquéia. “Comida estragada, diarreia fatal”!
- Não preciso de comida. Vivo de injeções de vitamina...
- Hepatite...
- ... e oxigênio.
- Poluição. “Autópsia revela: pulmão tava pior que saco de café”. Estrôncio 90 francês.
- Vou viver no campo, longe da poluição, do trânsito...
- Picada de cobra. Coice de mula. Médico não chega a tempo.
- Não saio mais da cama!
- Está provado: oitenta e dois por cento das pessoas que morrem, morrem na cama. Não há como escapar.
- Mas eu escapo. A mim eles não pegam. Tenho um jeito infalível de escapar da morte.
- Qual é?
- Eu vou me suicidar! (VERÍSSIMO, 1992, p.76-7).

O recurso expressivo dessa crônica é simples, porém resulta em uma evidente eficiência comunicativa com o leitor, que observa, como dissemos, uma “sintaxe solta”, mais próxima da conversa do que propriamente do texto escrito. Além disso, as frases curtas e diretas expressam uma sensação de dinamismo, de rapidez. O cronista conduz a leitura por meio da pontuação, de modo a produzir um efeito de excesso, exagero e sucessão vertiginosa de notícias trágicas. Atingimos o prazer cômico ao observarmos o envolvimento dos personagens no comentário da leitura das manchetes do jornal.

Diante de tantos perigos noticiados (acidente de carro, atropelamento em calçadas, queda de escada, asfixia por gás, etc), um dos personagens da crônica, numa tentativa desesperada de salvação, opta pelo suicídio, pois acredita que o “único remédio contra a morte seria acabar com a vida antes de morrer”.

Essa “solução” absurda, além de nos revelar a estupidez de um dos interlocutores do diálogo, também nos desperta para o conteúdo das notícias de jornal. Como sabemos, nesse veículo, os aspectos ideológicos e, sobretudo, de vendagem (econômicos) também incidem sobre a produção das notícias e matérias, determinado o que o jornalista pode e deve escrever. Logo, podemos dizer que na intermediação entre o fato e o público existem os interesses comerciais da empresa jornalística e as expectativas do leitor.

Interessados, sobretudo, na venda do periódico, os jornalistas e editores devem produzir manchetes e matérias curtas sobre temas de interesse geral, como sexo (divórcios, crimes passionais, histórias picantes), dinheiro (falências, roubos, fortunas herdadas), destino

(catástrofes, inundações, incêndios, etc) e, principalmente, sobre a morte (mortes violentas, crimes, acidentes, suicídios, doenças, etc).

Em uma de suas crônicas, Diaféria reflete sobre as características do discurso jornalístico:

Jornal não é bom lugar para inventores, aqui, tudo o que é inventado não merece crédito. Trabalha-se de preferência com fatos; não todos. Alguns são deixados de lado, por motivos variáveis. Certo que há fatos melhores e piores. Os piores fatos são geralmente os melhores. Assim, nenhuma catástrofe é totalmente ruim desde que haja mais de oitenta e cinco vítimas. (1977, p.157, grifo nosso).

Em outra crônica, “O homem da manchete”, o cronista destaca mais uma característica do jornalismo: noticiar o surpreendente.

“[...] nesta casa existem dois ou três otimistas que acreditam no impossível: que um belo dia ninguém morrerá nas estradas, nem nas ruas. É claro que, quando isso acontecer, essa será nossa manchete”. (1977, p.152).

As duas crônicas de Diaféria produzidas nos anos 70 e, portanto, contemporâneas ao texto de Veríssimo em questão, apresentam características dos jornais da época, especialmente, dos “notícias populares”: trabalhavam (e trabalham) com o noticiário mais pessimista e selecionavam as manchetes mais surpreendentes.

Mortes, acidentes, suicídios e outros fatos que se destacam do cenário comum do dia-a-dia ainda hoje despertam o interesse do leitor, pois provocam espanto, impressionam, preenchem certas necessidades da mente humana. O homem, por um lado, encontra neles o seu cotidiano, a sua história pessoal, os seus fantasmas, os seus medos, os seus sonhos e, por outro, depara-se com um meio de amenizar a sua tragédia ou infortúnio pessoal por meio do distanciamento. Afinal, “alguém sofre mais do que você”. Ou: diante de um mundo hostil, inseguro e violento, “você não foi a vítima”, “você não esteve envolvido neste drama”, “você sobreviveu hoje, alegre-se”.

Se tudo o que o jornal noticia se refere a “outrem”, a função de suas manchetes é:

[...] a de pegar o sujeito pelos colarinhos e obrigá-lo a olhar nos olhos de quem não gosta: “Leia, que esta bomba te é inofensiva, está explodindo na cabeça de outro, por culpa de outro, longe, no Líbano! [...] E a sensação de impotência o invade, um sujeito impotente”. (RONCARI, 1983, p.9).

Segundo Roncari, há no texto jornalístico o “apagamento” das marcas do sujeito enunciativo, o que destaca, pelo emprego da terceira pessoa, o acontecimento. Essa

“objetivação” cria um efeito de sentido de neutralidade, isto é, o afastamento daquilo que se está relatando ou, no caso do leitor, daquilo que se lê.

Além do distanciamento, por mais inusitado que possa parecer, os jornais (especialmente, na sua vertente mais popular – o *Notícias Populares* foi lançado em 1963) transformam o discurso da violência e da tragédia em matérias de “reconforto” e de “entretenimento”.

[...] colocado como uma alternativa de lazer, o jornal popular convive com vários outros meios de comunicação de massa e com eles disputa a atenção de um público cujo grau de instrução, via de regra, restringe-se às séries iniciais do ensino fundamental a quem é atribuído um interesse por temas específicos como crime, sexo e esporte. (DIAS, 2001, p. 211).

Ainda, segundo a autora, a forma de estruturação escolhida para as manchetes (uso de metáforas, de gírias, de expressões familiares, a concisão e a dramatização do fato) transforma um conteúdo, que não é divertido, em uma expressão insólita. Por essas razões, os chamados “fait-divers” (notícias gerais que pertencem ao mundo – desastres, roubos, acidentes, agressões, esquisitices, etc) são as matérias jornalísticas que mais vendem e impressionam quem as lê.

Influenciam tanto que é comum, como acontece na crônica, as pessoas repassarem nas conversas cotidianas as notícias que lêem. É devido a essas inúmeras catástrofes, apresentadas sob a forma de argumentos e de contra-argumentos, que o personagem do texto, sentindo-se impotente e querendo fugir de tantas tragédias noticiadas, opta pelo suicídio.

Além da atração pelos crimes misteriosos, acidentes, dramas passionais e pelo espetáculo (a “notabilidade”, podemos dizer), outra característica do “fait-divers” é o espetáculo de uma decepção. Isto significa que a causalidade é tanto mais notável quanto mais é decepcionada. Barthes cita vários exemplos de “faits-divers” que rompem com as expectativas do leitor:

[...] uma mulher esfaqueia seu amante”: crime passional? Não, “eles não se entendiam bem em matéria de política”. “Uma empregada rapta o bebê de seus patrões”: para obter um resgate? Não, “porque ela adorava a criança”. [...] “Um inglês se engaja na Legião Estrangeira: não queria passar o Natal com sua sogra”. (1970, p. 62).

Agora, compare com a crônica de Veríssimo, na qual também a causalidade revelada é mais pobre do que a causa esperada:

- O negócio é não sair de casa.

- E, é claro, mandar cortar a luz.
 - Por que mandar cortar a luz?
 - Pensa num dedo molhado e distraído na tomada do banheiro. “Caiu da escada quando trocava lâmpada. Fratura na base do crânio”.
 - Está certo. Corto a luz.
 - “Tropeça no escuro e bate com a têmpora na quina da mesa. Morte instantânea”.
- (VERÍSSIMO, 1992, p. 76-7).

Tanto nos exemplos citados por Barthes quanto nas manchetes (entre aspas) da crônica, encontramos a grande regra dos “fait-divers”: “pequenas causas, grandes efeitos”. Segundo esse princípio, como transcrevemos, uma queda de escada pode produzir uma fratura craniana ou um simples tropeção no escuro poderá levar a óbito instantâneo.

A causalidade decepcionada ou quebra de expectativas provoca o riso do leitor da crônica e instiga a leitura da notícia, quando publicada no jornal. Convém lembrar que, no periódico, o “fait-divers”, pelo caráter notável da notícia e da frase-síntese (manchete), conduz, muitas vezes, o leitor curioso à compra do jornal.

Outra característica de composição do “fait-divers”, encontrada na crônica de Veríssimo, é a noção de acaso. Citemos Barthes novamente.

“[...] o fait-divers nos diz que o homem está sempre ligado a outra coisa, que a natureza é cheia de ecos, de relações e de movimentos; mas, por outro lado, essa mesma causalidade é constantemente minada por forças que lhe escapam [...]”. (1970, p. 63).

Como exemplos de “fait-divers” que privilegiam a relação de coincidência, temos: “Assaltantes surpreendidos e assustados por outro assaltante”; “Ladrões soltam um cão policial contra o guarda-noturno”. (BARTHES, 1970, p. 65).

Vejamos, agora, a noção de acaso ou de coincidência desenvolvida na crônica de Veríssimo:

- E você vai cozinhar com quê?
- Gás.
- Escapamento. “Vizinhos sentiram cheiro de gás e forçaram a porta: era tarde”. Ou: “Explosão de botijão arrasa apartamento”. (VERÍSSIMO, 1992, p. 77).

Os contra-argumentos do personagem pessimista chamam a atenção justamente para o acaso, para aquilo de aleatório ou de incontrolável que pode acontecer com qualquer pessoa. Por uma situação de infortúnio, de coincidência ou até do chamado “destino”, uma série de contrariedades podem ocorrer: queda de avião, atropelamento na calçada, queda no escuro, explosão de botijão, ingestão de comida estragada, picada de cobra, coice de mula, etc.

Podemos nos lembrar de um velho bordão e dizer que essas inúmeras situações de infortúnio encadeadas “seriam apenas cômicas, se não fossem também trágicas”. Na crônica, o trágico suscita o riso.

Propp (1992, p. 94) diz que toda pequena frustração de propósitos é cômica. Destacamos o adjetivo, pois, por exemplo, um naufrágio de grandes proporções não será cômico, mas trágico. Assim, provocarão o riso as contrariedades miúdas, presentes no dia-a-dia do homem.

Em “Vida em manchetes”, o malogro da vontade é provocado por circunstâncias banais. Como no “fait-divers”, as causas encontram-se fora da pessoa, isto é, acontecem devido a motivos perfeitamente casuais e imprevistos. O “cúmulo” (associação trágica de vários acasos) leva o personagem ao desespero. Se tudo é incerto, se ninguém pode fugir das coincidências e do acaso, só há uma decisão segura, certa, e que pode ser autocontrolada: escolher o suicídio.

Trabalhando a filosofia popular do “se correr o bicho pega, se ficar o bicho mata”, o cronista suscita o riso do leitor pelo excesso de catástrofes encadeadas e sucessivas e também desvela os artifícios de composição das manchetes e dos “fait-divers”: apego aos fatos excepcionais – prodígios e crimes –, alusão à força do acaso e o emprego de uma expressão lingüística cômica – gírias, jogos de palavras – que traz para o texto o lúdico e surpreende o leitor, que encontra na aproximação horror/humor um paliativo para amenizar as tragédias cotidianas.

Tais estratégias de envolvimento e de aproximação entre o jornal e os seus leitores proporcionam o reencontro de um cotidiano conhecido, que assusta pelo que há de excepcional (“Caiu outro avião. / - É. Desta vez foram oitenta e cinco mortos”) e também assegura a venda do periódico. Simultaneamente, alimentando-se do conhecido e nutrindo o cotidiano das pessoas, o jornal interessa-se pelas “rupturas” do cotidiano. Porém, esse extraordinário passa a ser então o “ordinário”, o conhecido elevado à categoria de manchete.

Na crônica de Veríssimo, a manchete “caiu outro avião” serviu apenas como um pretexto para as reflexões do cronista, que, levando em conta o princípio da amenidade, cuidou para que o seu texto não agredisse o leitor, já suficientemente abalado pelo grande número de catástrofes noticiadas no jornal. Por isso, o seu texto é leve, lúdico e coloquial.

Portanto, a crônica, ao mesmo tempo, que se apropria de formas (a forma sintética das manchetes) e de temas (o relato das tragédias humanas) ou de “gêneros” de composição peculiares ao jornalismo, coluna social, classificados, seção de cartas do leitor, etc, também os transcende pela liberdade de criação.

Como exemplos de textos que dialogam com “gêneros” ou com as seções de jornais, podemos citar: “O Classificado Através da História” (In: *A mulher do Silva*), “foto-legendas” (In: *A velhinha de Taubaté*), “Crime Passional” (In: *O rei do rock*), “Toda a Verdade Sobre Brigitte D’Anjou” (In: *Sexo na cabeça*), “Conselheiro” (In: *A mãe do Freud*), etc. Nesses textos que, respectivamente, incorporam a estrutura do classificado, do colunismo social, da seção policial, da entrevista e da seção opinativa, Veríssimo aproveita a inserção da crônica no cerne da “indústria cultural”, onde modernamente nasce, para “produzir” literatura.

Enquanto arte, esta ultrapassa os limites dos dramas diários da sociedade, estampados nas páginas dos meios de comunicação de massa. Logo, se o jornalismo tem como base buscar a correspondência inequívoca com o “real” comum a todos, a literatura fundamenta-se na possibilidade de traduzir esse “real” de diferentes matizes e formas.

Também em outros textos do autor literatura e meios de comunicação de massa se avizinham. Há um aproveitamento estético-crítico de temas e de formas peculiares a esses meios.

Essa multiplicidade de formas revela a riqueza desse gênero que, diante de um mundo multifacetado, assume a forma e o tom convenientes, a fim de se adequar à complexidade de sua época. Podemos dizer, então, que, ao lado dos romances e de contos das décadas de 70 e 80, a crônica não deixou de abordar as características históricas desse período e, sobretudo, as imbricações da literatura com outros *media*: revistas, cinema, rádio e TV.

Veremos as interações entre crônica e TV, a partir da análise de dois textos de Veríssimo. Porém, antes faremos um breve comentário a respeito da crescente hegemonia desse aparelho de controle nos hábitos do país, como um dos resultados do impacto da modernização, impulsionada pelo chamado “milagre brasileiro”.

Mas eu hei de ter muitas mulheres, o meu iate, o meu carrão e vou querer tudo igualzinho como eles mostram na televisão. (Noite e Dia, Camisa de Vênus).

A implantação do autoritarismo político em meados dos 60/ começo dos 70 preparava o país para ingressar numa nova era, sob o signo do binômio segurança/desenvolvimento.

No subitem anterior, vimos que os militares intervieram no processo político-social através de estratégias de controle, como a delação, a espionagem, a censura. Porém, não se

limitaram a intervir e a controlar a política. A economia brasileira também se modificou, segundo um modelo capitalista dependente.

Os principais objetivos do Plano de Ação Econômica do Governo (PAEG), elaborado durante o governo Castelo Branco (1964-1967) e seguido por outros presidentes militares, eram: desenvolvimento do país, controle da inflação, sobretudo por meio da contenção do crédito e dos salários, diminuição do *déficit* da balança de pagamentos, incentivo às exportações e ao capital estrangeiro, oferecendo estabilidade política e possibilidade de bons lucros.

Perseguindo a idéia da construção de um “Brasil Grande”, “do desenvolvimento a qualquer custo”, durante o governo Médici (1970-1974), foi aprovado o I PND (Plano Nacional de Desenvolvimento), que apresentava uma série de investimentos nas áreas de siderúrgica, petroquímica, transporte e de energia elétrica. Paralelamente, também se enfatizou a construção de grandes obras: rodovia Transamazônica e ponte Rio-Niterói, por exemplo.

Os baixos salários, as isenções e incentivos fiscais, a legislação favorável atraíram as multinacionais. Houve o incremento da produção industrial, principalmente nos setores de química, produtos farmacêuticos, eletrodomésticos e de automóveis.

Como resultados imediatos dessa política governamental que incentivava a produção industrial, tivemos o crescimento urbano, que promoveu o desenvolvimento do setor de prestação de serviços, que, por sua vez, estimulou o intenso êxodo de mão-de-obra do campo para a cidade.

Uma pequena parcela da população teve acesso a altos salários e ao consumo de eletrodomésticos, automóveis, bebidas, roupas, isso graças à expansão do crédito e ao incentivo da propaganda televisiva. Surgiram também os supermercados e os *shopping centers* para satisfazer a esse impulso consumista. Além disso, as exportações de produtos primários (soja, carne, frutas, minérios, algodão, etc) e de manufaturados trouxeram divisas ao país.

Esse período (entre 1968 e 1973) de grande crescimento econômico, que despertou a euforia dos brasileiros e a admiração de economistas internacionais, ficou conhecido como “milagre brasileiro”. Alardeado intensamente pelos meios de comunicação e pela propaganda ufanista da AERP (Assessoria Especial de Relações Públicas), através de frases de efeito, como “Ninguém segura este país”, “Este é um país que vai pra frente”, o “milagre brasileiro” também foi utilizado para justificar e legitimar o autoritarismo, a repressão. Isto é, dizia-se que era devido ao rigoroso regime autoritário que o país conseguira atingir a estabilidade e o

sucesso econômico. Até a conquista da Copa Mundial, em 1970, no México, foi atribuída ao êxito do “milagre”, que transformaria em curto prazo o Brasil em potência mundial.

Fanático por futebol, o general Médici comparecia aos jogos da seleção e recebeu os vencedores da Copa no palácio presidencial, além de homenageá-los com um prêmio em dinheiro. As fotos mostravam o presidente feliz entre os jogadores da seleção. Logo, também cartazes espalhados nas ruas mostravam Pelé, que se tornou ídolo universal, ao lado do *slogan* do governo: “Ninguém segura mais este país”.

Essa estratégia do presidente angariou a simpatia de um povo entusiasmado com a vitória da seleção e neutralizou as críticas oposicionistas, pois era muito difícil apontar os defeitos da política econômica do “milagre”, quando milhões de espectadores, colados a aparelhos de rádio e TV, assistiam aos jogos e à vitória do futebol brasileiro.

“Bebendo mais uma vez na fonte da história”, Veríssimo não deixou de abordar em suas crônicas as características desse período do BRASIL GRANDE, da explosão consumista, da cultura de massa e da influência da TV. Esse aparelho se tornou o instrumento principal de penetração junto aos diversos segmentos do mercado consumidor, além de auxiliar na difusão da utopia do BRASIL GRANDE.

A este homem expropriado de sua condição de ser político, resta a televisão como encarregada de reintegrá-lo sem dor e sem riscos à vida da sociedade. [...]. Ela absorve e canaliza suas aspirações emergentes e, cúmplice, coloca no vídeo sua imagem e dessemelhança, capitalizando seus desejos para o terreno do possível [...], impondo padrões de comportamento, de identificação, de juízo e até mesmo um novo padrão estético compatível com a nova fachada do país em vias de desenvolvimento. (KHEL, 1980, p.11).

Assim, segundo a autora, “integrar o homem à nação” poderia significar, em termos políticos, aproximar os descontentes de acordo com o tom ditado pela minoria satisfeita; mas também significava incorporar setores marginais ao mercado, padronizar aspirações e preferências, romper com as tradições regionalistas e modernizar hábitos, de acordo com as necessidades dos produtores de bens de consumo supérfluos que se expandiram nos anos 70, do desodorante ao automóvel.

O “cotidiano do milagre” e a política de “culto ao supérfluo” da classe média são os temas desenvolvidos nas crônicas: “Confuso” e “O estranho procedimento de dona Dolores”, publicadas, respectivamente, nas obras: *A grande mulher nua* (primeira edição de 1975) e *A velhinha de Taubaté* (primeira edição de 1983).

Imaginemos uma pessoa que realiza as suas pequenas ocupações diárias com uma regularidade matemática. No entanto, os objetos de que dispõe para o seu conforto e comodidade foram embaralhados e, logo, não consegue mais dominá-los.

Essa situação de perda do controle sobre o que habitualmente se controla é o mote que desenvolve a crônica: “Confuso”. Esse texto ironiza o comportamento consumista da classe média, que acaba sendo “consumida” (dominada) pelos eletrodomésticos que utiliza. A princípio, pode-se até pensar que tudo é uma confusão do Consumidor que acorda confuso, atrapalhado, mas logo a dúvida se dissipa, pois as utilidades domésticas assumem o poder:

O consumidor acordou confuso. Saíam torradas do seu rádio-despertador. De onde saía então – quis descobrir – a voz do locutor? Saía do fogão elétrico, na cozinha, onde a Empregada, apavorada, recuara até a parede e, sem querer, ligara o interruptor da luz, fazendo funcionar o gravador na sala. O Consumidor confuso sacudiu a cabeça, desligou o fogão e o interruptor, saiu da cozinha, entrou no banheiro e ligou seu barbeador elétrico. Nada aconteceu. Investigou e descobriu que a sua Mulher, na cama, é que estava ligada e zunia como um barbeador. Abriu uma torneira no banheiro para lavar o sono do rosto. Talvez aquilo tudo fosse só o resto de um pesadelo. Pela torneira jorrou café instantâneo. Confuso, o Consumidor escovou os dentes com o novo desodorante e sentou na tampa da privada – fazendo soar a campainha da porta – para pensar. Acendeu um batom Roxo Purple, nova sensação, da Mulher. O que estaria acontecendo? Resolveu telefonar para o Amigo. Saiu do banheiro e foi para a sala.

Quando girou o disco do telefone a televisão em cores começou a funcionar. Pensou com rapidez. Foi até o televisor e, no setor de canais, discou o número do Amigo. Saiu laranja do telefone. Apagou o batom num cinzeiro e voltou para o quarto. A Mulher acabava de acordar e, sonolenta, caminhava na direção do banheiro. Viu a Mulher fechar a porta do banheiro e dali a pouco ouviu a campainha da porta tocar de novo. Esperou. Quando a Mulher abriu a porta do banheiro e, confusa, lhe disse “Querido...” ele antecipou:

-Já sei. Saiu café da torneira da pia.

- Não. Liguei o chuveiro e uma voz disse “Alô?”

Era o Amigo.

- Deixe que eu falo com ele.

Foi até o chuveiro falar com o Amigo. Contou tudo que estava acontecendo. O Amigo disse que na sua casa era a mesma coisa, saía música do condicionador de ar e a televisão corria atrás das crianças dizendo bandalheira, era o fim do mundo. Foi quando o Consumidor, confuso, viu que o novo secador de cabelo descia sozinho da sua prateleira, atravessava o chão do banheiro como um pequeno mas decidido tanque e saía pela porta. Disse para o Amigo que o chamaria de volta, desligou o chuveiro e saiu correndo. O secador encaminhava-se lentamente para a cozinha, onde a Mulher e a Empregada, assustadas, testavam todas as utilidades domésticas. A janela da máquina de lavar roupa transmitia o padrão do Canal 10, e o fogão, agora, dava o noticiário das oito. O Consumidor chegou a tempo de evitar que o secador atacasse sua Mulher por trás. Atirou o secador com força contra a parede. Ouviu-se um berro de dor e fúria partindo dos altofalantes do estéreo, na sala, e ao mesmo tempo a geladeira começou a movimentar-se pesadamente na direção do Consumidor, da Mulher e da Empregada. (VERÍSSIMO, 1992, p. 143-4).

Observa-se nesse fragmento que os objetos domésticos, que auxiliam a vida das pessoas, acabam por refletir essa mesma vida. Isto é, passam a adquirir sentimentos,

comportamentos e reações que são exclusivas do homem. Afinal, como vimos, um secador de cabelos atirado contra a parede não pode esbravejar de dor e fúria.

Na crônica, a revolta, a personificação dos eletrodomésticos (que trocam e misturam as funções entre si), além de pôr em evidência a dependência do homem à máquina – daí o comportamento confuso da família – também revela a reificação do ser humano, que é “absorvido”, expulso de sua casa e, literalmente, esmagado pelos bens que ostenta e usufrui para a sua comodidade.

- A chave geral! – gritou o Consumidor.

Saíram todos correndo pela porta da cozinha. Chegaram até a chave geral. O Consumidor abriu a portinhola, puxou a alavanca e ouviu nitidamente que se ligava o motor do Dodge Dart na garagem. O melhor era fugir!

Correram para a garagem, entraram no carro, o Consumidor botou em primeira, apertou o acelerador e um Boing caiu em cima da casa. (VERÍSSIMO, 1992, p.144-5).

À primeira vista inverossímil, o adentrar num domínio fantasioso, irreal, tem uma função irônica. A imaginação do cronista faz objetos passivos e cotidianos atuarem como projeções caricaturais dos seres humanos, que se movem entre eles. Assim, se uma relação social é definida e estabelecida entre homens, nessa crônica, ela assume, pelo contrário, a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Porém, não só as “coisas” se humanizam, movendo-se como seres vivos.

A humanização dos eletrodomésticos, objetos que deveriam simplificar e, não, confundir a vida diária, acaba, por extensão, diminuindo o ser humano na sua essência. Irmanar o corpo com as coisas e considerá-lo de natureza afim é o primeiro passo para a transposição do vivo para o inanimado.

O Consumidor confuso sacudiu a cabeça, desligou o fogão e o interruptor, saiu da cozinha, entrou no banheiro e ligou seu barbeador elétrico. Nada aconteceu. Investigou e descobriu que a sua Mulher, na cama, é que estava ligada e zunia como um barbeador. (VERÍSSIMO, 1992, p.143).

Esse exercício de projetar sobre o humano características próprias do objeto tem efeito cômico. Para Bergson (1983, p.50), a comicidade pode surgir daquele aspecto da pessoa pelo qual ela parece uma coisa, pois imita o mecanismo puro do objeto, o automatismo, o movimento sem vida.

Como a Mulher, o Consumidor é diminuído, menosprezado na sua individualidade, indiferenciado na confusão com as “coisas”: utilidades domésticas, não tão úteis assim. Paiva

denomina esse processo irônico, que transpõe o inanimado em animado e vice-versa, de “o homem tratado como coisa”. Segundo suas palavras:

Um dos aspectos essenciais do processo é a recusa dos elementos distintivos do homem, como espécie e como pessoa. Essa faceta pode ser simbolicamente representada pelo processo de chamamento depreciativo – “ó coisa!” – que ocorre quando à memória falha o nome da pessoa que se quer interpelar. O defeito é duplamente ofensivo: nega-se à pessoa o nome que a individualiza e a natureza que a distingue. (PAIVA, 1961, p.107).

Na crônica, a ausência de nomes próprios contribui para essa transposição do vivo em inanimado. Os personagens, sem qualquer nome que os individualize, são identificados somente como o Consumidor, a Mulher, a Empregada, o Amigo. Apenas as iniciais maiúsculas expressam um resquício de natureza humana. Porém, ao ser identificado como O Consumidor, o dono da casa torna-se qualquer um, qualquer integrante da sociedade de consumo, assim como a Mulher, a Empregada e o Amigo são quaisquer pessoas, identificadas, ou melhor, destacadas, pelos papéis que desempenham: consumidores dessa era moderna, do desenvolvimento industrial e tecnológico.

Confuso, o Consumidor escovou os dentes com o novo desodorante e sentou na tampa da privada – fazendo soar a campainha da porta – para pensar. Acendeu um batom Roxo Purple, nova sensação, da Mulher. O que estaria acontecendo? Resolveu telefonar para o Amigo. [...] O Amigo disse que na sua casa era a mesma coisa, saía música do condicionador de ar e a televisão corria atrás das crianças dizendo bandalheira, era o fim do mundo. (VERÍSSIMO, 1992, p. 143-4, grifos nossos).

Nesse fragmento, enuncia-se a presença da televisão no cotidiano doméstico. Inaugurada em 1950, a TV passou a cada ano a interferir mais na vida, nos horários, nos costumes, nos padrões de beleza e, especialmente, nos hábitos de consumo da população, que é influenciada pelas novidades apresentadas nas novelas, nos programas de auditório e, sobretudo, pela propaganda.

Assim, o consumo é incentivado pelo constante apelo ao novo (novas embalagens, sabores, aromas, cores, invenções, etc). O consumidor vive sempre à espera da próxima novidade, sempre ao alcance de seus olhos.

As empresas encarregadas de estimular a venda de bens e serviços incentivam o consumo por meio de material publicitário, sendo os principais os *slogans* e as propagandas televisivas:

Entre sabonetes, sandálias, blim...blins, TVs do futuro, bolachas, sucos, enceradeiras, desodorantes, intermináveis capítulos de novelas esboça-se um estado de coisas que ao

mesmo tempo refletem o real e criam o imaginário. Vem à lembrança o sorriso do gato de “Alice no país das maravilhas”. (MORAES & LAPEIZ, 1985, p.87, grifos nossos).

A propaganda propõe ao consumidor (especialmente às donas-de-casa, que ficam mais expostas à TV) um modo ficcional de vida, substancialmente idealizado e em radical choque com a realidade. Porém, por isso mesmo, intensamente desejável.

A influência da propaganda não se restringe às atividades de estímulo e de persuasão do consumidor, que “deve” comprar uma determinada marca. Também incentiva e valoriza, cada vez mais, a noção de propriedade. Isso significa que, mediante a sua influência, as pessoas tendem a valorizar a si mesmas e aos outros pela quantidade de posses materiais adquiridas: eletrodomésticos, carros, casas, roupas da moda, etc. Mesmo que não necessite de tais bens, na chamada “sociedade de consumo” (teve o seu apogeu nos Estados Unidos, na década de 50), o ser humano é valorizado pela quantidade e pelo valor monetário dos objetos que possui. Há uma espécie de gratificação por ter e uma frustração por querer ter mais.

Na crônica “Confuso”, vimos a recriação literária desse contexto de acúmulo de bens materiais, muitos deles até dispensáveis. O cronista, para realçar o consumismo desenfreado da classe média na década de 70, elaborou um texto quase que totalmente construído pela enumeração de objetos de consumo. Estes, que deveriam trazer o conforto, o conhecimento e até a felicidade, ironicamente, trouxeram confusão para uma família.

Assim, se os objetos de consumo promovem “aparências” (não se compra um produto apenas por suas qualidades inerentes, por seu valor de uso, mas também pela imagem que ele expressa no ambiente doméstico e na vida do consumidor), nenhuma mercadoria realiza de fato o que promete. Ninguém, como veremos mais adiante, “fica mais alegre porque usa Limpol nos ralos” ou “tem mais saúde porque usa o puro óleo Paladar”. Nesses e em outros casos, o produto é inteiramente secundário, uma vez que as pessoas são seduzidas pela ideologia que está fora e muito além dele.

O ato de compra transforma-se, então, num ritual, que simboliza a participação num mundo onírico, onde as aspirações tendem a ser cada vez mais amplas. Adquirir um produto já não significa apenas viabilizar a satisfação de uma necessidade objetiva, torna-se também uma forma de realização pessoal, que permite compensar fracassos e demonstrar sucesso.

Como meios de comunicação persuasivos, a TV e a publicidade propõem maneiras de se comportar, estilos de vida, modos de organizar a casa, de se vestir e ainda ensinam maneiras de falar, de pensar e até de amar! Há modelos para todas as situações e produtos para preencher o doloroso vazio ou a insatisfação com a vida presente.

Esse universo de “poder” que promete o fim do sofrimento mediante o consumo é recriado na crônica “O estranho procedimento de dona Dolores”. Esta personagem é tão influenciada pelas palavras do vídeo e pelo impacto das mensagens publicitárias no seu cotidiano que se torna um ser mecânico, “coisificado”.

Como um anunciante ou uma “garota-propaganda” de sorvetes, bronzeadores, marcas de óleo ou de esponjas de aço (propagandas publicitárias do início dos anos 80), dona Dolores reproduz automaticamente, com versos e rimas (ajuda mnemônica à memorização da mensagem), com gestos e sorrisos de satisfação, os comerciais que ouviu na TV:

Começou na mesa do almoço. A família estava comendo – pai, mãe, filho e filha – de repente a mãe olhou para o lado, sorriu e disse:

- Para a minha família, só serve o melhor. Por isso eu sirvo arroz Rizobon. Rende mais e é mais gostoso.

O pai virou-se rapidamente na cadeira para ver com quem a mulher estava falando. Não havia ninguém.

- O que é isso, Dolores?

- Tá doida, mãe?

Mas dona Dolores parecia não ouvir. Continuava sorrindo. Dali a pouco levantou-se da mesa e dirigiu-se para a cozinha. Pai e filhos se entreolharam.

- Acho que a mamãe pirou de vez.

- Brincadeira dela...

A mãe voltou da cozinha carregando uma bandeja com cinco taças de gelatina.

- Adivinhem o que tem de sobremesa?

Ninguém respondeu. Estavam constrangidos por aquele tom jovial de dona Dolores, que nunca fora assim.

- Acertaram! – exclamou dona Dolores, colocando a bandeja sobre a mesa. – Gelatina Quero Mais, uma festa em sua boca. Agora com os novos sabores framboesa e manga.

O pai e os filhos começaram a comer a gelatina, um pouco assustados. Sentada à mesa, dona Dolores olhou de novo para o lado e disse:

- Bote esta alegria na sua mesa todos os dias. Gelatina Quero Mais. Dá gosto comer! (VERÍSSIMO, 1983, p. 63-4).

Dolores aparece, nesse fragmento, como a responsável pela felicidade da família, felicidade só atingida mediante a aquisição dos produtos oferecidos pela publicidade. Por exemplo: “o filho tinha horror de escovar os dentes até que comprou o creme dental “Zaz”; “para a família respirar aliviada, o marido deve usar o desodorante “Silvester”; e, como a família precisa de uma geladeira espaçosa, comprou a “Nova Gelatec Espacial” – “a cabe tudo”.

De tudo isso a mulher - a “dona” de casa - “deve” cuidar e, inclusive, preocupa-se também com a saúde e com o bem-estar da família. Por isso, recomenda o laxante “Vida Mansa”: “- Como esposa e mãe, eu sei que minha obrigação é manter a regularidade da família. Vida Mansa, uma mãozinha da ciência à Natureza. Experimente!”. (VERÍSSIMO, 1983, p.65).

Desde o almoço, quando começa a se comportar assim, até a hora de dormir, dona Dolores só se comunica por meio de frases de efeito semelhantes às utilizadas em propagandas. Está tão “condicionada” pelas mensagens publicitárias que até dá exemplos e demonstra as qualidades do produto que “exibe” para o seu “público”:

Naquela noite o filho levou um susto. Estava escovando os dentes, quando a mãe entrou de surpresa no banheiro, pegou sua pasta de dentes e começou a falar para o espelho.

- Ele tinha horror de escovar os dentes até que eu segui o conselho do dentista, que disse a palavra mágica: Zaz. Agora escovar os dentes é um prazer, não é, Jorginho?
- Mãe, eu...
- Diga você também a palavra mágica. Zaz! O único com HXO. (VERÍSSIMO, 1983, p.65-6).

Na crônica, a interferência do imaginário no “real” é tão intensa (daí a comicidade do exagero), que dona Dolores perde o domínio voluntário, pessoal e livre. O efeito predominante é a diminuição humana, isto é, os anúncios publicitários e a TV dissociam o homem da sua humanidade.

Tendo em vista o comportamento fantasioso e estranho de dona Dolores, os seus gestos, atitudes e movimentos automáticos e repetitivos, o pai e os filhos concluem que ela está doente, ou pior, está enlouquecendo. Pensam até em chamar um médico para atendê-la, mas depois desistem:

Pai e filhos fizeram uma reunião secreta, aproveitando que dona Dolores estava na frente da casa, mostrando para uma platéia invisível as vantagens de uma nova tinta de paredes.

- Ela está nervosa, é isso.
- Claro. É uma fase. Passa logo.
- É melhor nem chamar a atenção dela.
- Isso. É nervos.

Mas dona Dolores não parecia nervosa. Ao contrário, andava muito calma. Não parava de sorrir para o seu público imaginário. E não podia passar por um membro da família sem virar-se para o lado e fazer um comentário afetuoso:

- Todos andam muito mais alegres desde que eu comecei a usar Limpol nos ralos.

Ou:

- Meu marido também passou a usar desodorante Silvester. E agora todos aqui em casa respiram aliviados.

Apesar do ar ausente, dona Dolores não deixava de conversar com o marido e com os filhos [...]. (VERÍSSIMO, 1983, p.64-5).

Bergson chama esse tipo de personagem, cuja rigidez mecânica substitui a maleabilidade e a flexibilidade viva de uma pessoa, de desviada. Dona Dolores, olhando e falando para câmaras que só ela via; sorrindo para um público imaginário, fazendo gestos para apresentação de produtos, age como um sonâmbulo, que se desvia da realidade para penetrar

no mundo folhetinesco de “glamour”, de felicidade e de envolvimento, oferecido pelos “portais dos sonhos”: a TV, as propagandas e também as telenovelas.

O marido de dona Dolores acompanhava, apreensivo, da cama, o comportamento da mulher. Ela estava sentada na frente do toucador e falando para uma câmara que só ela via, enquanto passava creme no rosto.

- Marcel de Paris não é apenas um creme hidratante. Ele devolve à sua pele o fresco que o tempo levou, e que parecia perdido para sempre. Recupere o tempo perdido com Marcel de Paris.

Dona Dolores caminhou, languidamente, para a câmara, deixando cair seu robe de chambre no caminho. Enfiou-se entre os lençóis e beijou o marido na boca. Depois, apoiando-se num cotovelo, dirigiu-se outra vez para a câmara.

- Ele não sabe, mas estes lençóis são da nova linha Passional da Santex. Bons lençóis para maus pensamentos. Passional da Santex. Agora, tudo pode acontecer...

Dona Dolores abraçou o marido. Que olhou para todos os lados antes de abraçá-la também. No dia seguinte certamente levaria a mulher a um médico. Por enquanto, pretendia aproveitar. Fazia tanto tempo. Apagou a luz, prudentemente, embora soubesse que não havia câmara por perto. Por via das dúvidas, por via das dúvidas. (VERÍSSIMO, 1983, p. 66).

Tendo o poder de monopolizar as atenções dos telespectadores, sobretudo da classe média, as telenovelas, nos anos 70 e 80, com seus *merchandisings*, conduziam (e ainda conduzem) o espectador a se identificar com determinada personagem – “desde as roupas que usa até o banco em que guarda o seu dinheiro”. (SODRÉ, 1985, p.66). Imitando o modo de falar, os modismos e os objetos de consumo dos personagens, esses telespectadores “realizavam” seus sonhos de sucesso, amor e felicidade conjugal.

Não esqueçamos também da imitação dos cortes de cabelos (“Pigmaleão 70”) e do uso de cosméticos que prometiam reverter os sinais do tempo. No texto, o cronista associa o efeito do creme – “Marcel de Paris” – ao nome do livro de Marcel Proust (*Em busca do tempo perdido*) para produzir efeito cômico. O que há, no termo literário, de não corrente, de sofisticado, permite ao humor trazê-lo para o cotidiano e, assim, zombar da promessa milagrosa do cosmético.

A propaganda televisiva e os *merchandising* também conseguem repor na forma de sensualidade o erotismo já desgastado pela convivência cotidiana. Enquanto casais, diante da TV, praticam cada vez menos qualquer forma de contato mais íntimo e sublimam seus desejos, transferindo-os para os dramas das telenovelas e filmes; por outro lado, os objetos pessoais, as roupas “sexualizam-se”, tornando-se desejáveis e cobiçadas por todos.

Assim, “lençóis passionais” (“bons lençóis para maus pensamentos”) e outros produtos “erotizados”, sugestivamente, prometiam resolver a frustração sexual. A promessa de satisfação torna os indivíduos felizes, pois a fantasia diminui a consciência da realidade e,

desse modo, permite vivenciar emoções, sentimentos e alegrias sexuais que a vida conjugal, já desgastada, não possibilita.

Logo, se a televisão transforma em espetáculo todos os acontecimentos e momentos da vida – até os mais íntimos; esse é o seu modo de transmitir “o mundo para o mundo”, o cronista exagera a passividade e a dependência de dona Dolores frente a esse aparelho de controle, para tornar visível o poder de manipulação e de representação da vida, veiculado pelos meios de comunicação de massa.

A propósito dessa crônica, ainda convém destacar alguns aspectos formais de sua construção textual. Primeiramente, como é bem notório, ela se apropria de traços estilísticos da linguagem da propaganda: rimas e humor (trocadilhos), síntese, pois a TV valoriza a rapidez – tudo é produzido e transmitido num ritmo alucinante – e a repetição.

As propagandas utilizam o tom jocoso, a irreverência e as técnicas do humor para promover a venda e o consumo de produtos. O discurso humorístico desperta imediatamente a atenção, funcionando como um estribilho risível na memória do público, que aprecia as homofonias e os trocadilhos (“Para a minha família, só serve o melhor. Por isso eu sirvo arroz Rizobon”), os jogos de palavras e o duplo sentido (“bons lençóis para maus pensamentos”) e a condensação de frases e idéias.

No texto, as frases sintéticas sugerem e reforçam o condicionamento alienante, os gestos automatizados da personagem. Quanto à repetição de frases de efeito, podemos dizer que a linguagem publicitária, para fins marcantes, expressivos e eficazes, utiliza esse recurso, que é o seu fundamento. Mediante a ressonância conseguida, garante a permanência da mensagem junto ao receptor, marca a sua presença, como um “eco” para os nossos ouvidos.

Além de “imitar” textualmente as características da linguagem das propagandas, a crônica também faz uso da “câmara” como recurso narrativo. Melhor dizendo, não só dona Dolores fala e age, comporta-se como se estivesse constantemente sendo “filmada”, o próprio cronista utiliza a “câmara” como matéria narrativa, o que faz com que o leitor tenha a sensação de estar assistindo a uma gravação de comerciais em câmara lenta.

Especialmente no final do texto, esse recurso ao “close narrativo” é mais notório, quando o ritmo cadenciado, marcado pelas vírgulas e pontos frequentes e pela reiteração da conjunção “e” parecem “breçar” o dinamismo da ação. Nesse momento, cada ato ou gesto de dona Dolores é minuciosamente “focalizado”: caminha, languidamente, para a câmara, deixa cair o seu robe de chambre no caminho, enfia-se entre os lençóis e beija o marido na boca. Logo depois, apóia-se num cotovelo (faz pose) e, dirigindo-se novamente para a câmara,

reproduz o reclame publicitário: “Passional da Santex. Bons lençóis para maus pensamentos. Passional da Santex. Agora, tudo pode acontecer”. (VERÍSSIMO, 1983, p.66).

Cada detalhe transcrito importa para compor o “cenário da gravação” e para conferir maior “verismo” e expressividade à crônica, que não apenas “capta”, “enquadra” e “focaliza” o tema, como também trabalha a forma de composição do discurso televisivo. E faz isso mediante a apropriação textual da imagem, transformando-a em técnica narrativa.

Refletindo, agora, sobre as crônicas analisadas neste subitem e no anterior, podemos dizer que o cronista flagra e recria o que é momentâneo, concedendo ao fato maior carga de emoção e interesse.

Escolhido dentre a multiplicidade de acontecimentos do cotidiano, o fato histórico desdobra-se e nos permite, graças à interpretação que lhe foi concedida pelo cronista, reconstruir o tempo em questão. Neste trabalho, esse exercício foi possível, pois selecionamos crônicas representativas, que recontam, via ficção, as várias fases ou momentos do regime militar: “Atitude suspeita” (ideologia de defesa da Doutrina de Segurança Nacional), “Certos lugares” (o poder de vigilância e de espionagem do SNI), “Com licença” (as formas de “retaliação” da censura), “Vida em manchetes” (a influência do jornalismo nas produções literárias e, sobretudo, a interação com a crônica), “Confuso” e “O estranho procedimento de dona Dolores” (abordam a modernização do país impulsionada pelo “milagre brasileiro”).

Colocada essa capacidade de registro/ recriação do gênero, veremos uma outra característica da crônica: a assimilação da História pelo tempo cotidiano. Isto é, os pequenos fatos diários das crônicas, presentes no “tempo cotidiano”, adquirem uma ressonância alegórica, transformando-se em índices de um processo mais amplo – “o tempo histórico”.

3.3.3. “Nos rodapés da História”: Crônica & Cotidiano

O cronista que se põe a contar os acontecimentos sem distinguir pequenos e grandes presta tributo à verdade de que nada do que alguma vez tenha acontecido pode ser considerado perdido para a história. (WALTER BENJAMIM).

No século XVII, incorporando o espírito científico e racional que predominava na época, a história passa a utilizar modelos de análise da matemática e da biologia. Semelhante a um cientista, o historiador deveria observar fatos, estudar documentos para encontrar leis gerais, “verdadeiras” e universais. Tratava-se de descobrir “o que de fato aconteceu”.

Assim, a chamada “história tradicional” deveria “tirar dos documentos tudo o que eles contêm e nada acrescentar ao que neles não esteja contido”. (LE GOFF, 1994, p.107). Como todas as ciências, a história teria como norma a verdade e dela esperava-se erudição, precisão nos dados, pesquisa documental cuidadosa e exaustiva.

No século XX, surge uma “nova história” e, com ela, novos historiadores, que abdicam do seu antigo “poder” de formulação da “verdade”, pois não há uma “Verdade” para ser buscada, mas sim discursos que constroem “verdades”. Desse modo, a clássica maneira de ser da história, enquanto ciência objetiva, que pretendia dizer como os fatos realmente aconteceram, é considerada irrealista, pois não se pode olhar o passado sem ter um ponto de vista particular.

Outra grande inovação situa-se na nova relação do historiador com suas fontes; ele já não deve apenas escrever o que estas lhe “ditam”, mas, ao contrário, torna-se o diretor do relato que reconstrói, seguindo suas hipóteses.

Portanto, segundo essa nova visão historiográfica, as fontes de pesquisa e os documentos passam a ser interpretados como apenas “índices” (sugerem o que “poderia ter sido”), com os quais o historiador nos apresenta a sua “versão” dos fatos.

Retomando aspectos discutidos no item 3.3 deste trabalho, vimos que, enquanto escrita, a história é uma narrativa. Para elaborá-la, o historiador seleciona documentos, recupera significados, constrói um enredo, enfim, tece toda uma organização da palavra. Esse trabalho narrativo, como destacamos, aproxima a história da literatura, uma vez que o historiador não está isento de personalidade, faz uma releitura daquilo que se convencionou chamar de “real”, projetando nele sua subjetividade. A esse respeito, comenta H. White:

“As narrativas históricas são ficções verbais cujos conteúdos são tanto inventados quanto descobertos e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências”. (1994, p.98).

Essa abordagem “criadora” da nova história implica o questionamento da distância entre um “passado morto” e o historiador encarregado de objetivá-lo cientificamente. Ao contrário, história é recriação e o historiador é o mediador dessa recriação, uma vez que não haveria tempo histórico se não houvesse a sua narração. Desse modo, assim como a história literária, o discurso historiográfico é também construído pela linguagem, pois o historiador “cria a realidade”, encerra a materialidade dos fatos nas palavras.

A chamada “nova história” não apenas considera o relato do historiador como uma “versão” possível para os fatos e acontecimentos. Outra diferença da “história tradicional” está na abrangência dos conteúdos abordados. Enquanto aquela se preocupava essencialmente com a política, com as guerras e batalhas, para esse novo padrão historiográfico “tudo tem uma história” (expressão de J.B.S. Haldane). Essa visão mais ampla e plural dos processos históricos dá origem à expressão “história total”, propagada pelos historiadores dos *Annales*.

A *École des Annales* surgiu do desenvolvimento da revista francesa *Annales: économies, sociétés, civilisations*, periódico que difundia as idéias dos historiadores Lucien Febvre e Marc Bloch – os fundadores da revista.

Esse periódico teve expressiva contribuição no movimento de renovação da história (“la nouvelle histoire”) que, como dissemos, alargou o seu campo de atuação. Historiadores passam a se interessar por áreas que nunca havia se pensado ter um “passado”: a infância, a família, a morte, a loucura, o corpo, a sexualidade, a feminilidade, o poder, o clima, os gestos, a leitura, etc. A filosofia dessa “nova história” centra-se, portanto, na idéia de que a realidade é social, é culturalmente construída, o que implica a interpretação da sociedade como o “GRANDE DOCUMENTO” a ser explorado.

Nesse exercício de extensão das fontes de pesquisa, incluem-se domínios que eram totalmente excluídos pelo paradigma tradicional, como a preocupação com o estudo da oralidade e da vida cotidiana.

Segundo Burke (1992, p.12), a história tradicional privilegiava a escrita e apenas registrava “os grandes feitos dos grandes homens”, estadistas, generais, eclesiásticos, etc. Por esta razão, oferecia “uma visão de cima”. Divergindo dessa visão, a “nova história” trabalha com “os homens que não têm história”, isto é, com as pessoas comuns, a quem sempre foi destinado um papel secundário no relato dos acontecimentos. Portanto, deixa de olhar para as

grandes batalhas ou para a vida dos monarcas, para se voltar para os pequenos acontecimentos.

Nessa “história vista de baixo”, tem destaque a história da vida cotidiana, o mundo da experiência comum, que nos revela comportamentos, valores, costumes que são aceitos ou rejeitados no meio social.

Esses registros do cotidiano, tanto atuais quanto do passado, levaram ao surgimento de pesquisas historiográficas que valorizam os hábitos de pequenos grupos, o registro oral, os testemunhos e outras fontes “não-oficiais”, cuja importância não é menor que a das “narrativas históricas tradicionais”.

O novo desafio para os historiadores, como coloca Burke, é desnudar as “regras” e “poderes” latentes no convívio cotidiano, como também a rotina e as ocasiões especiais na vida dos indivíduos. Essa interpretação histórica da experiência vivida depende de todo um trabalho crítico, que tem em vista questionar as evidências cotidianas, visando examinar todas as ocorrências que nos parecem “naturais”, como um produto da história social.

Outro desafio: o historiador de tendência etnográfica, em vez de proceder ao seu estudo através do cânone dos textos clássicos, deve ser capaz de analisar como as culturas formulam maneiras de pensar. Contra a prevalência do documento escrito, surgem a iconografia e o estudo dos rituais e dos fatos da vida cotidiana, meios estes de se ter acesso ao conhecimento de uma história sociocultural.

Desse modo, se visões de mundo não podem ser descritas da mesma maneira que acontecimentos políticos, os historiadores Carlo Ginzburg e Robert Darnton, por exemplo, analisam a vida cotidiana por meio de pequenos índices, não menos reveladores do que os acontecimentos políticos.

Na obra *Mitos, emblemas, sinais* (1989), Ginzburg segue um modelo de análise histórica, baseado no “detalhe revelador”, no que aparentemente não tem importância, mas que, na verdade, é imprescindível para a compreensão do passado. Esse método é aplicado a vários temas: a história da cultura popular, a história e a teoria da arte, a psicanálise, a influência nazista, etc. Analisando, por exemplo, a história da arte, Ginzburg indiretamente apresenta-nos o seu método de análise – “o dos paradigmas indiciários”:

[...] Se a realidade é época, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la.

Essa idéia, que constitui o ponto essencial do paradigma indiciário ou semiótico, penetrou nos mais variados âmbitos cognoscitivos, modelando profundamente as ciências humanas. Minúsculas particularidades paleográficas foram empregadas como pistas que permitiam reconstruir trocas e transformações culturais [...]. A representação das roupas esvoaçantes nos pintores florentinos do século XV, os neologismos de Rabelais, a cura dos doentes de

escrófula pelos reis da França e da Inglaterra são apenas alguns entre os exemplos sobre o modo como, esporadicamente, alguns indícios mínimos eram assumidos como elementos reveladores de fenômenos mais gerais: a visão de mundo de uma classe social, de um escritor ou de toda uma sociedade. (1989, p.177-8, grifo nosso).

O paradigma indicial situa-se na confluência entre um método adotado por Morelli em história da arte, para autenticar os autores dos quadros a partir dos detalhes mais insignificantes, o método de investigação policial (baseado em índices) e, sobretudo, o método freudiano de análise das manifestações do inconsciente (a partir das associações livres, dos sonhos, dos lapsos). Portanto, Ginzburg oferece-nos um novo método de acesso à História, a partir do estudo de uma “micro-história”.

Darnton, por sua vez, reivindica novos documentos para os historiadores: os contos de fadas, o folclore, a vida cotidiana, etc. Em *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa* (1986), analisa, por exemplo, as visões de mundo das pessoas comuns que viviam nas cidades, nas aldeias e nos campos da França durante o Iluminismo, por meio do estudo das variações de detalhes nos contos populares. Em outros termos: ele examina o conto e o seu contexto, de modo que a especificidade do tempo e do lugar apareça através do modo como o narrador adapta os contos à sua audiência. Vejamos, agora, uma sumária descrição do método historiográfico de Darnton:

[...] Em vez de sair à sua cata, persegui a série de documentos que parecia mais rica, seguindo os indícios que me davam e apressando o passo logo que tropeçava numa surpresa. Desviar-se do caminho batido talvez não seja uma grande metodologia, mas cria a possibilidade de se apreciar alguns pontos de vistas incomuns, que podem ser os mais reveladores. Não vejo por que a história cultural deva evitar o excêntrico, ou abraçar a média, por que não se pode calcular a média dos significados nem reduzir os símbolos ao seu mínimo denominador comum. (1986, p.17, grifo nosso).

A leitura desse método de Darnton não deixa de revelar uma semelhança com o “paradigma indiciário” de Ginzburg. Ambos os historiadores sublinham o significado daquilo que parece desprovido de significação, por ser corriqueiro, banal demais ou até excêntrico para merecer uma abordagem histórica. Além disso, enfatizam que os pequenos detalhes da vida cotidiana fazem parte da história, uma vez que estão relacionados aos grandes acontecimentos.

As sugestões dos métodos de Ginzburg, o saber construído por meio de indícios, e de Darnton (no excêntrico ou no corriqueiro da vida cotidiana – dimensão individual – há uma dimensão social) permitem-nos pensar, como coloca Neves (1995, p.25), no miúdo da história, na vida ao rés-do-chão reinventada pelo cronista.

Como não sentir simultaneamente a estranheza e o potencial do indício revelador ao constatar a recorrência da presença dos bondes nas crônicas de autores tão diferentes como Olavo Bilac, Lima Barreto e Machado de Assis? Onde as gerações mais jovens descobrirão os segredos da Lapa, do Beco das Garrafas e de outros espaços da cartografia da boemia carioca senão nos cronistas? Em que outro documento será possível encontrar o cotidiano monumentalizado como na crônica? Não são muitas as fontes em que o historiador encontrará com tanta transparência as sensibilidades, os sentimentos, as paixões do momento e tudo aquilo que permite identificar o rosto humano da história. (NEVES, 1995, p.25, grifo nosso).

Como coloca a autora, em que outro gênero textual podemos encontrar a valorização dos detalhes, dos pormenores, aparentemente mais negligenciáveis, como na crônica?

Como vimos no item 3.3 deste trabalho, o cronista seleciona pequenos detalhes da história e preenche as lacunas do fato com a imaginação. Podemos acrescentar, agora, que, nesse exercício de registrar e de recriar o acontecido, faz um trabalho narrativo metonímico. Ou melhor: o que caracteriza a sua narração é a capacidade de, a partir de dados aparentemente sem importância, remontar a uma realidade complexa, na qual a História se revela através da história cotidiana.

A vida cotidiana não se mantém como numa relação seccionada com a história. O cotidiano não se desloca do histórico – antes, é um dos seus níveis constitutivos: o nível em que a reprodução social se realiza na reprodução dos indivíduos enquanto tais. (JOSÉ PAULO NETTO).

Segundo Bakhtin (1997, p.243-276), o tempo histórico é aquele no qual são visíveis os sinais mais complexos e de maior extensão do homem, das gerações, das épocas, dos grupos e das classes sociais (marcas das contradições socioeconômicas) e o tempo cotidiano, por sua vez, é aquele em que são perceptíveis os sinais da hora cotidiana, que se distribui pelos trabalhos e prazeres da vida humana.

Veremos a interação entre fatos político-sociais e as estruturas da vida cotidiana na análise de duas crônicas de Luís Fernando Veríssimo. Nelas, as experiências da “pequena história do dia-a-dia” – do tempo cotidiano – estão relacionadas aos grandes acontecimentos da época – tempo histórico. Por exemplo, na crônica cujo título extremamente sugestivo é “Histórias” (publicada em *A mulher do Silva*, 1984), temos um texto, no qual as experiências comuns, “as histórias cotidianas”, revelam características que marcaram a história da tortura durante o regime militar.

Nessa perspectiva, a crônica é simultaneamente “fonte documental”, que pode auxiliar no trabalho de conhecimento de uma época (a “memória” do cronista torna-se um agente a favor da história) e, por outro lado, é uma narrativa ficcional baseada em fontes.

É pertinente aqui lembrarmos o conceito de crônica de Telê Porto Ancona Lopes, que define o gênero como um “discurso de invenção que bebe na realidade” (Cf. item 1.3 deste trabalho). Luís Fernando Veríssimo, “ao beber na fonte da história”, transforma a matéria não-ficcional em ficção e, desse modo, apresenta a sua leitura da história a partir de formas literárias. Para uma melhor compreensão desses entrelaçamentos, comecemos com algumas informações contextuais a respeito da tortura.

Durante o regime militar e, especialmente, a partir de 1969, o uso generalizado da tortura origina uma espécie de “cultura do medo” (Cf. ALVES, 1984, p.170), que funcionou como um elemento-chave para a inibição da prática e da participação política.

Por ser a lei de Segurança Nacional tão vaga e ampla no que se refere aos crimes contra a segurança do Estado, entre 1969 e 1974, pessoas eram presas sem qualquer acusação formal e mantidas incomunicáveis. Muitas vezes, por não terem o que esconder, não mentiam; apenas diziam que não sabiam de nada e, assim, tornavam-se “extremamente suspeitas”. Vimos a recriação cômica desse contexto na crônica “Atitude suspeita” (subitem 3.3.1), na qual o cronista nos revela que não eram apenas presos os culpados, mas todos aqueles que não podiam ou, no caso, não precisavam provar a sua inocência.

As detenções em massa, a “operação pente-fino” (vasculhavam ruas e casas à procura de “suspeitos”) e o rigor dos interrogatórios eram formas de intimidação e de controle pelo terror. Além desses “efeitos didáticos” de intimidação, as diversas modalidades de tortura (agressão física e/ou pressão psicológica) também eram recursos eficazes para se obter informações e neutralizar as oposições ao regime.

Por tudo isso e ainda pela impunidade dos torturadores (eram “auxiliados” pela comprovação falsa dos médicos legistas e “acobertados” pelo aval jurídico do Estado), a violência e o medo incorporaram-se ao cotidiano nacional. Na época, as histórias de violência tornaram-se comuns entre os cidadãos. “Era difícil encontrar um brasileiro que não tivesse entrado em contato pessoal direto ou indireto com uma vítima da tortura, ou que não se tivesse envolvido em alguma operação militar de busca e detenção” – comenta Moreira Alves (1984, p.168).

Na crônica “Histórias”, temos um discurso cômico que nos revela como a repressão e a tortura, o factual histórico, incorporou-se à vivência cotidiana dos brasileiros, transformando-se, tempos depois, em histórias (narrativas) recontadas. O personagem Branco,

numa roda de bate-papo e de recordações sobre a tortura (lembrando que o livro, no qual a crônica foi publicada, data de 1984), diz que não foi torturado, enquanto os amigos e o leitor da crônica nitidamente percebem que ele foi vítima de uma espécie de “tortura branca”, ou seja, “psicológica”. O nome do personagem pode ainda sugerir uma outra interpretação, se associarmos “branco” à memória. O esquecimento pode ser um método de sobrevivência em “tempos de violência”, pois se torna uma forma natural de terapia para apagar lembranças que incomodam.

Depois tem a história do Branco. O Branco contou na roda que estivera preso por questões políticas, mas que não fora torturado.

Em vez disto, colocaram o Branco numa cela com o Tocão, que tinha mais de peito do que o Branco tem de altura, com a recomendação de lhe contar histórias. O Tocão gostava de ouvir histórias. O Branco só devia parar de contar histórias quando o Tocão dissesse “chega”. Senão, ó...E o delegado juntou as duas mãos lentamente, como quem amassa alguma coisa, dando a entender que entre as mãos do Tocão estaria a cabeça do Branco.

Quando entrou na cela, o Branco deu bom-dia mas o Tocão não respondeu. Só grunhiu. Sem perder tempo, o Branco começou:

- Era uma vez...

Olhou para o Tocão para ver se era esse o tipo de história que ele gostava. O Tocão estava impassível. Branco continuou:

- ... uma princesa que morava num castelo. Um dia, um passarinho chegou na janela da princesa e...

Durante muitas horas o Branco contou sua história. O Tocão não fazia um som. Seus olhos não se desprendiam da boca do Branco. Entrou de tudo na história do Branco. Príncipe. Madrasta. Lobo. Sapo. Dragão. Anão. Vovozinha. Bruxa. Caçadores.

Várias vezes o Branco sugeriu que a história tinha terminado.

- E viveram felizes para sempre...

Mas o Tocão não dizia nada. E o Branco, apavorado, emendava outra história.

- Enquanto isto, em outro castelo, longe dali...

O Branco contou todas as histórias de fada que conhecia e inventou mais algumas. Quando não sabia mais o que inventar, começou a contar filmes, romances, tudo que pudesse lembrar. O dia raiou e o Tocão continuava olhando para a boca do Branco. O Branco espremia a própria cabeça, metaforicamente, para se lembrar de mais histórias. Já esgotara todos os enredos possíveis. Recorrera à Bíblia, às Mil e uma Noites, a Dom Quixote, a Homero, a Janete Clair. Começou a recontar histórias, variando alguns detalhes para o Tocão não desconfiar. Na nova versão, a vovozinha comia o lobo. Misturou histórias. Scheerazade e o Negrinho do Pastoreiro contra Darth Vader. Pinóquio, Rei Artur e Capitão Nemo encontram os Três Mosqueteiros nas estepes e preparam uma emboscada para o mensageiro do Tzar. Os dias passavam e o Tocão não desgrudava os olhos da boca do Branco. O Branco não tinha mais voz. Decidiu contar histórias de pouca ação, mas com muito conteúdo psicológico, para ver se o Tocão se chateava e dizia “Chega”. E o Tocão nem piscava. Finalmente o Branco se atirou contra as grades e gritou – ou sussurrou, pois não tinha mais voz – que não agüentava mais, que o tirassem dali, que confessaria tudo. O delegado veio, abriu a porta da cela para o Branco sair e fez sinal de “positivo” para o Tocão, que era surdo e mudo e nunca na vida matara uma mosca.

Teve gente na roda que pensou seriamente em esmagar a cabeça do Branco. (VERÍSSIMO, 1984, p. 81-2).

A mistura de fatos históricos (a violência como forma de se obter confissões) com narrativas ficcionais, especialmente, os contos de fadas, proporciona o tom humorístico ao

texto, que se origina dessa aparente incompatibilidade. De um lado, tem-se a violência, o medo, a ameaça de morte, a realidade opressiva e, de outro, há o prazer, o maravilhoso, o imaginário, a ficção. Apesar dessa separação entre o conteúdo trágico e opressivo dos fatos históricos e o mundo onírico, feérico, das narrativas fabulosas e ficcionais, podemos estabelecer algumas relações, levemente sugeridas no texto de Veríssimo.

Na crônica “Histórias”, o personagem, desesperado pela ameaça de violência e morte, conta, reconta, mescla uma série de narrativas (contos de fada, filmes, contos orientais, romances, novelas, etc), comportamento que nos faz recordar da narrativa das *Mil e uma noites*. A referência, certamente não gratuita, à personagem Scheerazade remete-nos à relação entre o texto de Veríssimo e essa narrativa fabulosa do Oriente: ambos apresentam uma ligação entre palavra e morte.

Como sabemos, o enredo das *Mil e uma noites* centra-se na história da jovem Scheerazade e do rei Schariar, o qual, para se vingar da traição da esposa, encarregou o seu vizir de lhe entregar uma donzela por noite, prometendo matá-la na manhã seguinte à noite nupcial. Isso aconteceu durante três anos, mas chegou um momento que não havia mais donzelas no reino, pois foram mortas ou fugiram. Desesperado, o vizir não sabia como continuar atendendo ao desejo do rei e, assim, vendo o desespero do pai, Scheerazade se oferece para ser levada ao rei, pois dizia ter um estratagema para escapar à morte.

É justamente este estratagema – contar uma labiríntica seqüência de narrativas como forma de entretenimento e, portanto, de manutenção da vida – que é comicamente retomado na crônica de Veríssimo. Nesse texto, explora-se o poder da palavra, que tanto pode propagar o amor, o sonho, a fantasia, entreter ou instruir o homem, como também oprimi-lo, destruí-lo, levá-lo à confissão, à delação, à morte.

Além da incongruência entre o teor maravilhoso, feérico, imaginativo do discurso e a vivência opressiva e o medo daquele que o profere, outro aspecto interessante a ser destacado é a conversão do “real trágico” em ficção cômica.

Propp, no capítulo “Os caracteres cômicos”, distingue a comédia da tragédia pelo grau de intensidade dos defeitos ou vícios humanos. Dessa forma, os pequenos defeitos, adulação, vaidade, covardia, submissão, etc são cômicos, enquanto os grandes vícios humanos, traição, despotismo, assassinato, vingança, corrupção, etc são objetos da tragédia. Entretanto, Propp também salienta que esse limite nem sempre é nítido: “[...] uma mesma propriedade pode se tornar cômica se for ampliada moderadamente. Se, ao contrário, for levada à dimensão do vício, tornar-se-á trágica”. (p.135).

Assim, tudo depende da maneira de como é tratado o tema e também da recepção do público/leitor, que, sob tensão trágica, pode em qualquer momento relaxar os sentimentos e, logo, dar espaço à infiltração cômica.

Na crônica “Histórias”, o clima de medo, violência e de morte, suscitado por um grande defeito ou crime humano – a tortura de um semelhante – é amenizado ou mesmo dissipado pelo exagero cômico: “*as mil e uma formas* narrativas de se escapar da suposta violência do Tocão”.

Em “Tocão”, o sufixo “-ão” possibilita duas leituras possíveis: liga-se a um substantivo (“toco” - era forte) ou ao radical do verbo “tocar” (tinha um toque brusco). Em ambos os significados, a hipérbole acrescenta a idéia do excessivo. Daí advém a intensificação da força física e, logo, a evocação do significado de “violento”. Portanto, o sentido aumentativo do sufixo projeta-se sobre a ação do personagem.

Desse modo, além da quebra de expectativas (Tocão não matava nem uma mosca), o nome cômico sugere e intensifica a força do personagem, sendo a brutalidade da situação histórica vivenciada sugerida pela suposta brutalidade do seu agente.

A caracterização como “surdo-mudo” também pode comportar um sentido alegórico, ser uma forma alusiva ao contexto da época. Num período em que a tortura era ferozmente aplicada contra aqueles que ousassem questionar a ordem social, o silêncio era uma das formas de sobrevivência. O mais seguro seria “não ouvir” e “ficar de boca fechada”, adotar, portanto, o conformismo no lugar da resistência. Assim, muitos presos políticos se calaram. Alguns por conselhos de seus advogados, outros, marcados pelo medo que essa forma de violência gerou.

Nas décadas de 70 e 80, a ficção política, visando a tecer um retrato jornalístico ou alegórico do Brasil desse período, descrevia em minúcias cenas de tortura e violência. Romances, como *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, *Os que bebem como cães*, de Assis Brasil, *Os carbonários*, de Alfredo Sirkis, entre outros, narravam os interrogatórios, os esclarecimentos prestados nas delegacias, as pressões psicológicas que deixavam os interrogados vulneráveis às imposições dos torturadores, etc.

Segundo Sussekind, nessas narrativas político-sociais dos anos 70 e 80, as cenas violentas de tortura (com a que segue) eram frequentemente utilizadas como um “horror ornamental” para revelar detalhes da violência cotidiana do país, além de serem boas receitas de *best-sellers*, pois alcançavam a preferência do público, especialmente da classe média.

Os choques aumentavam de intensidade, a pele já se queimava onde os terminais estavam presos. Sua cabeça caiu para trás e ela perdeu a consciência. Nem os sacolejões

provocados pelas descargas no corpo inanimado fizeram-na abrir os olhos. Furiosos, os policiais tiraram-na do pau-de-arara, jogaram-na no chão.

Um deles enfiou na cabeça dela a coroa-de-cristo: um anel de metal com parafusos que o faziam diminuir de diâmetro. Eles esperaram que ela voltasse a si e disseram-lhe que se não começasse a falar, iria morrer lentamente. Ela nada disse e seus olhos já estavam baços. O policial começou a apertar os parafusos e a dor a atravessou, uma dor que dominou tudo, apagou tudo e latejou sozinha em todo o universo como uma imensa bola de fogo. Ele continuou a apertar os parafusos e um dos olhos dela saltou para fora da órbita devido à pressão do crânio. Quando os ossos do crânio estalaram e afundaram, ela já havia perdido a consciência, deslizando para a morte com o cérebro esmagado lentamente. (TAPAJÓS, apud SUSSEKIND, 1985, p.45).

Como nos romances da época, relacionados ao fluxo histórico, a crônica também não deixou de relatar ficcionalmente as histórias de tortura narradas por vítimas da repressão. Porém, o processo de “quase tortura do leitor”, horrorizado à medida que o escritor vai descrevendo, em ritmo lento, “em câmara lenta”, não é encontrado na crônica de Veríssimo. Em “Histórias”, temos uma espécie de caricatura risível do tipo de tortura psicológica que costumava ser aplicada aos presos políticos. Afinal, ninguém costumava torturar ninguém por meio da “contação de histórias”. Nesse caso, a denúncia é feita pela representação humorística daquilo que usualmente apenas se lia como tragédia.

À satisfação resultante do engenho artístico do escritor, capaz de converter o horror em riso, acrescenta-se outra forma de prazer: o prazer textual, proveniente do “reencontro do conhecido”. A crônica é construída pela mistura de formas narrativas bem familiares. O leitor reconhece a presença de recursos narrativos peculiares aos contos de fadas, como a indeterminação temporal (“Era uma vez...”), o final feliz (“E viveram felizes para sempre”), a localização espacial sempre num país distante, muito longe (“Enquanto isto, em outro castelo, longe dali...”), além, é claro, da presença de uma narrativa oral.

Vinculada a uma cultura auditiva, a crônica também encanta por seu “tom acariciante, de conversa à beira da rede ou de conversa despreocupada ao pé do fogo”. (LIMA, 1981, p.17). Para o crítico Costa Lima, o sistema intelectual brasileiro caracteriza-se por seu aspecto preponderantemente auditivo e, por sua vez, a cultura auditiva é profundamente uma cultura da persuasão, na qual a oralidade é usada para seduzir o leitor. Assevera ainda o crítico que a crônica, tão bem aclimatada ao Brasil, é o gênero mais representativo dessa escritura brasileira oriunda de uma tradição oral.

A tradição oral dos contos de fadas (eram histórias contadas de viva voz, conhecidas por ouvir dizer) é retomada na crônica de Veríssimo. No início do texto, os colegas, provavelmente ex-presos políticos, estão numa roda informal de “bate-papo”, lembrando as experiências violentas que sofreram. Depois de uma história, vem logo outra, e a crônica começa com a narração cativante do Branco.

Ao narrar, o personagem, lembrando o narrador de Benjamim (Cf. “O narrador”, 1985, p.209), retira da experiência vivida o que conta, saber que se fundamenta numa tradição narrativa conhecida e nos artifícios de sedução do narrador oral, capaz de prender a atenção dos ouvintes por meio do exercício de “enredar histórias”.

Aos contos de fadas são incorporadas outras “histórias”, como filmes, romances de grande extensão (*As mil e uma noites*, *Dom Quixote*), a Bíblia e até telenovelas de Janete Clair. Tais “modelos narrativos” bastante conhecidos (para manter o interesse do Tocão) são mesclados a outros e atualizados pelas novas “versões” do Branco, provocando o riso do leitor, que percebe a passagem abrupta de uma história para outra, sendo algumas pertencentes aos chamados “gêneros de entretenimento”, como, por exemplo, *Os três Mosqueteiros* – folhetim de Alexandre Dumas, *As mil e uma noites* – conto maravilhoso –, as telenovelas – produto televisivo oriundo da transformação dos folhetins – e a referência a heróis - Rei Artur, Capitão Nemo – ou a vilões – Darth Vader - da ficção de aventuras, etc.

Na obra *A aventura literária* (1990, p.27), Paes analisa os “gêneros de entretenimento” (ficção científica, romances policial, sentimental, de terror, de aventura, etc) como estruturas reencontráveis, ou seja, a repetição é a lei fundamental desse tipo de narrativa que sempre termina como se espera. Por exemplo, a defesa do Bem contra o Mal, a invulnerabilidade do herói, a participação em batalhas, os nobres feitos e proezas, a nobreza do caráter, o combate ao monstruoso, etc. Essas características já estavam presentes na *Odisséia*, na *Demanda do Santo Graal*, no conto maravilhoso, no folhetim, antecedentes históricos dos “gêneros de entretenimento”, e também podem ser encontradas nos modernos romances e filmes de aventura, que, nos mais diversos espaços (terra-céu-ar), prendem a atenção, condicionam expectativas e, desse modo, seduzem os seus leitores.

Em “Histórias”, Luís Fernando Veríssimo explora a redundância estrutural dos “gêneros de entretenimento” para produzir efeito cômico. Como o Branco precisava entreter o Tocão, distraí-lo e transportá-lo imaginariamente para outra realidade, bem distante daquela da cela onde estavam reclusos, nada melhor do que se valer de “narrativas ou de histórias de entretenimento”. Até as telenovelas de Janete Clair, num período em que a TV tornou-se a “grande narradora” para um público ávido por diversão, são utilizadas como recurso para cativar a atenção do “torturador”.

Assim, preocupado com a opinião do Tocão, que sempre se mantinha impassível (“Olhou para o Tocão para ver se era esse o tipo de história que ele gostava”, p.81), Branco optou por gêneros de entretenimento, populares e, logo, capazes de satisfazer o gosto do maior número possível de ouvintes.

O interessante é que, nesse exercício de contar e de recontar histórias e de buscar a evasão do possível torturador, o personagem e a crônica, como um todo, trazem o leitor para perto da História, para a realidade cotidiana da época, despertando-lhe a consciência crítica para um problema vivenciado: a tortura. Portanto, os gêneros de entretenimento, que comumente são vistos como apenas meios de distração, de evasão da realidade, adquirem na crônica um propósito mais “sério”: desvelar, por meio de histórias imaginárias, a tortura incorporada à vivência cotidiana dos cidadãos.

No próximo texto a ser analisado – “Caso Difícil” (publicado em *A mulher do Silva*, 1984) – temos mais um exemplo desse exercício, no qual o “tempo da História” e do “cotidiano” são incorporados a histórias ficcionais, que proporcionam uma nova forma narrativa para fatos rememorados do período em questão.

Vejam como acontece essa correspondência entre história e cotidiano e, ao mesmo tempo, a intersecção entre “tempo real” e “tempo imaginário” no seguinte fragmento da crônica de Veríssimo, no qual há um paralelismo entre a vida íntima de um casal e a repressão política. Esta, embora pertencente ao “tempo histórico”, não deixou de se espriar pelo cotidiano.

Ele e ela não transavam, meu Deus, / desde que nascera o caçula. / Depois houve o acidente: / ele tomou um remédio sem ler a bula. / Daqueles proibidos, mas só nos Estados Unidos. / Quase morreu, como um cão, pela contra-indicação. / E foram meses de abstenção. / As crianças exigiam tudo dela. / Quando não era uma criança, era uma panela. // [...] Ele, cheio de dívidas, / se declara inadimplente. / Ela, cheia de dúvidas, / chora “eu não te faço contente”. / Falam em separação, / mas não é esta a questão. / Não há incompatibilidade / falta oportunidade. / Não é só nosso o mal / o problema é nacional, de caráter conjuntural. / Pouca tranquilidade e muito general. //

Ele e Ela, brasileiros / compartilham travesseiros / mas estão com um certo complexo / pois não conseguem ter sexo. / Culpa da crise, grilos miís / e da situação do país. (VERÍSSIMO, 1984, p.31-2).

Prost (1992, p.15) define a vida privada, sexualidade, família, costumes, religião, etc, como uma realidade histórica, construída de diversas maneiras por sociedades determinadas. Segundo o autor, não existe uma vida privada de limites definidos para sempre e, sim, um recorte variável da atividade humana entre a esfera privada e a esfera pública. O que significa dizer que a história da vida privada, essa história feita de pequenas repetições (o medo da morte, as difíceis relações com o corpo, a insatisfação sexual, a obsessão pelo dinheiro, etc), não só revela singularidades (idiossincrasias, digamos), como também é plural, uma vez que descreve a “história vivida” dos homens de uma certa época. Portanto, os “assuntos íntimos” relacionam-se à vida pública e sua história.

Assim, o sexo, como outras atividades corporais, pode ser entendido como uma necessidade natural, mas também como um fato cultural. São os impulsos naturais, respondendo e interagindo com estímulos exteriores, o ambiente cotidiano, a situação econômica, a estrutura familiar, que levam ou não à excitação e à procura de formas de satisfação desses impulsos. Contudo, harmonizar a rotina doméstica com a vivência satisfatória dos impulsos sexuais, em tempos repressivos (como nos revela a crônica), era um tanto difícil, pois o regime militar atingiu diretamente o cotidiano dos cidadãos.

O universo privado, a família, o trabalho, as relações amorosas, o lazer foram alterados. Havia o medo de perda do emprego, do afastamento da família, dos amigos, o pavor da tortura, a incerteza quanto ao futuro. A repressão política também interferiu no casamento. Era difícil conduzir normalmente uma vida conjugal, quando se vivia constantemente sob tensão e insegurança.

O tema do fracasso do casamento foi trabalhado em diversos romances e contos produzidos nos anos 70. Autores, como Esdras do Nascimento (Cf. as obras *Engenharia do casamento*, 1968 e *Paixão bem temperada*, 1970), abordavam em suas composições os confrontos entre casais, as novas formas de relacionamento afetivo que surgiram como efeitos imediatos da rápida modernização do país e do crescimento urbano. Essas transformações sociais abalaram hábitos e costumes arraigados e, sobretudo, como veremos no próximo item, alteraram a estrutura familiar. Por exemplo, a força de trabalho feminina duplicou nas décadas de 70 e 80 e a escolaridade também cresceu.

Esdras do Nascimento e outros escritores da época, como Rubem Fonseca, Silviano Santiago, Raduan Nassar, Haroldo Maranhão, Márcio Souza, valeram-se da temática do fracasso do casamento (adultério, infidelidade conjugal) e do tema da sexualidade (sedução, homossexualismo) para denunciar a repressão e as mazelas do regime militar. Podemos dizer, então, que nessas obras o foco da crítica social desloca-se do plano mais abstrato das idéias para o interior da vivência cotidiana, sentida na riqueza de sua dimensão política.

Vinculada ao seu tempo histórico e às transformações do tempo cotidiano, a crônica não deixou de explorar este viés: o discurso sexual que denunciava o discurso do poder, o espaço privado que desmascarava o espaço público, a intimidade que trazia à tona o processo político. Na crônica de Veríssimo, o sentimento cotidiano de asfixia provocado pela repressão é trabalhado com/pelo humor. Vejamos:

Ele e Ela (representam qualquer casal de brasileiros da época) tentam conquistar um espaço para a vida privada, porém a política e a tensão resultante do processo histórico

acabam se infiltrando na intimidade do lar. Além disso, a luta pela sobrevivência em tempos de crise financeira provocava cansaço:

Ele, na rua, dava duro, investindo no futuro / a energia que empregaria / de outro jeito / no leito. / Quando ela queria, ele não podia. / Quando ele queria, ela gemia, semi-acordada / respondendo à cutucada: / “Minha filha, pega a boneca, / mamãe está tirando uma soneca”. / E ele, murcho e triste, / voltava à Agatha Christie. //
 [...] Etapas vencidas, crianças crescidas, / ela arranhou um emprego / do tipo não sei que horas chego. / Ele pra lá e ela pra cá / de noite “que cansaço, não dá”. / Combinaram, para quebrar o jejum / se encontrar no motel “El Bum Bum”. / Foram, mas em vez de se amar / dormiram até o sol raiar //. (VERÍSSIMO, 1984, p. 30-1).

A necessidade de trabalhar cada vez mais para assegurar a sobrevivência diminuía o vigor sexual, o que acabava refletindo diretamente no convívio familiar. Homem e mulher, cansados pelas obrigações diárias, acabam tendo destinos paralelos que nunca se encontram para a vida íntima.

A partir dos anos 70, o trabalho provocou uma reordenação dos espaços públicos e privados. Durante gerações, o ideal era que as mulheres ficassem em casa, cuidassem do lar. Uma das grandes transformações advindas do século XX é justamente esta inversão de valores: o trabalho doméstico feminino passa a ser visto como uma espécie de sujeição ao homem, ao passo que trabalhar fora tende a significar emancipação.

Assim, nessa época, as principais justificativas para o trabalho feminino eram a igualdade entre os sexos e a independência da mulher. Porém, entre as classes menos favorecidas predominavam as razões financeiras. Na crônica de Veríssimo, por exemplo, Ele e Ela trabalham de modo igualmente exaustivo para manterem as despesas da família e ao papel feminino ainda se incluem outros afazeres: dona-de-casa e mãe. Portanto, se o trabalho assegurava o desempenho econômico da família e, por extensão, do país, por outro lado, prejudicava o desempenho sexual e contribuía para acentuar a crise no casamento.

Como se observa no fragmento transcrito, para tentar reconquistar algum espaço para a vida íntima, Ele e Ela decidem se encontrar em um local diferente, que os deixasse livres da monotonia do trabalho cotidiano e das obrigações da vida familiar. Por isso vão ao motel “El Bum Bum”. A propósito dessa escolha romântica do casal, podemos dizer que era bastante comum nos anos 80, quando os motéis tornaram-se verdadeiros “templos modernos”, freqüentados até por casais.

Porém, contrariando expectativas, esse novo encontro amoroso revelou-se ineficaz diante do cansaço e da influência repressiva do momento histórico: Ele e Ela, “em vez de se amar, dormiram até o sol raiar”. Assim, a repressão política (do tempo histórico) interfere no

espaço privado, onde já atua a repressão doméstica (da vida cotidiana): o trabalho exaustivo, a agitação das crianças e a angústia motivada pelo fracasso da vida sexual.

O humor surge da aproximação de elementos aparentemente díspares: crise financeira / crise conjugal; impotência política / “impotência sexual”; regime militar / “regime sexual”. Ao relacionar o tempo histórico e o espaço cotidiano, a crônica revela-nos como a austeridade do período, a repressão e a censura, as preocupações advindas das medidas econômicas do governo militar interferiram no cotidiano dos cidadãos.

Retomando a teoria de Freud, podemos dizer que o riso do leitor é despertado pelo prazer advindo da economia da “despesa psíquica” (o reconhecimento de um cotidiano histórico conhecido e até mesmo compartilhado), mas também pela percepção de uma certa incongruência.

Schopenhauer (1950) define o humor pelo sentimento de incongruência, ou seja, a partir da contradição que se manifesta pela junção de objetos, situações ou significados, geralmente não vivenciados conjuntamente. Por exemplo, em “Caso Difícil”, o que parece tão oposto é aproximado: crise institucional/crise sexual; história particular, vida íntima de um casal, e a História do país. E essas aproximações acabam provocando uma sensação agradável de estranhamento no leitor. Na verdade, mais que aproximação, há uma espécie de paralelismo, como já dissemos, entre a vida do casal e os fatos históricos da época. Vejamos alguns exemplos:

Primeiramente, como já se destacou, havia a dificuldade de sobrevivência em um país, onde a distribuição de renda era (e ainda é) discrepante. Poucos desfrutaram dos benefícios e dos avanços da industrialização promovidos pelo “milagre brasileiro”: eletrodomésticos, aparelhos eletrônicos, automóveis, etc. A maioria da população, como o “personagem” da crônica, “na rua, dava duro, investindo no futuro / a energia que empregaria / de outro jeito/ no leito”. (1984, p.30). Ainda se não bastasse o modelo político excludente, sempre havia a notícia frustrante de uma nova forma de arbítrio:

Um dia deu tudo certo, não havia filho por perto / ela uma ninfa a fim, ele um fauno de jardim / a sua paixão como um lábaro / (parece que foi num sábado) / quando avisaram pelo telefone: / morreu o home. / O Costa e Silva dera lugar a uma junta militar./ O ato consumado não foi o desejado. / Em vez de conjugal, foi institucional. / Ele e toda a nação caíram em prostração. / E foram meses e meses de “não”. / Ela deitada de um lado e ele de outro, exilado / no sentido figurado. //. (VERÍSSIMO, 1984, p. 31).

Em agosto de 1969, o presidente Costa e Silva sofreu grave ataque cardíaco. Em torno da sucessão, seguiu-se uma intensa luta pelo poder. Segundo a Constituição vigente (de 1967), o vice-presidente Pedro Aleixo deveria suceder imediatamente ao presidente, em caso

de falecimento ou incapacidade para os deveres do cargo. Porém, não foi exatamente isso que aconteceu. Em reunião sigilosa, o alto comando das Forças Armadas concluiu que a “solução constitucional não era viável” (pois, Pedro Aleixo opusera-se abertamente ao AI-5), decidindo que a presidência seria ocupada por uma junta integrada pelos ministros do Exército, da Marinha e da Aeronáutica.

A fim de preparar a transição para o novo presidente, que seria escolhido em 25 de outubro de 1969, a Junta Militar adotou uma série de medidas drásticas, como o fim da imunidade parlamentar e a instituição da prisão perpétua e da pena de morte. Médici assumiu o poder no momento em que as manifestações públicas da oposição estudantil haviam sido contidas pela repressão policial e os políticos da oposição (MDB) silenciados pelo AI-5. Enfim, aconteceu a anulação da vida política e, com ela, veio a repressão que atingiu a vida cotidiana:

Sai Médici, entra Geisel, / e um pouco menos tensos / eles se sentem propensos. / Marcam o dia / que alegria / para voltarem à paz / se lembrarem como se faz. / Tudo pronto / no ponto / ela uma ninfa a mil, ele um fauno varoni / - e vem o pacote de abril. / Desânimo, desistência. / Mais uns meses de abstinência. / Ou, digamos, continência?//. (VERÍSSIMO, 1984, p. 32).

Já na sua posse, como quinto general-presidente, Geisel falava do seu propósito de “quebrar a rigidez” do sistema político. Começou-se, então, a falar em um projeto de “distensão”, o que lançou grandes esperanças nos meios políticos e na vida cotidiana para um possível retorno à democracia. A distensão da sociedade, visando a cooptar setores da oposição, seria obtida em estágios bem planejados: haveria a suspensão parcial da censura prévia, seguida de negociações com a oposição para o estabelecimento de parâmetros para o tratamento da questão dos direitos humanos e seriam também promovidas reformas eleitorais para elevar o nível de representação política.

Diante desse clima de liberalização política progressiva, Ele e Ela, “distensos” e alegres com a chamada “abertura”, voltam a se sentirem propensos a um encontro amoroso. No entanto, logo o ímpeto cede lugar à frustração, pois a euforia do casal e do todo o país foi abalada pelo “pacote de abril”.

Frente a uma derrota eleitoral previsível, Geisel decreta o recesso do Congresso, assumindo poderes totais. Prorroga o mandato do futuro presidente, impõe eleições indiretas para governador e cria os chamados “senadores biônicos”, isto é, nomeados por ele para garantir o controle do Congresso, agora, praticamente anulado. O conjunto dessas medidas, que foram decretadas em abril de 1977, ficou conhecido como “pacote de abril”.

Pelos fragmentos comentados, observa-se que, ao transpor para a sua ficção os problemas e os fatos históricos do país, por meio da exposição dos problemas conjugais de seus “personagens”, o cronista desvela os acontecimentos políticos e, além disso, “rebaixa” a própria história do regime militar. Isso acontece, pois no texto do cronista o discurso amoroso, o pequeno, o aspecto miúdo do cotidiano, é tratado com a mesma importância ou até com certa superioridade, uma vez que os problemas do país são “parodiados”, adaptados ao relacionamento sexual. A respeito dessa redução da importância histórica, citemos as palavras de Paiva: “[...] o espírito de superioridade irônico recusa importância ao objeto sobre o qual incide, desconhecendo-o como essencial, atribuindo-lhe caráter secundário”. (1961, p. 460).

Essa redução da importância histórica é ainda mais evidente no segmento final da crônica, quando a “teoria do bolo” torna-se um mecanismo compensatório para o problema da frustração sexual do casal. Vejamos essa aproximação entre sexualidade (vida íntima) e política (vida pública):

Outras noites nervosas... / Inflação, escândalos, máxis, / e ele decide um dia: / já que não tenho a práxis / vou abraçar a teoria. / E desenvolve como consolo / a teoria do bolo / como, ai de mim, / o Delfim. / Todo sexo poupado / é sexo acumulado. / Todo o amor não feito / fica para um dia perfeito. / “Apertar o cinto” não é só modo de falar / também prende as calças no lugar. / Um dia está previsto, / vamos rir de tudo isto. / Gastaremos, adoidados, / todos os prazeres adiados. / E assim estão os dois. / Ela dizendo “Como é”? / e ele dizendo “Depois”. / Ela lamenta o tempo que estão perdendo. / Ele só pensa no bolo crescendo. / E diz, “seja paciente / sou uma potência emergente”. / Ela: “Mas quando esse tempo chegar / com que idade vamos estar?” / Ele: “Embora pareçam sinistros / confiemos nos ministros”. / Isso tudo aconteceu, agora e aqui. / Mais um caso difícil para a Marta Suplicy. (VERÍSSIMO, 1984, p.32-3).

No fragmento citado, a redução da importância histórica realiza-se por meio do deslocamento de algumas frases de efeito peculiares ao período, como a metáfora do “bolo crescendo” (a economia em expansão – “é preciso crescer, para depois dividir”), a idéia de “potência emergente” (a modernização tornaria o Brasil um país próspero, desenvolvido a ponto de se equiparar às nações do Primeiro Mundo), etc. Vale lembrar que o motivo que freou o “grande salto pra frente” (outra frase do período) do desenvolvimento autoritário foi o estouro das taxas de juros internacionais em 1979, o que levou, na década de 80, às políticas de ajustes recessivos (daí, temos “o apertar o cinto”) e à destruição geral da estrutura financeira do Estado.

Na crônica, as frases históricas são desviadas do domínio da política (do espaço público) para o da sexualidade (espaço privado, vida cotidiana). Esse desvio irreverente debocha de frases que alimentaram o ufanismo do “milagre brasileiro” ou que serviram como justificativa ideológica para consolar os inconformados com a distribuição de renda desigual e

com a política de arrocho salarial, agravada por exigências do FMI. Por exemplo, com o crescimento da inflação e com as dificuldades econômicas decorrentes, as campanhas governamentais procuravam disseminar o conformismo e a espera, por meio de dizeres como: “temos de fazer um sacrifício para que o amanhã seja melhor”. Para legitimar essa idéia, dizia-se que o crescimento ocorreria e que todos participariam dele, pois o “Brasil era o país do futuro”.

O casal da crônica também adia para o futuro a possibilidade da realização sexual. A aproximação de domínios diferentes (sexo e política) ridiculariza a seriedade dos discursos governamentais e a credibilidade de seu efeito persuasivo.

Ainda a propósito do discurso sexual presente na crônica, podemos dizer que ele não se encontra apenas nas frases históricas, desviadas para o domínio da sexualidade por uma intenção cômico-crítica. No texto, muitas das palavras e frases apresentam uma significação dúbia, maliciosa, na qual a sexualidade é sugerida por um processo metafórico (referência ao órgão genital masculino – “dava duro, investindo no futuro a energia que empregaria, de outro jeito, no leito”; “a sua paixão como um lábaro”; “potência emergente”), por expressões sinônimas para impotência (“murcho”, “prostração”) ou ainda por outras metáforas que aludem à vida erótica (“ato consumado”, “bolo crescendo”).

Segundo Preti (1983, p.111), o discurso da malícia pode ser caracterizado como um “jogo”, que consiste em dizer palavras que podem ter um duplo sentido: um primeiro, literal, explícito; um segundo, implícito, intencionalmente escondido.

Na crônica, o significado sexual está implícito, pois o humor o quer justamente assim: dissimulado, sugerido, apenas malicioso. Essa preferência pelo modo indireto de expressão pode ser explicada por Propp: “[...] a pornografia não é absolutamente engraçada. Engraçada é a semi-indecência”. (1992, p. 48).

Por ser um processo de comunicação indireto, o discurso da malícia ou da semi-indecência chama o leitor a intervir, a completar o sentido. Além de mobilizar a interpretação do leitor, que, a partir de um certo momento, não consegue mais se desligar do significado implícito, do teor sexual do discurso, a semi-indecência também faz rir, porque revela a natureza física do homem dependente das funções corporais, no caso, a cópula.

Na crônica, observa-se mais do que isso, pois a natureza física, corporal, acaba pondo a nu os defeitos da natureza espiritual – as idéias e ações humanas. Ou seja, o humor sexual proporciona nesse texto, entre outras benesses, uma liberação catártica do que estava duplamente reprimido: o desejo erótico frustrado e o descontentamento político.

Assim, quanto ao conteúdo temático dessa crônica, podemos dizer que, no exercício cômico de aproximar vida sexual e vida política/cotidiano e história, Veríssimo revela a interferência opressiva dos militares no cotidiano dos cidadãos. Como sugere o próprio título irônico do texto, foi realmente um “caso difícil” a convivência social/conjugal durante anos de regime militar. Tão difícil que, para tentar normalizá-la, o cronista recorre à notoriedade (sobretudo, nos anos 80) da sexóloga Marta Suplicy⁷, a quem delega a difícil tarefa de transformar a repressão político-conjugal em vivência expressiva da sexualidade.

Além do exercício de justapor “tempos” (da história e do cotidiano) e domínios diferentes (espaço público e o privado, o âmbito político e o doméstico, a história e a ficção), também desperta o interesse a estrutura dessa crônica. Podemos retomar as palavras do crítico Eduardo Portella (Cf. item 3.1 deste trabalho) e dizer que esse texto é realmente uma “deseestrutura”, uma inclusão de gêneros, pois, nele, redimensionam-se as fronteiras entre poesia e prosa.

Como é característica do gênero poético, a repetição simétrica de sons e a distribuição dos acentos e pausas produzem um determinado ritmo. Ao invés da idéia espontânea e natural, que caracteriza a prosa, a poesia detém-se na forma, “brinca” com os sons, combinando-os de maneira a chamar a atenção sobre eles, ou seja, a forma (in)forma, os significantes das palavras também significam.

Essa preocupação com o nível expressivo do texto também é encontrada na prosa e, particularmente, na crônica. Basta lembrarmos da “poesia do instante” que a prosa de Rubem Braga evoca, ao trazer consigo a alegria dos sentidos, encontrada em paisagens ou em objetos significativos para o cronista.

A “prosa poética” de Braga, cujo grande mistério é a simplicidade, é capaz de atribuir um sentido solene, majestoso, às palavras e aos acontecimentos mais triviais. Já dizia Manuel Bandeira, lembrando-se das palavras de Machado de Assis: “a poesia pode estar presente tanto nos amores como nos chinelos”. (apud ARRIGUCCI Jr, 1987, p. 38).

Atraídos por esse lirismo presente no gesto confessional, alguns cronistas chegam, por vezes, a “croniar em versos”. É o caso, por exemplo, de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, que recorrem ao verso em suas crônicas para “vestir poeticamente o cotidiano”. Na crônica poética ou poesia prosaica de Veríssimo, os fatos cotidianos, lembrando a essência do gênero, também estão presentes, mas, nesse caso, não há nenhuma conotação lírica, elevada, causando emoção, arrebatamento, efeito catártico ou epifania. A vida diária não encontra o sentido da mais alta poesia, pois o humor não permite que os acontecimentos banais “alcem vôo”, “trazendo-os para mais perto do chão”.

[...] As crianças exigiam tudo dela. / Quando não era uma criança, era uma panela. [...] “Minha filha, pega a boneca, / mamãe está tirando uma soneca” [...] E se viesse um anseio / pela saudade ou por hábito / ou pelo vislumbre de um seio / aparecia uma criança querendo dormir no meio. (VERÍSSIMO, 1984, p. 30-1).

Esse fragmento é um exemplo bem representativo de “esgotamento da carga poética”. Nele, o efeito cômico é produzido pelo contraste entre a forma poética e a essência prosaica do conteúdo e, sobretudo, pela simplicidade que se traduz no versejar, na habilidade jocosa de combinação de sons, que lembram a poesia infantil. Nesta, a rima emprega-se, por vezes, de modo inteiramente gratuito. O importante é a atração exercida pela terminação da palavra, o que faz que um termo se altere ou recrie por influência com o qual se pretende que rime (exemplo: “quando avisaram pelo telefone/ morreu o home”, p. 31).

Segundo Massaud Moisés (1967, p.112), para não ser poesia pura e permanecer crônica, o poema, entendido como a sucessão de versos, agarra-se ao acontecido. O resultado pode ainda ser alguma poesia, mas, via de regra, tem-se a crônica rimada de inferior tônus lírico.

Essa “desierarquização do tom nobre da poesia” é encontrada na crônica de Veríssimo, que transfere para o verso comentários e informações peculiares à prosa. Além disso, as gírias (“grilos miís”), o estilo marcado pela busca da oralidade (“Ela dizendo ‘Como é?’ / e ele dizendo ‘Depois’”), as rimas pobres e “forçadas” (“soneca/boneca”; “telefone/home”) e a linguagem coloquial revelam a essência prosaica do texto. O resultado é uma crônica rimada, sem qualquer traço lírico. A carga poética é substituída pelo humor que provém, como sabemos, da aproximação entre o público (a História do país) e o privado (a história cotidiana do casal).

Desse modo, o leitor não se deve deixar iludir pelos versos, uma vez que o evento histórico neles prepondera sobre o “eu” gerador da poesia. Diferindo do gênero poético, no qual o “eu-lírico” é a um só tempo o assunto e o confessor de suas próprias experiências, na crônica, o “cronista-narrador”, ao transformar em páginas de confissão a vida íntima de um casal, volta o seu interesse para o “não-eu”, isto é, para os fatos históricos e para os motivos do cotidiano da época que despertaram a sua atenção.

No próximo item, continuaremos a focar as associações que a crônica mantém entre o “tempo histórico” e o “tempo cotidiano”. Veremos que o cronista faz do contar histórias do cotidiano um meio de apreender e de repassar a seus leitores as mudanças de costumes, de valores culturais e as novas identidades de uma “geração em conflito”.

3.4. A história contada: as crônicas de costumes de Luís Fernando Veríssimo

Mais dia, menos dia, demito-me deste lugar. Um historiador de quinzena, que passa os dias no fundo de um gabinete escuro e solitário, que não vai às touradas, às câmaras, à rua do Ouvidor, um historiador assim é um puro contador de histórias. E repare o leitor como a língua portuguesa é engenhosa. Um contador de histórias é justamente o contrário do historiador, não sendo um historiador, afinal de contas, mais do que um contador de histórias. (MACHADO DE ASSIS. História de 15 dias).

Partindo da matéria viva das ações cotidianas, o cronista assemelha-se ao narrador popular, ao contador de histórias que transforma a matéria-prima da experiência em narração. Como destacou Walter Benjamin: “enquanto o historiador é obrigado a explicar os episódios com que lida, o cronista contenta-se com modelos da história do mundo”. (1985, p.209). Isto quer dizer que o fato histórico se realiza e se desenvolve por meio da ficção, que o traz para o domínio da narrativa. Logo, a História transforma-se em “histórias” (estórias), recontadas pelo cronista e capazes de guardar a memória de um tempo vivido.

Nesse exercício de registrar o tempo, o cronista, como sabemos, trabalha a partir de “fragmentos”. Seus olhos, treinados para o flagrante do cotidiano, estão preparados para a caça de instantâneos, para a seleção de um fato qualquer – uma dança, um traço comportamental, uma relação afetiva – e os faz objeto de suas considerações inusitadas.

Como resultados imediatos desse trabalho com “fragmentos”, temos, como vimos no subitem 3.3.2, a rapidez e a síntese que caracterizam o gênero. Assim configurada, a crônica convive harmoniosamente com a rapidez que também caracteriza a vida moderna. Podemos dizer, então, que à pressa de escrever junta-se a de viver. Os acontecimentos são extremamente rápidos e o cronista precisa de um ritmo ágil para conseguir acompanhá-los. Eis o que nos diz Otávio Paz: “a vida moderna é a da aceleração do tempo histórico. [...] Passam-se mais coisas (nos dias e anos) e todas elas passam quase ao mesmo tempo, não uma atrás da outra, mas simultaneamente”. (1984, p.22-3).

No mundo moderno da rapidez, das relações reificadas, da rotina, o cronista ainda tem algo a “contar”. Para ele, cada pessoa, cada época, cada período histórico ainda têm vivências e costumes, experiências comuns, que merecem ser repassadas, ainda que de forma “abreviada”.

Nesse trabalho com “recortes da vida”, digamos assim, não menospreza as questões culturais de sua época, como valores, visões de mundo, formas de convivência, etc. O seu

texto está sempre pautado pela sensibilidade de quem está próximo ao cotidiano das pessoas para contar as suas histórias.

Nas crônicas de costumes, por exemplo, o cronista ausculta as idéias, valores e comportamentos, em voga nos anos 60/70 e meados de 80 (a contracultura, o feminismo, a revolução sexual, o divórcio, o rock, etc), e os transporta, via imaginação, da “realidade vivida” para a “realidade narrada”. Eis o assunto que será abordado a partir de agora.

A partir dos anos 60, expressões recorrentes, como “paz e amor”, “paradise now”, “desbunde”, “desrepressão”, “revolução individual”, são capazes de mobilizar multidões de jovens e intelectuais nas mais diversas partes do mundo. Era a chamada “contracultura”, movimento caracterizado pela presença de traços físicos bem notórios: barbas e cabelos compridos para os homens, roupas coloridas e minissaias para as mulheres. Ao aspecto físico, acrescentam-se as mudanças comportamentais: a procura da liberdade, da autenticidade, a busca da “desrepressão”, a crítica à família, a vivência do “amor livre”, etc. Esses novos traços comportamentais que deram o tom do “desbunde” escandalizaram as famílias de classe média, pois propunham um novo universo de significados e valores bem mais libertários e questionadores.

Inicialmente divulgado nos Estados Unidos e na Europa, o movimento contracultural logo repercutiu nos países da América Latina. Nessa mesma época, por volta de 1956-1968, surge o *rock’-n’roll*, ritmo musical que se consagrou na figura irreverente e provocativa de Elvis Presley. O público jovem passou a ver nesse tipo de música um meio de expressar o seu descontentamento e rebeldia e, desse modo, reuniu-se arte (música) e comportamento. O rock é adotado como um ritmo de vida, como uma nova maneira de refletir sobre a sociedade e o comportamento, além de ser visto como um símbolo da modernidade e da marginalidade, que criticava o sistema social por meio da subversão da linguagem (gírias, por exemplo) e da liberdade do corpo. Como disse Caetano Veloso, no filme *Doces Bárbaros*: “tudo é rock, rock é a linguagem de nosso tempo”. (apud HOLLANDA, 1992, p.68).

Rock, drogas, sexo, liberdade – retoma-se a chamada “juventude transviada” dos anos 50, quando jovens, com suas gangues, motocicletas e brilhantina nos cabelos, revoltavam-se, principalmente, contra a autoridade de pais e professores. Começa, pois, a se delinear a oposição jovem/não jovem, sintetizada na expressão que ficaria conhecida como “conflitos de

gerações”. A cultura herdada dos pais e antepassados, outrora rígida, sólida como uma rocha, tende a ser substituída por novos valores.

Assim, se, nos anos 30 e 40, a iniciação da juventude amparava-se no anseio pelo direito de usar calças compridas e receber o tratamento de adulto, nos anos 60, os jovens queriam afirmar-se enquanto jovens no confronto desafiador contra os adultos. Processava-se, então, uma “mutação de gerações”, refletida, sobretudo, nos costumes.

Também fez parte da chamada “cultura da juventude” o movimento *hippie*, que contribuiu para que esses novos comportamentos e valores se consolidassem. Esses jovens de cabelos compridos, que faziam do erotismo, da sensualidade e da liberdade comportamental o seu modo de vida, chocaram a siseudez e as convenções do mundo ocidental. Contra o individualismo, pregavam a opção por viver em comunidades; contra o artificialismo da vida moderna, queriam volta à natureza; contra a família e o casamento, aspiravam à libertação sexual; contra o materialismo do Ocidente, acreditavam na espiritualidade oriental.

Todo esse universo questionador da repressão internalizada e que buscava novas possibilidades de apreensão do “real” (drogas, misticismo, etc) foi herdado, ainda que em menor intensidade, pela juventude brasileira dos anos 60-70. No Brasil, a busca da verdade pessoal, por meio das drogas e da vida em comunidades alternativas, adquiriu um significado antiautoritário. Segundo Tavares de Almeida e Weis:

No auge da ditadura, início dos anos 70, “puxar fumo”, “viajar” ou “cheirar” não eram apenas formas de gratificação dos sentidos, mas, à semelhança da revolução sexual, um modo de contestar – outro verbo característico da época – o conservadorismo da sufocante ordem política. (1998, p.405, v.4).

Segundo os autores, os jovens utilizavam os gestos pessoais e as “revoltas de estilo de vida” como maneiras de lançar um desafio ao mundo oficial. Queriam mostrar não só que a vida cotidiana exprime aspectos do poder do Estado, mas também que, derrubando padrões de comportamento, podiam em verdade ameaçar este poder. Assim, a presença e a afronta ao autoritarismo permeavam todas as dimensões da vida. Era como se a política se misturasse à vida e às relações pessoais, ora de maneira mais sutil ora mais brutal.

No artigo “Morte violenta de mulheres: somos todos assassinos”, Sant’Anna (1984), por exemplo, relaciona machismo à ditadura:

A violência sempre esteve ligada ao poder. E a violência masculina é um exercício perverso do poder. É a isso que tecnicamente se chama falocracia.
E poder e violência andam de tal maneira juntos, que há uma relação direta entre o machismo e a ditadura, como existe uma solidariedade entre um amor sadio e a

democracia. [...]. Repito: existe uma estreita ligação entre democracia e amor. E a liberação política deve começar em casa. (1984, p.89-90).

As reivindicações dos “novos movimentos sociais”, à que fizemos referência no início deste terceiro capítulo (panorama cultural), são exemplos expressivos desse intercâmbio entre os domínios público (político-social) e privado (individual). Tais movimentos, como a luta dos negros, das mulheres, dos homossexuais, buscavam uma forma de convivência pessoal mais “democrática”.

Por exemplo, sabemos que culturalmente as noções e os atributos relacionados ao homem e à mulher foram organizados a partir de uma lógica dual, que atribui ao sexo masculino as propriedades de “força”, “decisão”, “autoridade” e ao sexo feminino, os conceitos de “passividade”, “fragilidade” e “emoção”.

Todo esse universo de valores entra em crise, a partir dos anos 60, quando o feminismo, como um movimento político-social, denuncia a existência de formas de opressão que não se limitam ao plano econômico. Conscientizando-se do fato de que as relações interpessoais também contêm um componente de poder e de hierarquia (homens versus mulheres, pais versus filhos, brancos versus negros, heterossexuais versus homossexuais), o movimento feminista tentava superar as formas de organização tradicionais fundamentadas no autoritarismo.

As crônicas de Luís Fernando Veríssimo que foram analisadas nesse item têm como temática essa redefinição de identidades culturais. Por exemplo, a diferenciação entre os sexos e as relações de poder entre homem e mulher (dominação *versus* submissão) são os temas da crônica “O Maridinho e a Mulherzinha”, publicada em *Sexo na cabeça*, 1980. Nesse texto, o cronista-narrador apresenta-nos a história, ou melhor, as duas versões desenvolvidas para focalizar o mesmo assunto: a submissão. Na primeira história ou “versão”, a masculina e na segunda, a feminina. A narração assim bifurcada, como veremos, serve aos propósitos reveladores do cronista, que deseja pôr em evidência a rigidez, isto é, a ausência de uma certa relativização ou mesmo “democratização” dos pontos de vista assumidos nas relações conjugais. Esse modo de narrar “bifurcado” também contribui para romper com a passividade do leitor, comumente preso à cadeia contínua e ilusória da narração, levando-o a refletir sobre o fazer literário.

Todos conhecem o Maridinho. Sempre bem arrumado. E perfumado. Quando tem alguém novo no grupo, o Maridinho se apresenta com uma pergunta:

- Como é que a sua esposa lhe chama?

- “Ei, você!” “Ó peste”. Às vezes até pelo nome...

Os outros dão risada mas o Maridinho fica sério. Espera até que o barulho acabe e então continua:

- A minha mulher me chama de Maridinho.

Os outros fazem força para não rir. O novo no grupo pergunta:

- Maridinho?

- Ela me adora – diz o Maridinho, faceiro. – Agora mesmo ela me vestiu, me penteou e me deixou sair para dar uma volta.

- É a sua mulher que veste você?

- É. Depois de me dar banho.

- E deixou você sair para dar uma volta...

- E aí que não deixasse. Aí que não deixasse!

- O que você faria?

- Me atirava no chão e começava a espernear. Comigo é assim. Dureza.

- E você pode ficar na rua o tempo que quiser?

- Você está brincando? O tempo que quiser. Até escurecer, é claro.

- Ela não quer que você fique na rua de noite?

- Não.

O Maridinho aproxima-se do outro para cochichar. Diz:

- Você sabe que o maridinho solto na rua depois que escurece a carrocinha pega?

- A carrocinha?

- Tem uma carrocinha que pega maridinho solto e leva para fazer sabão. Minha mulher me contou.

- Sua mulher lhe contou...

- Ela me adora.

- Mas você às vezes não tem vontade de ficar na rua, tomar uns chopos...

- Não diga essa palavra!

- Que palavra!

- Não posso dizer.

- Chope?

- É.

- Você não pode dizer nem a palavra?

- Não. Senão eu chego em casa, minha mulher cheira o meu hálito e diz: “Você andou dizendo chope”. Ai meu Deus, agora eu já disse...

- E o que é que acontece?

- Ela me bota de castigo, sem comida. (VERÍSSIMO, 1983, p.39-40).

O efeito humorístico dessa passagem resulta de uma “violação de regras”, ou melhor, de comportamentos esperados. O Maridinho renuncia a hábitos frequentemente atribuídos ao universo masculino (demonstrar superioridade na conversa com os amigos) e à liberdade que caracteriza a vida adulta.

Desse modo, contrariando expectativas, o Maridinho submisso fica todo faceiro com o tratamento infantil dado pela esposa. Além disso, também apresenta reações (“espernear”, quando contrariado) e comportamentos pueris que revelam a sua fragilidade e dependência com relação à mulher. Por exemplo, acredita em tudo o que ela diz e até nas suas histórias fabulosas (da carrocinha), como as da carochinha, narradas para que as crianças não desobedeçam à autoridade dos pais. Nesse aspecto, o comportamento crédulo e ingênuo do personagem também é infantil. Como sabemos, são as crianças que comumente acreditam em tudo o que lhe dizem os adultos. Acrescentam-se ainda as punições pertinentes ao universo

infantil (ficar de castigo, sem comer) que contribuem com mais um traço para infantilizar o adulto.

Portanto, o que definia culturalmente o universo masculino, como a posição de comando e a liberdade, não faz parte do perfil dependente do Maridinho, que aceita todas as recomendações e obedece sem contestar às ordens da esposa, pois teme possíveis punições.

Esse modo de ser extremamente passivo ridiculariza, mediante a inversão e o exagero, o velho estereótipo do homem “mandão”, autoritário.

- E você aceita isso?
- Claro que não! Está pensando o quê? Mulher nenhuma vai me dominar. Depois que ela dorme eu vou na cozinha e como uma bolacha. Comigo é assim.
- Dureza...
- Dureza. Levantou a voz comigo, já sabe.
- O que é que acontece?
- Eu choro.
- Mas vem cá...
- O Maridinho interrompe o outro com o dedo na frente dos lábios.
- Shhh. Ouviu isso? É a mulher me chamando. Tenho que voltar para casa.
- Eu não ouvi nada.
- Ela usa um apito especial. Só maridinho é que ouve. Tenho que ir.
- Mas olha, dureza, hein?
- Dureza. Comigo é assim. (VERÍSSIMO, 1983, p.40-1).

A situação insólita suscita o riso do leitor pela excentricidade, pois valores e comportamentos tradicionalmente masculinos, como a autonomia, a segurança, a força, dão lugar à fragilidade, à emoção, ao choro, reações e modos de ser considerados pertinentes às crianças e às mulheres. Também tem efeito cômico o fato de que determinados enunciados infantis (“Eu choro”, “Você sabe que o maridinho solto na rua depois que escurece a carrocinha pega?”, “- Ela me bota de castigo, sem comida”, etc) sejam ditos por um homem e adulto.

Além de infantilizar a imagem masculina, o cronista também reflete sobre o padrão feminino associado à fragilidade. Para tanto, cria a história da Mulherzinha.

Esta história é da Mulherzinha. O marido sempre a tratava assim. “Minha mulherzinha...” Tinha um enorme carinho pela mulher. Olhava para ela como se olha para uma criança, ou para um cachorrinho. Sua mulherzinha. Ela às vezes tentava reclamar, reagir, e então ele ria muito. Virava-se para quem estivesse perto e dizia:

- Viram só? Ela virou fera! Essa mulherzinha...

E a abraçava ternamente.

A mulherzinha vivia na sombra do marido. Quando tentava dar a sua opinião sobre algum assunto mais sério, ele piscava o olho, afagava a sua cabeça e dizia:

- Não preocupa essa cabecinha linda com essas coisas. Vai fazer um cafezinho pra gente, vai. (VERÍSSIMO, 1983, p.41, grifos nossos).

Se na primeira história narrada, temos a mulher que domina o “maridinho”, nessa segunda versão, é reproduzida a visão patriarcal do universo feminino, isto é, a posição dominante é a masculina e à mulher resta a “retaguarda” - a posição subalterna e submissa.

As razões para esse “ficar à sombra do homem” podem ser ideologicamente explicadas pelas próprias funções femininas, resultantes da “divisão” natural, biológica. Isto é, a reprodução da espécie (a maternidade) e os cuidados com a prole na primeira infância cabem à mulher. A identidade feminina não seria, então, compreendida como um produto histórico, pois está relacionada a uma categoria “natural”, fixa, na qual a “verdade” é “comprovada” por argumentos biológicos.

A educação patriarcal socializa a mulher para que prolongue e encontre satisfação nessa domesticidade (a casa e os filhos), reservando o mundo externo, intelectual, para os homens. A esposa companheira pouco deveria se comunicar com o marido, nem compartilhar experiências ou idéias com ele, mesmo porque o “diálogo entre iguais” não era algo a ser buscado.

Sem possibilidade de contestação, a vocação para a maternidade e para a vida doméstica seria a marca da feminilidade, enquanto a iniciativa, a participação no mercado de trabalho, a força e o espírito de aventura definiriam a masculinidade. Sendo assim, agindo no domínio público, os homens são definidos em termos de categorias de *status* (política, mundo profissional), já a vida das mulheres, restrita ao âmbito privado, caracteriza-se por termos relacionais (mãe, esposa, irmã, etc).

Além das mulheres serem identificadas com o ambiente privado da casa e com as relações pessoais, a desigualdade de gênero também está presente na tendência a identificá-las com a natureza e não com a cultura; com o “coração” e as emoções e não com “a cabeça”, a racionalidade; com a beleza e não com a valorização de sua capacidade e competência. Este aspecto pode ser bem ilustrado pelo seguinte fragmento do texto de Veríssimo: “- Não preocupa essa cabecinha linda com essas coisas. Vai fazer um cafezinho pra gente, vai”. (VERÍSSIMO, 1983, p.41).

Na crônica de Veríssimo, a “assimetria” entre os gêneros (a mulher é “menor”, “inferior” ao homem) é ficcionalmente retratada por meio do encolhimento físico da mulherzinha. Sem forças de superar a influência opressiva do marido, de subverter o ponto de vista da dominação para “mostrar a sua presença”, só lhe restou a resignação e o “encolhimento”.

A mulherzinha se resignava. E um dia o marido chegou em casa, foi dar um beijo na sua testa, como fazia sempre, e não acertou a testa.

- Ué, você está diminuindo de tamanho?

Mas não esperou para ouvir a resposta. Nunca ouviu as respostas da mulher. Ela era o seu mimo. O seu cachorrinho. Naquela noite notou que a mulher realmente parecia estar encurtando. E na manhã seguinte levou um susto. A mulher estava do tamanho de uma criança. Quando a carregou pela mão ao médico, preocupadíssimo, ela já estava da altura do seu joelho.

O médico não soube explicar o fenômeno. A mulher permanecia perfeitamente proporcionada, só menor. O marido apavorou-se. Não era apenas o fato de não ter mais uma mulher para abraçar. Ela não podia fazer as coisas que fazia antes. Levava dois, três dias para cerzir uma meia. Tinha que trazer o cafezinho xícara por xícara, pois não agüentava o peso de mais de uma. Não podia mais cozinhar sob o risco de cair na panela. Ia na feira e trazia um tomate na cabeça, como uma trouxa. Um aspargo debaixo do braço. Para costurar os botões na camisa do marido, tinha que segurar as agulhas com as duas mãos. Os amigos, estranhando que não eram mais convidados para visitar a casa deles, perguntavam:

- Como vai a mulherzinha?

E o marido queria brigar. Quem é que você está chamando de mulherzinha?

Um dia, aconteceu. O marido chegou em casa com uma caixa de bombons para a mulher – ela levava um dia só para chegar no recheio – e não a encontrou. Tinha desaparecido. Estava, provavelmente, do tamanho de um cisco. E até hoje o marido anda pela casa na ponta dos pés, cuidando onde pisa, para não pisar na sua mulherzinha. Desconsolado. (VERÍSSIMO, 1983, p. 41-2).

Tornar inverossímil uma dada representação ou apresentar a matéria de forma excessiva ou desproporcional é uma técnica satírica para ressaltar vícios, amplificar defeitos dos indivíduos e situações sociais. (Cf. HANSEN, 1989, p.254-5). As deformações podem ser inverossímeis do ponto de vista da convenção social e/ou da normalidade biológica, porém, quando o leitor é colocado na distância adequada para “mirar” as monstruosidades ou aberrações, ele apreende a mensagem que se quer transmitir.

No caso da crônica, o exagero, que atinge a dimensão do grotesco, destaca a ausência de complementaridade entre homem e mulher. A Mulherzinha era tão “diminuída” pelo marido que diminuiu de tamanho até “sumir”. O “encolhimento psicológico”, posto à mostra pelo “encolhimento físico”, provoca o espanto, o estranhamento do leitor, que é despertado, mediante o grotesco, para o subentendido crítico que aí se encontra. Segundo Boriév: “O grotesco é a forma suprema de exagero e da ênfase cômica. É o exagero que confere um caráter fantástico a uma determinada imagem ou obra”. (apud PROPP, 1992, p.91).

Como se observa no exemplo citado, o marido preocupa-se com o encolhimento da esposa, que extrapola os limites da realidade. Porém, a sua preocupação não tem em primeiro plano o aspecto afetivo, uma vez que a falta de alguém que realize as tarefas domésticas vem em primeiro lugar. Reduzida de tamanho, a mulher levava três dias para cerzir uma meia. Tinha que trazer o cafezinho xícara por xícara, etc.

“Cafezinho”, “Maridinho”, “Mulherzinha”, “Carrocinha”, “Cachorrinho” – essa crônica notoriamente explora as virtualidades expressivas do diminutivo – “inho”. Uma das

características desse sufixo é exprimir o sentido de mediocridade, pequenez, limitação, insignificância. Também pode sugerir um aspecto inofensivo ou ter um valor afetivo, de ternura.

O próprio título da crônica e as outras palavras postas no diminutivo prestam-se à obtenção de vários efeitos, desde a dignidade de pessoa estimada, pela qual se manifesta carinho (“minha mulherzinha, tinha um enorme carinho pela mulher”), passando pelo sentido de fragilidade, pequenez (“para não pisar na sua mulherzinha”), até chegar à acepção de dependência (uma criança) ou de “coisa” miúda, secundária, insignificante (um cachorrinho que se chama, quando quer).

Essa redução de importância também é encontrada na história do Maridinho. Como vimos, ele é comparado a uma criança que necessita de cuidados. Além disso, a sua mulher utiliza um apito especial para chamá-lo e ele obedece, como um cachorrinho adestrado. Ainda, como um cãozinho de estimação, o Maridinho é dócil, sai para dar um passeio e volta rapidamente, pois tem medo da carrocinha. Dessa aproximação entre o comportamento humano e o do animal nasce a ironia que revela a submissão presente no comportamento dos personagens da crônica.

Aliás, mais do que personagens, o “Maridinho” e a “Mulherzinha” são “tipos-sociais”, que nos desvelam interessantes facetas da convivência a dois. Exemplificando: num relacionamento, há, entre outros, o “tipo” do marido submisso, da mulher enérgica e dominadora e, por outro lado, há o marido autoritário que limita o papel feminino ao âmbito doméstico e há a mulher dócil, passiva e resignada, que se acostumou ou não consegue sair “da sombra do marido”.

Jogando com essas relações assimétricas, a partir da construção de duas “histórias” para o mesmo tema, da significação do todo a partir da junção das partes, o cronista problematiza as posições ocupadas por homens e mulheres na sociedade. Como defendia o movimento feminista, não deve haver uma superioridade masculina, assim como não se deve instituir a posição feminina como superior, pois uma identidade é sempre produzida em relação a uma outra.

A luta contra a discriminação implica, assim, na recriação de uma identidade própria, que supere as hierarquias do forte e do fraco, do ativo e do passivo. Identidade esta em que as diferenças entre os sexos sejam de complementaridade e não de dominação. Em que força e fraqueza, atividade e passividade não se coloquem como pólos opostos definidores do masculino e do feminino, e sim como parte da totalidade dialética contraditória, do ser humano. (ALVES & PITANGUY, 1985, p.57).

Como colocam as autoras, deve predominar nos relacionamentos a complementaridade e não os exageros advindos de atitudes absolutistas e opressoras. Na crônica de Veríssimo, o exagero, que chega ao grotesco, prestou-se a esse papel revelador, uma vez que tornou visível a presença de formas de convivência conjugal sem “medida” e “equilíbrio”. Assim, vimos a retratação ficcional de relações de gênero fundamentadas na dominação *versus* submissão.

Além do exagero, outra maneira pela qual os escritores questionam a hierarquia entre os gêneros é mediante a criação de versões irônicas ou de paródias dos contos de fadas. Recorrendo à cultura popular, levantam questões referentes à sexualidade, à identidade sexual e à representação do feminino nas últimas décadas.

Como comentamos na crônica anterior, enquanto ao homem era assegurado o direito de “crescer” intelectual e profissionalmente, a mulher restringia-se ao “encolhimento” no mundo doméstico: cuidar dos deveres da maternidade e da manutenção da família. Também havia diferença quanto ao livre exercício da sexualidade, privilégio concedido ao mundo masculino.

A crônica “O Grupo” (publicada em *O rei do rock*, 1978) tem como tema o compromisso feminista de reivindicar o direito ao prazer e à livre vivência da paixão e das pulsões sexuais. Para tanto, o cronista recorre ao universo do maravilhoso, de onde os signos são captados e transferidos a uma nova fabulação: a “crônica-conto”.

O conto, em sua forma primitiva, era uma narrativa oral, contada pelos antigos povos para “matar o tempo”. Repassado de geração a geração, era um veículo de transmissão de ensinamentos morais, valores éticos. Nos chamados contos maravilhosos ou contos de fadas, eram ensinadas as noções do Bem e do Mal e estimulava-se a formação de um senso de justiça.

Ao lado dessas funções de ordem educativa, sobressai a atuação desse gênero como válvula de escape, resposta do homem à sua necessidade de sonho e fantasia, evasão a um espaço idealizado, onde se é “feliz para sempre”. Como esta, várias outras características dos contos populares permanecem idênticas (a presença de um herói, de uma proibição, de uma bela princesa, etc) em diferentes narrativas. São as “invariantes”, segundo Propp. (Cf. *Morfologia do Conto Maravilhoso* – 1ª edição de 1928).

Essa fidelidade do conto popular a uma certa forma, que lhe é característica e que medeia o universo de valores que transmite, é aproveitada pela crônica, que se apresenta como uma paródia dos contos de fadas tradicionais.

Como um gênero aberto a experimentalismos e inovações, a crônica assume a forma narrativa, aproximando-se do conto. Segundo o crítico Massaud Moisés, essa feição narrativa

compromete as características do gênero: “se, a rigor, o lirismo não mata a crônica – antes pelo contrário -, a narrativa lhe compromete a fisionomia, remetendo-a para o conto ou para a reportagem, ambas fora de seu ambiente natural”. (1967, p.115).

Não concordamos com a posição de Massaud Moisés, pois se a crônica se aproxima ou se avizinha do conto, nunca chega a nele se transformar. Como acontece na “crônica-poema” (Cf. “Caso Difícil” – analisada no subitem anterior), a “crônica-conto” também mantém intactas as suas características fundamentais, como o relato de acontecimentos diários ou o comentário de fatos históricos, lembrando o sentido primeiro do gênero.

Diante da história, o cronista seleciona momentos singulares, repletos de significação. Além disso, reinventa o cotidiano, descobre o que outros não souberam contar com tanta força.

Para isso, usufrui da tradição dos contos de fadas. A opção pelo diálogo com essas “formas simples” (JOLLES, 1930, p.195) pode ser explicada pela necessidade de se encontrar um intertexto conhecido. Para que a paródia atinja o seu propósito, é necessário que o parodista e o leitor conheçam com alguma profundidade o “modelo parodiado”, que partilhem de um conhecimento comum.

Assim, lembrados e revividos, os contos de fadas oferecem aos escritores sempre novos estímulos para a exploração no campo literário, uma vez que, por terem uma “forma simples”, podem ser “atualizados” e agregados a outros gêneros. Em “O Grupo”, proporcionam subsídios para uma releitura fecunda pela paródia, que transforma as “invariantes” em “variantes”. Para começar, as velhas histórias e os personagens dos contos infantis são resgatados e reunidos em um único enredo intertextual. Partindo do conhecido, o cronista “aumenta um ponto”, continuando a história, a qual todos pensavam haver terminado. O que teria acontecido após o “viveram felizes para sempre”?

Traumatizadas com a morte recente de Rapunzel, cujo cabelo ficou preso na roda do carro, quebrando o seu pescoço, e com o estado da Bela Adormecida, que, recuperando-se de um desquite litigioso, está internada numa clínica fazendo sonoterapia, as quatro amigas mal conseguem tomar seu chá. Estes seus encontros semanais, outrora tão cheios de risadas, reminiscências e confidências, estão se tornando aborrecidos. Cinderela suspira:

- Sabem o que é? Nós estamos ficando velhas...

Chapeuzinho Vermelho ajeita, distraidamente, o seu chapeuzinho azul. Ela abandonou o vermelho depois de ouvir cochichos, no grupo, de que não renovava seu guarda-roupa. Ela é a única que não está deprimida. Atribui seu bom humor permanente a um bom ambiente familiar, na infância. Ao contrário de Cinderela e Branca de Neve, vítimas de graves conflitos de gerações com suas madrastas, Chapeuzinho teve um bom relacionamento com sua mãe e admirava sua vovozinha, a que, depois do incidente com o lobo, declarou que tinha “nascido de novo”, fez uma plástica, casou com um dos caçadores e morreu na pista de uma discoteca, aos 98 anos.

- Você não pode se queixar da vida, Cin – observa Branca de Neve, cuja palidez denuncia noites de dissipação e o uso excessivo de barbitúrios. – Você casou com o príncipe, sua sapataria vai bem...
 - Pois eu trocaria tudo isto pela minha juventude. E lembrar que um dia eu fui chamada de Pantera Borrallheira...
 - E eu, gorda deste jeito e ainda chamada de Mariazinha...
- Quem fala é a irmã de Joãozinho, protagonista de um famoso caso de desencaminhamento de menores na floresta. Ela come compulsivamente. Seu analista já lhe explicou que ela come para se autopunir por um sentimento incestuoso por Joãozinho, que também é enorme de gordo, foi à falência tentando transformar a casa de chocolate da bruxa numa atração turística (caçadores de *souvenir* comeram a casa) e hoje vende enciclopédias.
- Não me diga que você também sente falta dos velhos tempos, Branca – diz Chapeuzinho.
 - Deus me livre! Vocês não imaginam o que era cuidar da casa para sete anões. Todos os dias fazer as sete caminhas, lavar sete cuequinhas...
 - É verdade que...
 - Não! Nunca! Uma vez um deles se embriagou e invadiu o meu quarto, mas eu o atirei pela janela. Foi depois dessa noite que comprei um pequinês para me defender. Nunca houve nada.
 - Bom, já que começamos com as confidências, vou contar do meu casamento com o príncipe – diz Cinderela.
 - Vai me dizer que também nunca houve nada entre vocês?
 - Nada. Só o que ele queria era acariciar o meu pé. Acabei tendo um caso com o cocheiro.
 - O tal que era um rato e virava cocheiro com o toque da varinha mágica?
 - Olha, com o caráter dele, era um rato que com o toque da varinha mágica se transformava num rato maior.
 - E o seu príncipe encantado, Branca? O que acordou você com um beijo depois da morte, depois que você mordeu a maçã envenenada. Você também se arrependeu?
 - Só posso dizer que, comparando os dois, gostei mais da maçã.
 - Mas depois ele virou rei...
 - Ficou rei e deu aquele vexame, desfilando nu pela rua.
 - Não sabia que o rei daquela história tinha sido ele!
 - Se é rei e fez bobagem, pode apostar que é o meu. A única vantagem é que a nossa corte não precisa de bobo. Ele acumula as funções. (VERÍSSIMO, 1996, p.73-4).

A criação ou recriação paródica é sempre instigante, porque se constrói como afirmação/negação de um sistema cultural conhecido. Nasce da transgressão, da ruptura com o já estabelecido, provocando a reflexão e o questionamento. Quando uma formação literária ou um “modelo” de formação cultural se esgotam, entram “em crise”, aí está a paródia para revelar esse desgaste.

A paródia é a conscientização do ultrapassado, no vigente, ou melhor, é o lugar onde se manifesta a dúvida sobre os valores tradicionais. O olhar profundo que a caracteriza aponta para a possibilidade de transformação do presente, seja pela crítica à sociedade atual, às tradições, seja pela abertura que permite a passagem a novas possibilidades de ser e de pensar. (ARAGÃO, 1980, p.21).

Na crônica de Veríssimo, não há mais lugar para o patriarcado e para a tradição conservadora. Para demonstrar que a mulher moderna desafia as tradições masculinas de dominação, o cronista tem como intertexto justamente os contos de fadas. Essas histórias

infantis, como já dissemos, são veículos ideológicos que repassam valores adquiridos entre as gerações.

Entre os ensinamentos morais estão, certamente, estereótipos acerca da fragilidade e da dependência feminina e da virilidade do homem, que, corajoso e forte, vive toda a espécie de aventuras e fantasias. A história da Rapunzel é um bom exemplo dessa visão de mundo que atribui a homens e a mulheres papéis diferentes na sociedade. Lembremos do conto: Rapunzel espia passivamente na janela da torre, enquanto aguarda que o príncipe encantado a salve, a proteja, e, mais do que isto, que satisfaça a sua aspiração ao casamento.

Nos contos de fadas, o fato de o príncipe e a princesa se casarem simboliza para a criança o que ela “deve” desejar para si própria: uma “união feliz” com o mais desejável parceiro, que nunca a deixará.

A paródia de Veríssimo nega essa visão tradicional do casamento, como o responsável pelo sentido da existência feminina. Para isso, coloca personagens dos contos de fadas a discutir o compromisso moral dessa união, que não é mais eterna. Nos tempos modernos (anos 70), o desquite põe por terra o sonho do “viveram felizes para sempre”, assim como o amor eterno e a fidelidade conjugal são problematizados. Como o homem, a mulher tem o direito de manter relações extraconjugais, numa época em que era “moda” rejeitar o chamado “casamento burguês” e os valores que o ancoravam: a virgindade, o ciúme, a monogamia, a fidelidade. Vejamos mais um fragmento da crônica:

- Vocês é que são felizes – diz Cinderela, apontando para Chapeuzinho e Mariazinha, que está com a boca cheia de biscoito. – Não tiveram “príncipes encantados” em suas vidas. Vejam a Bela Adormecida. Esta pelo menos teve a coragem de pedir desquite. Nos não podemos. Temos que preservar a nossa imagem. O tal “e viveram felizes para sempre...” é um compromisso moral. Não temos saída. Quer dizer, ninguém pode nos culpar por termos amantes. Eu não posso ver passar um rato sem usar a minha varinha. E a Branca aqui pega qualquer um também.

- Não sendo anão...

- Nós fomos bobas, isso sim – continua Cinderela. – A Rapunzel continuou com suas tranças porque seu príncipe encantado a proibiu de cortar os cabelos e olhem o que aconteceu. Se já existisse o feminismo no nosso tempo, nossas histórias seriam outras. (VERÍSSIMO, 1996, p.75).

Na paródia de Veríssimo, a história realmente é outra. A atmosfera de sonho, a imaginação, a fantasia, o amor eterno e a “felicidade para sempre” dos contos de fadas são submetidos a um processo de recontextualização ou “transcontextualização” paródica. (HUTCHEON, 1985, p.48).

Como sabemos, os contos de fadas não abordam lugares tangíveis ou reais. “Era uma vez”, “Num certo país”, “Há mil anos atrás”, “Numa época em que os animais ainda

falavam”, “Era uma vez, num castelo no meio de uma floresta densa e grande” – esses inícios sugerem que o que se segue não pertence ao “aqui e agora” que nós conhecemos, mas a eternidade atemporal de “agora e de sempre”.

Inversamente, a crônica de Veríssimo devolve o leitor à realidade. E faz isso por meio da “transcontextualização paródica”, que opera uma integração entre os dois mundos, o da imaginação e o da realidade. Isso quer dizer que a paródia retrata, de forma imaginária e simbólica, a luta feminina pela conquista de uma existência independente nos anos 70.

Nessa época, a expansão do mercado de trabalho e do sistema educacional, num país que estava se modernizando, gerou, ainda que de forma excludente, novas oportunidades para as mulheres. Esse processo de modernização, atrelado a outras mudanças relativas ao comportamento afetivo e sexual (uso de métodos anticoncepcionais e o recurso às terapias psicológicas), provocou alterações notórias no espaço privado.

Essa consciência da opressão que os grupos feministas debateram é desenvolvida na paródia, que substitui a magia e o desejo de evasão pelo “desencantamento” feminino e ainda “ancora” o sonho etéreo na realidade, na vivência cotidiana dos anos 70, época em que a mulher desafia e questiona as tradições masculinas de dominação e controle.

Influenciadas pelo discurso feminista, as personagens dos contos de fadas também desejam deixar de lado a ingenuidade e a existência passiva, “quase sem voz”, que sempre as caracterizaram.

- Certo! Eu botava os anões a trabalhar para mim. E não me sentiria comprometida com o príncipe só porque o beijo dele me ressuscitou. Ele não me compraria por tão pouco!
- E eu, em vez de ficar em casa sendo maltratada pela minha madrasta e as duas irmãs, ia sair, arranjar emprego, estudar Comunicação, sei lá. Com trabalho, perseverança, decisão... e a varinha mágica, claro... faria uma bela carreira e depois compraria um príncipe ou dois.
- Meu analista diz que a culpa do meu trauma de infância foi minha dependência excessiva do Joãozinho – diz Mariazinha.
- E eu que me deixei enganar, inocentemente, por um lobo! – exclama Chapeuzinho. – Devia ter desconfiado que era ele e não a vovozinha em cima daquela cama porque ele estava fazendo tricô com um ponto que a vovó nunca usava! (VERÍSSIMO, 1996, p. 75-6).

Nos anos 70, a psicanálise, por ser capaz de promover a exploração do inconsciente e a emancipação pessoal, passou a auxiliar o discurso feminista no exercício de exteriorizar os impasses de uma cultura marcada pela violência e pela repressão, que não se restringia ao âmbito doméstico.

Segundo Ortiz (1995, p.157), o uso da droga, a desarticulação do discurso (os termos da gíria juvenil) e o “modismo” da psicanálise eram valores e comportamentos herdados da

contracultura e serviam como uma receita de libertação pessoal no quadro global de repressão da sociedade brasileira.

Em sintonia com o cotidiano de seu tempo, a crônica não menospreza a expansão desse tipo de terapia junto a setores cultivados da classe média, que buscavam superar os seus traumas, o seu “desencantamento do mundo”, por meio da experiência do “autoconhecimento”.

Num período, em que as angústias eram produzidas por toda uma conjuntura social específica e que o comportamento individual era percebido como consequência da existência do Estado autoritário, surge, como já dissemos, a chamada “politização do cotidiano”. Isto significa que, mediante as questões relativas ao comportamento, buscava-se criticar o exercício do poder nos seus aspectos aparentemente mais insignificantes.

A tentativa de articulação do político com o pessoal foi também um dos traços marcantes da literatura da época. Os temas que privilegiou foram os sentimentos, o comportamento, a sexualidade (lembramos da crônica “Caso Difícil”), as renúncias das antigas certezas, enfim, desenvolvia-se uma espécie de “militância de vida”.

Interagindo com esse contexto (político, psicanalítico e literário), no qual buscava-se a valorização do privado, na crônica de Veríssimo, as amigas - Cinderela, Chapeuzinho Vermelho, Mariazinha, Branca de Neve - discutem suas vidas íntimas. Cinderela reclama do seu príncipe encantado, dizendo que ele apenas queria acariciar o seu pé, Branca de Neve, preterindo o seu, diz ter gostado mais do gosto da maçã envenenada do que do beijo do príncipe, que a salvou da morte e, além disso, repudia o seu antigo trabalho doméstico, quando tinha que cuidar da casa para os sete anos. Portanto, se os contos de fadas nada nos dizem sobre os sentimentos das “heroínas” (apenas sabemos que aceitam passivamente serem amadas), o cronista beneficia-se dessa lacuna para construir o seu texto. E mesmo as personagens que não tiveram príncipes encantados em suas vidas também reclamam da influência masculina em seus destinos.

Mariazinha, gorda, pois come compulsivamente, reclama do comportamento do irmão e da sua dependência por ele. Lembrando que, em “João e Maria”, é Joãozinho que é o líder. É ele quem espalha os seixos no caminho e, numa segunda vez, as migalhas de pão, como marcos para guiá-los de volta ao lar.

E, finalmente, Chapeuzinho Vermelho não se perdoa por ter acreditado ingenuamente no lobo. Na versão do cronista, ele é descoberto por fazer um ponto de tricô diferente do usado pela vovozinha. Certamente, um detalhe bem menor do que a boca enorme, as orelhas e olhos grandes, observações que estão presentes na história conhecida.

Essas confissões e reminiscências são apresentadas por meio de um discurso psicanalítico, que explica a insatisfação atual (trauma dos “velhos tempos” – “o tempo mítico”, fabuloso, do “era uma vez”) e impulsiona a valorização da mudança de vida. Por exemplo, Cinderela e Branca de Neve são vítimas de graves conflitos de gerações com suas madrastas, já Chapeuzinho Vermelho, não apresenta traumas de infância, pois manteve um bom relacionamento com a sua mãe e admira a sua vovozinha.

Portanto, o cronista aproveita os motivos recorrentes nos contos de fadas, como a relação insatisfatória com um dos pais, o impasse com as madrastas, para convertê-los em problemas psicanalíticos. Assim, dilemas edípicos, rivalidades fraternas, dependências infantis, eis os conflitos internos compartilhados.

Partilhando as suas vivências pessoais, as personagens dos contos de fadas formam um “grupo de análise”, que, inclusive, dá nome à crônica. A propósito do título do texto, convém dizer que o movimento feminista, para romper o isolamento em que vivia a maior parte das mulheres da época, organizava “grupos de reflexão”. Nesses encontros de “autoconsciência”, grupos pequenos e informais de mulheres discutiam as suas experiências individuais para redescobrir a sua identidade e conhecer-se. Esse exercício de “análise grupal” é desenvolvido na crônica, como comprova o exemplo: “Estes seus encontros semanais, outrora tão cheios de risadas, reminiscências e confidências, estão se tornando aborrecidos. Cinderela suspira. - Sabem o que é? Nós estamos ficando velhas...” (VERÍSSIMO, 1996, p.73).

Nesses encontros, como já dissemos, as personagens conscientizam-se da importância da transformação da mulher, que deve “despertar” para as características da vida do momento, isto é, substituir o casamento com príncipe pelo estudo e pela carreira profissional, o que permite, segundo Cinderela, “comprar um príncipe ou dois”. Logo, substitui-se o valor do amor, que não é mais eterno, pelo dinheiro.

Essa troca de valores também revela que nessa crônica há um distanciamento da antiga suavidade de expressão das personagens infantis. Estas adquirem um comportamento mais atuante e crítico com relação à tradicional imagem sempre passiva e resignada. Inclusive, a própria linguagem revela traços dessa nova postura. Os diálogos estabelecidos entre as personagens demonstram a irreverência ou mesmo o insulto ao domínio masculino. Além disso, a presença de falas coloquiais, apelidos, gírias e outras peculiaridades do discurso concedem um enfoque mais “realista” ao texto.

Assim, podemos dizer que o cronista duplamente aproveita os elementos de fabulação, previsíveis e conhecidos dos contos de fadas (“as invariantes”), para romper com as “normas” pré-estabelecidas para o “gênero” (o literário – o conto de fadas – e o gênero feminino).

Essa quebra de expectativas provoca o humor, que é deflagrado pela inclusão de pequenos detalhes “extracrônicos”, isto é, que não pertencem à temporalidade mítica dos contos de fadas. Tais suplementos chamam a atenção do leitor que se depara com o diálogo entre o “já conhecido” e o “novo” e, logo, com o trabalho paródico: a imitação do “modelo” e a busca da diferença. Por exemplo, a Bela Adormecida pediu um desquite litigioso e faz sonoterapia para se tranquilizar; a vovozinha, depois de sair com vida da barriga do lobo, não “renasce para um plano mais elevado da existência” (como sugere o significado simbólico da história), visto que “nasceu de novo” para a vida cotidiana e, assim, fez uma plástica, casou com um dos caçadores e morreu na pista de uma discoteca, aos 98 anos; a palidez da Branca de Neve não significa pureza ou inocência, pois é o resultado de noites de dissipação e do uso excessivo de barbitúricos (sedativos).

Na paródia, a ajuda dos objetos mágicos também não é dispensada. Em Rapunzel, o elemento fantástico, as tranças supercompridas, é o que permite à personagem estabelecer comunicação com o príncipe. Os cabelos compridos tinham se tornado para ela um símbolo de liberdade e felicidade. Porém, na versão do cronista, temos um “final infeliz”. Foram as tranças enormes (que o príncipe impediu de cortar) as responsáveis pela morte de Rapunzel. Portanto, o otimismo dos contos de fadas é substituído por uma versão trágica.

Outro exemplo: em Cinderela, é a varinha mágica da fada que possibilita a ida ao baile, pois tem o poder de transformar uma abóbora em carruagem, seis ratos em cavalos, sendo um deles escolhido para cocheiro. Na crônica, a “Cinderela moderna” acredita na força do empenho pessoal para a sua auto-realização, mas não abandona o poder da varinha mágica. Não consegue ver um rato, sem transformá-lo num homem (cocheiro). Desse modo, a ajuda dos objetos mágicos condiz com os novos desejos e expectativas da mulher: o abandono da antiga condição passiva, a conquista da autonomia profissional e pessoal.

Esse diálogo que se estabelece entre “modernidade” e “tradição” produz o estranhamento, que se caracteriza pelo desvio do familiar, pela recriação de uma história já conhecida e compartilhada.

O “contra-senso” ao discurso conhecido provoca o riso do leitor, que percebe a aproximação dos valores, símbolos e objetos mágicos do mundo dos contos de fadas (a varinha de condão, o sapatinho de cristal, a maçã envenenada, etc) com os valores e os comportamentos peculiares aos anos 60/70 (os conflitos de gerações, a radicalização do uso de tóxicos, o culto do corpo, a valorização da juventude, o rock e as músicas dançantes são adotados como ritmos de vida, etc). Expliquemos o porquê de tais aproximações.

Sabemos que o conto de fadas folclórico, à diferença dos contos inventados mais recentemente, resulta de ter sido “moldado e (re)moldado” por milhões de narrativas, feitas por diferentes adultos para todos os tipos de outros adultos e crianças. Cada narrador, à medida que contava a “estória”, introduzia e acrescentava elementos que a tornavam mais significativa para ele próprio e para os ouvintes, a quem conhecia bem. A aproximação do “real” funcionava como chamariz para a atenção ao texto que se contava.

Como os contadores de histórias, o cronista adapta o “cenário” e o tempo de sua narração ao seu próprio meio (espaço) e temporalidade. Todas as modificações efetuadas pelo “cronista-contador” levam em consideração o interesse dos “leitores-ouvintes”, isto é, as preocupações do momento e os problemas de sua época. Portanto, a crônica pressupõe a recepção (enuncia-se num dado espaço e num determinado tempo conhecido), uma vez que a decodificação do texto depende do repertório cultural e literário do leitor.

Nesse conto de fada moderno, o cronista consegue essa adequação entre história e temporalidade por meio da paródia, que engendra o novo a golpes de repetição. Vejamos essa engenhosidade literária presente no fragmento final da crônica:

- Enfim... – suspira Cinderela.
- O pior vocês não sabem – diz Branca de Neve. – O pior é que a história se repete. Outro dia, quando me dei conta, estava perguntando para o espelho do banheiro, lá em casa, se havia no mundo alguém mais bonita do que eu. Ele respondeu que sim. Fiquei furiosa e perguntei: “Quem?” E ele disse: “Você quer em ordem alfabética?”
- Mas Cinderela não está ouvindo. Seu olhar está fixo num canto da sala. Lentamente, sem desviar o olhar, ela procura na bolsa pela sua varinha mágica.
- O que é, Cin?
- Sssh. Acho que vi um rato. E dos grandes! (VERÍSSIMO, 1996, p.76).

Os detalhes dissonantes provocam o riso. Afinal, é Branca de Neve (e não mais a madrasta) que conversa com o espelho do banheiro (e não mais do castelo) e que, além disso, tem espírito crítico e senso de humor. Outro detalhe que merece ser destacado: nos contos de fadas, a mulher é sempre idealizada, pura e sua beleza é perfeita e imortal, porém, na crônica de Veríssimo, a juventude é efêmera, assim como a pureza e o amor sublimado são substituídos por referências mais explícitas à sexualidade.

Segundo Chauí (1984, p.32-54), os contos de fadas funcionam como uma espécie de “rito de passagem”, isto é, auxiliam a criança a lidar com o presente, mas também a preparam para o que está por vir: a futura separação de seu mundo familiar e a entrada no mundo dos adultos.

Do ponto de vista da repressão sexual, eles ainda orientam a criança para desejos apresentados como permitidos ou lícitos e, por outro lado, narram as punições a que estão

sujeitos os transgressores e prescrevem o momento em que a sexualidade genital deve ser aceita, qual a sua forma correta ou “normal”.

Soma-se a isso a forma de apresentação da sexualidade, que aparece indiretamente ou disfarçada, pois a criança ainda não está preparada para ela. Por exemplo, na história de Chapeuzinho Vermelho, é o lobo, na sua forma animalesca e destrutiva, que representa a sexualidade, visto que deseja “comer” a menina. Ele é o sedutor que tenta atraí-la para “fora da estrada correta” (o caminho da virtude).

A aproximação entre sexualidade e comida também está presente em “João e Maria”, personagens que devoram a casa de confeitos. Outra vítima da gula é Branca de Neve, pois não resiste à tentação da maçã suculenta (o símbolo do pecado).

Nos contos em que a adolescência é o tema também se apresenta a sexualidade de forma implícita. A Bela Adormecida, por exemplo, fere o dedo no fuso e adormece, esperando que o príncipe valente venha despertá-la para a vida sexual.

Na interpretação psicanalítica de Bettelheim (1980, p. 273), a princesa cai num sono profundo para ser protegida de todos os pretendentes, isto é, de encontros sexuais prematuros. Muitos príncipes tentaram alcançá-la antes de terminar a sua maturação, porém todos os pretendentes prematuros pereceram nos espinheiros. Com isso, o conto adverte à criança e aos pais que o sexo deve ser “despertado”, quando houver maturidade física e emocional.

Em sua crônica, Veríssimo acentua tais conotações sexuais para produzir humor e ainda dá um toque inusitado ao seu texto: cede “voz analítica” às personagens femininas, sempre alvo de tais leituras, para confessarem a sua insatisfação contra o domínio masculino nas suas vidas e histórias. Contrariando, nesse aspecto, a natureza implícita dos contos de fada, nos quais a sexualidade é indireta e expressa em linguagem simbólica, o cronista permite que as personagens expliquem e dêem a sua interpretação para a simbologia que está subjacente nos contos infantis.

Quem fala é a irmã de Joãozinho, protagonista de um famoso caso de desencaminhamento de menores na floresta. Ela come compulsivamente. Seu analista já lhe explicou que ela come para se autopunir por um sentimento incestuoso por Joãozinho, que também é enorme de gordo, foi à falência tentando transformar a casa de chocolate da bruxa numa atração turística (caçadores de *souvenir* comeram a casa) e hoje vende enciclopédias. (VERÍSSIMO, 1996, p.74).

Assim, quanto mais uma história é conhecida e contada sem malícia, num tom adocicado, tanto mais fácil é invertê-la, adequando-a a uma nova tonalidade e a novos costumes e valores.

O contato com o leitor resulta do efeito de ressignificação de uma estrutura narrativa conhecida, o que atesta a criatividade da palavra do cronista. O seu propósito não é impingir regras de conduta, formas de aconselhamento, mas, sim, provocar o riso, o estranhamento, porque a sua história se opõe aos costumes e valores das narrativas tradicionais, uma vez que atribui um novo perfil para as personagens que fabula.

Foi o que destacamos na análise dessa crônica, que pôs em debate formas de convivência e de relacionamento que se efetivaram nos anos 70. Também, nessa década de mudança de mentalidades e, sobretudo, nos próximos anos, novas experiências cotidianas entraram em conflito com o padrão tradicional de valores nas relações conjugais.

Nos anos 80, os movimentos feministas e os grupos organizados em torno da reflexão sobre a condição da mulher (tema, como vimos, da crônica anterior) começam a ganhar maior espaço, vigor, projeção e até reconhecimento institucional. Pesquisas desenvolvidas pelo grupo Ceres, Finep, Museu de Antropologia da UFRJ, CNPq comprovam o interesse acadêmico por pesquisas relativas ao feminino.

Na TV, *Malu Mulher* pôs em pauta uma temática feminino-feminista e se torna o programa mais discutido da década. Esse seriado de inspiração feminista pode ser considerado paradigmático no enfoque adotado pelas novelas para abordar modelos legítimos de mulher, família e sexualidade. Quanto ao enredo, narra-se a história de uma mulher independente, “moderna”, que resolve se separar do marido porque está insatisfeita no amor. O seriado sintonizou, portanto, as ansiedades da mulher contemporânea, que entrava no mercado de trabalho (Malu era jornalista) e procurava formas de realizar plenamente, em sua vida privada, a autonomia que a vivência pública e a independência financeira lhe conferiram.

Desse modo, se outrora, a mulher, quando solteira, dependia emocional e financeiramente da família de origem (centrada no domínio paterno) e, quando casada, passava a depender do marido, nas décadas finais do século XX, consagra-se o perfil da mulher “segura de si”, “liberada”, principalmente nas questões relativas à redistribuição do poder entre os sexos. Trata-se do que se convencionou chamar de uma mulher moderna, independente e bem-sucedida.

É a partir desse contexto de “potenciação” do feminino na prática cotidiana que nasce a crônica “A Procura”, publicada em *A mulher do Silva*, 1984. Nesse texto, o cronista apresenta a “mulher anos 80”: “liberada”, batalhadora, atenta aos problemas da realidade social e econômica, da profissionalização, consciente de seus direitos e desejos – enfim, retrata um universo bem diferente dos antigos limites do cuidado com a família e/ou da preocupação com os cosméticos.

Esse novo perfil feminino prevê um novo homem, diferente do antigo modelo do marido provedor, arrimo de família. O espaço privado deve acompanhar as mudanças em processo na sociedade, assim como as formas de relacionamento também devem “evoluir”. Vejamos como o cronista retrata as transformações do feminino, das relações amorosas e da estrutura familiar.

Casal moderno. Tanto que competiam profissionalmente. Advogados, tinham escritórios separados. Os filhos criados, etc. E um acordo: fidelidade, sim, mas sem exagero. Se ela quisesse ter, como dizia, experiências extracelulares, tudo bem, desde que fosse discreta. Ele também. Mas ela se escandalizou quando soube que a amante dele era um travesti.

- Um travesti?

- Quem foi que te contou?

- Não interessa. Você podia ter me poupado essa.

- Estou sendo discreto. Foi o nosso trato.

- Mas um travesti!

- Olhe...

- Não quero ouvir.

Ela não quis nem que ele a tocasse. Ele tentou contra-atacar:

- Soube que você andou com um suplente do PDS.

- Não desconversa.

Durante dias, semanas, ela nem olhou para ele. Seu pânico era que os filhos descobrissem. Ou alguém do seu círculo de amigos. Mas o escândalo não se alastrou. Pelo menos isso. (VERÍSSIMO, 1984, p.42-3).

A partir dos anos 60, a promessa de uma nova vida diferente da dos pais era fascinante. Era um período de despertares e de busca de outras pessoas. Os problemas eram parecidos: a ruptura com a família, os primeiros namoros com sexo, a aventura cintilante da militância revolucionária. Nessa época, muitos jovens, em busca de novos espaços e de estilos de expressão comportamental, optaram pelo “casamento aberto”. Isto é, não cometer o adultério secretamente, mas discuti-lo, quando surgisse o “outro/a”. Assim, nesse “casamento moderno”, marido e mulher concediam-se o direito ao que se chamava na época de “relações múltiplas” (a relação principal e as secundárias), desde que “abertas”, sem mentiras e segredos.

Se para o homem, as aventuras extraconjugais sempre foram admitidas como “naturais”, para a mulher, elas passam a ser uma novidade. Lembremos, por exemplo, dos anos 50, quando as “adúlteras” eram criticadas e poderiam ser severamente punidas, pois a honra de um marido dependia em grande parte do comportamento de sua esposa. Já, a partir dos anos 60, “o marido moderno”, como dizia o cronista Néilson Rodrigues, “não só era o primeiro a saber, como às vezes sabia antes do pecado”. (apud VENTURA, 1988, p.34).

Sem os valores de ciúme e traição (considerados fetiches da moral burguesa), acreditava-se que as relações amorosas ganhariam em consistência e solidez; se não

ganhassem, era porque estavam baseadas em laços de convenção e preconceito e, logo, não mereciam crédito.

Na crônica de Veríssimo, a “relação aberta” possibilita um novo tipo de “fidelidade”: as experiências “extracelulares” são permitidas ao casal, desde que houvesse discrição. Como diz o cronista, os dois haviam estabelecido um pacto que previa e preservava a autonomia de cada um. Porém, o resultado dessa “união moderna” apresentou-se repleto de contradições.

A mulher independente e liberada, com os mesmos direitos masculinos (exerce uma profissão e mantém relações extraconjugais), surpreende-se com a escolha da nova parceira do marido – um travesti. Na verdade, mais do que a surpresa, a reação da mulher expressa indignação, o que revela o preconceito social da época.

Se, para a mulher, romper com as características culturalmente estabelecidas para o gênero foi uma tarefa difícil, imaginemos a dificuldade que foi a renúncia a um modelo corporal estabelecido pela natureza. Retomando a famosa frase de Beauvoir, referente à construção cultural da identidade feminina – “Não se nasce, mas torna-se mulher” –, podemos dizer que o travesti obviamente “não nasce, torna-se fisicamente semelhante a uma mulher”. Renuncia a um gênero e “escolhe” outro, o que significa questionar e superar os limites da própria natureza.

Mais do que a emancipação feminina, essa libertação ou rejeição do “eu” masculino a uma posição cultural pré-estabelecida provocou reações na sociedade da época. As tensões surgiam entre as expectativas e as “normas sociais”. Para a família patriarcal, que vê homens e mulheres como opostos mutuamente complementares, o travesti (o homossexual) representava uma transgressão, isto é, contrariava os papéis sexuais aceitos, uma vez que não se enquadrava nem no comportamento “convencional” masculino nem no feminino.

A possibilidade de “cruzar fronteiras” e de “estar na fronteira”, de ter uma identidade ambígua, indefinida, entra em choque com o caráter “artificialmente imposto das identidades fixas”. (SILVA, 2004, p. 89). Daí a “identidade de fronteira” do travesti ser definida como estranha, desviante ou inferior ou simplesmente “errada”, pois a forma como escolhemos viver nossas identidades sexuais é mediada pelos significados culturais sobre a sexualidade, que são produzidos por meio de sistemas dominantes de representação.

Assim, mesmo com o debate de questões referentes às igualdades sexuais, à justiça social, à revolução comportamental, por trás da fantasia de liberação dos costumes, rasgava-se o preconceito, até por parte das mulheres que viviam um momento de mudanças. A “diferença” continuava sendo marcada negativamente, por meio da exclusão social, da repressão política e da marginalização do homossexualismo.

No final da década de 70, a imprensa, por exemplo, explorava os preconceitos mais atrasados, associando-o à criminalidade. Programas humorísticos de televisão continuavam tratando-o de maneira estereotipada e risível. Até mesmo as instituições médicas mantinham uma posição retrógrada. Para o INAMPS (Instituto Nacional de Assistência Médica da Previdência Social), a homossexualidade era um “transtorno”, um “desvio sexual”.

A repressão política da época também não agia diferente: homossexuais e travestis eram detidos por policiais nas ruas. Enquanto isso, paradoxalmente, Roberta Close alcançava a condição de símbolo sexual do país, sendo o assunto mais comentado nos meios de comunicação brasileiros. Motivou até estudos sociológicos e antropológicos. Nas suas declarações para a imprensa, assumia o estereótipo da “boa moça” de família tradicional.

Nesse momento de redefinição de identidades e/ou de reproduções de papéis, as minorias discriminadas poderiam assumir duas posições: tentar uma transformação mais profunda da sociedade ou, simplesmente, igualar-se àqueles que as reprimem e dominam. Este é o caso da mulher emancipada que apenas tenta ocupar o antigo espaço dominado por homens, sem modificar essencialmente o sistema, ou também dos homossexuais que acabam reproduzindo o esquema homem-mulher estabelecido na sociedade patriarcal.

Na crônica de Veríssimo, a mulher liberada não aceita o travesti (teme a reação dos filhos e dos amigos) e, por outro lado, este assume o papel da mulher “pré-feminismo”, isto é, aceita, sem qualquer contestação, o trabalho doméstico e ainda recupera a sensibilidade, a ternura e preocupa-se com a aparência.

Esses atributos apreciados pelo homem são questionados pela mulher “pós-feminino”, que critica os padrões de beleza que lhe são impostos em detrimento da valorização de sua capacidade e competência. Assim, surgem questionamentos que nasceram de práticas de afirmação da competência feminina, como, por exemplo: Será impossível desfrutar do amor sem os artifícios da maquiagem, da moda, da roupa caprichosamente enfeitada? Será que a mulher perde a sua identidade se privilegiar a realização no trabalho? Torna-se “menos mulher”, se tiver que sacrificar parte de suas características femininas para impor igualdade de direitos nos planos econômico, político e afetivo?

Para o personagem da crônica, essa emancipação econômica e cultural da mulher significa uma perda da identidade feminina, que é resgatada pelo travesti.

- [...] Um dia, quando se encontraram no café da manhã, ela perguntou, ríspida:
- Continua?
- Continua.
- Qual é a explicação? Hein? Me explica!
- É que...

- Eu não quero ouvir.

Mas ele insistiu. Contou, então, que Dafne...

- O quê?!

- Dafne. É uma pessoa muito terna, muito simples, que faz tudo por mim. Montei um apartamento para ela. Ela passa o dia no apartamento, só pensando em coisas para me fazer feliz. Adora o trabalho doméstico. Cozinha que é uma beleza. Adora roupa de baixo bem rendada e perfume. Nunca discute comigo. É boba, frívola, vaidosa, e eu a amo.

- Mas, mas... por que você foi procurar um homem?

- Você não entende? Eu não fui procurar um homem. Fui procurar uma mulher. E finalmente encontrei.

Não era homossexual. Era saudosista. (VERÍSSIMO, 1984, p.43).

Nesse fragmento, de modo muito evidente e exagerado (o que faz rir), o travesti recupera a antiga identidade feminina formada no âmbito doméstico. Isto é, o bem-estar do companheiro era tomado como ponto de referência para a felicidade conjugal, o que significa dizer que a felicidade da esposa viria como conseqüência de um marido satisfeito. Para atingir tal propósito, era necessário um bom desempenho nas tarefas domésticas, especialmente cozinhar, sem esquecer, é claro, dos cuidados com a aparência. Embelezar-se para o marido era uma obrigação da boa esposa e fazia parte da “receita” para manter o casamento.

Por cumprir rigorosamente tais requisitos, Dafne não era um travesti, “era uma mulher de verdade” – a “Amélia” passiva, cordata, doce, dependente, porém, ainda melhor, pois vaidosa.

A escolha excêntrica do personagem provoca o riso do leitor, pois contraria as “normas” de casamento esperadas para o padrão masculino. No entanto, tudo é válido, até mesmo a possibilidade de escândalo, para se recuperar o antigo modelo de masculinidade. Isto é, o homem chefe da família e a mulher que se anula e demonstra gratidão àquele que a protege e vai trabalhar em seu lugar.

Assim, essas redefinições de papéis estão interligadas. Para se recuperar o conceito patriarcal de masculinidade, é indispensável recuperar também outro conceito, o de feminilidade.

Logo, podemos dizer que nessa crônica há várias identidades em busca de redefinição. A mulher ingressa no “mundo dos homens”, assume o poder, a competição, consegue o sucesso profissional. Há uma aproximação de sua imagem aos ideais masculinos difundidos por nossa cultura, como a autonomia e a segurança. O homem – “um saudosista” – está à procura da antiga imagem da mulher que serve a família e que cultua, ainda que os considerassem fúteis, os cuidados pessoais e estéticos, para agradá-lo. Além disso, as transformações do universo da mulher ameaçam velhas relações de poder e de dominação.

Por sua vez, no limiar entre esses dois gêneros, situa-se o travesti, que aceita tudo aquilo que é rejeitado como universo específico da mulher, como rendas, perfume, etc. Ele

exerce a plenitude gratuita do feminino (somente prazer e beleza) e reivindica um lugar na sociedade. Para tanto, assume uma identidade feminina, ainda que de forma caricaturesca.

Portanto, mais do que extrair humor dos jogos de comportamento e dos papéis sociais intercambiáveis, esta crônica, ao trabalhar a experiência do cotidiano como narrativa, reinterpreta as décadas finais do século XX como uma época de identidades em redefinição, na qual o Homem estaria à procura (lembrando o título da crônica) de valores verdadeiros.

O escritor Stuart Hall apresenta uma visão panorâmica sobre a problemática da identidade na segunda metade do século XX. Para Hall, a ampla discussão sobre o tema é motivada pelo fato de que “as velhas identidades estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado”. (2002, p.7). A crise da identidade é provocada por mudanças globais que desestabilizaram os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo. Assim:

[...] um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais [...] mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados [...] a perda de um sentido de si estável. (HALL, 2002, p.9).

Segundo o autor citado, a identidade é uma “celebração móvel”, o que significa dizer que é um produto histórico, que se transforma continuamente em relação com os sistemas culturais que nos rodeiam.

Enfocando questões relativas ao comportamento, as crônicas de Veríssimo analisadas neste item trabalham com esse tema da crise das identidades pessoais associadas à mudança do mundo público, externo. Em outros termos, as mudanças nas configurações históricas implicam alterações no perfil do sujeito. Isso porque as novas formas de interconexão entre o espaço público e o privado alteram as relações cotidianas.

Como vimos na análise das crônicas anteriores, a nova conjuntura social dos anos 60/70 e meados de 80 e os movimentos culturais surgidos nessa época tiveram grande impacto no relacionamento homem-mulher. Como resultado, alteraram-se as formas de amar, de convivência (“casamento aberto”) e, além disso, tais mudanças produziram abalos profundos na antiga estrutura solidificada da família, que, gradualmente, vai perdendo as funções que a caracterizava como uma espécie de “micro-sociedade”.

Assim, se outrora, a instituição familiar tinha o encargo de preparar profissional e moralmente as novas gerações e, desse modo, perpetuava tradições indispensáveis à memória

histórica e a solidariedade do grupo, aos poucos, vai deixando de ser uma instituição sólida para se transformar num “ponto de encontro de vidas privadas”.

Com o passar do tempo, os integrantes do clã familiar separam-se e assumem novas posições e atitudes no grande meio urbano. Destes novos grupos constituídos, emergem as chamadas “classes de idades” e, com elas, surgem conflitos agudos entre as gerações. Por exemplo, juventude e maturidade vão constituir espaços sociais definidos em busca pela intervenção e pelo controle da ordem social.

O desmantelamento da família tradicional é o tema desenvolvido na crônica “A rocha” (publicada em *A velhinha de Taubaté*, 1983). Nesse texto, os antigos laços consangüíneos que uniam os integrantes da família se enfraqueceram, seguindo os costumes e as formas de comportamento que também se modificaram.

Com o tempo, dona Mimosa adquirira uma sólida autoridade moral sobre a família. Diziam:

- A dona Mimosa tem os pés no chão.

Também tinha a cabeça no lugar, um bom nariz para certas coisas e enxergava longe. A velhice só aumentava o seu prestígio. Agora, além do senso prático e da sabedoria herdada, tinha a experiência. Enterrara um marido, criara 11 filhos, ajudara a criar 20 netos e, se não tivera nada a ver com o começo da república, pelo menos estivera presente. Aos 100 anos estava lúcida e atenta. Várias gerações da família tinham-se orientado pelo seu nariz. E dona Mimosa não falhava.

- Vovó, o neném está com soluço.

- Bota um algodão molhado na testa.

- Tia Mimosa, o Olegário não sabe onde aplicar o dinheiro.

- Terra.

- Mamãe, estou pensando em mudar o forro do sofá...

- Cinza.

As gerações se sucediam mas os problemas eram parecidos.

- O Maneco não quer estudar.

- Traz ele aqui.

O Maneco ouvia uma prelação da dona Mimosa. Ouvia casos da família, de vagabundos que acabavam na ruína e de doutores feitos na vida. O importante era ter uma posição. Quem podia estudar e não estudava era pior que um vagabundo. Era um perdulário.

- O que é perdulário, bisa?

- Estuda para aprender!

Brigas por dinheiro ou propriedade. Casos de desconfianças ou ciúmes, entre cunhadas. Dúvidas sobre a saúde: opera ou não opera? Tudo acabava sendo decidido por dona Mimosa. Vez por outra ela tomava uma ação preventiva. Chamava o filho mais velho e dizia:

- Meu nariz me diz que o Tininho está em dificuldade. Investiga.

Ou:

- Tenho notado que a filha da Juraci sua muito. Acho que deve casar.

E estava sempre certa.

Nos momentos de grande crise, dona Mimosa era a rocha da salvação. Como na vez em que descobriram que o Biluca tinha outra família. Dona Mimosa não aceitou discutir o assunto reservadamente. Convocou uma reunião da família, vedada só aos menores de dezoito, e expôs o Biluca à reprovação geral, sem dizer uma palavra. Depois acertou com

o Biluca, reservadamente, o que deveria ser dado como compensação à segunda família, que ele abandonaria imediatamente. (VERÍSSIMO, 1983, p.106-7).

Segundo Foracchi (1972, p.30), a noção sociológica de geração tem como fundamento a localização social diferente de grupos de idade que organizam as suas vivências psicossociais, as quais são transmitidas e validadas através da sucessão de gerações, garantindo-se, assim, continuidade ao processo de criação cultural.

Nesses termos, a continuidade de gerações representa o recurso principal de preservação da ordem cultural e moral da família, que se alicerça na tradição. Na crônica de Veríssimo, as gerações se repetem quase de modo idêntico, graças ao decisivo papel integrador de dona Mimosa, que responde pela continuidade do grupo familiar e pela identificação entre seus membros.

Esse conceito, que descreve o processo pelo qual nos identificamos com os outros, seja pela ausência de uma consciência da diferença ou da separação, seja como resultado de supostas similaridades, é importante para entendermos o poder integrador de dona Mimosa.

É “sob essa base” de identificação, construída a partir do reconhecimento de uma origem comum (família) e de um laço emocional de parentesco, que a avó “fundamentava” a solidariedade e a fidelidade do grupo em questão. Como se observa no exemplo citado, ela construía e sustentava (como uma rocha) a identidade da família, que se reunia e se centrava em torno dos seus conselhos. Nessa orientação de vida para a tradição e para os costumes passados, os filhos imitavam os pais, os netos imitavam os avós e essa orientação propagava-se por todos os aspectos da vida, desde as experiências profissionais até a moral. Assim, dona Mimosa estabilizava tanto os sujeitos (marido, 11 filhos, 20 netos) quanto orientava os seus “mundos culturais” e valores, de acordo com as “normas” institucionalizadas pela família: valorizar simpatias e credences populares, investir em terra, acreditar na realização profissional por meio do estudo, preservar o casamento, etc.

Essa orientação dos mais novos, fornecendo-lhes uma referência de vida, acarretava o prestígio dos anciãos e, por conseguinte, a idade tornava-se portadora de múltiplos valores. Os velhos eram os que melhor conheciam as experiências e, portanto, eram os mais capazes de repassá-las de modo útil.

Além disso, a comunicação era direta (dona Mimosa reuniu a família para decidir o caso do Biluca) e prevalecia o laço afetivo no entendimento interindividual, consubstanciado no gesto e na palavra. A tradição transmitida oralmente pelos mais velhos era, portanto, o meio de que dispunha uma geração para legar à seguinte os valores culturais do grupo.

Tais valores e tipos de agrupamento norteavam a vida do “sujeito sociológico”, segundo Hall.

A noção de sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado “com outras pessoas importantes para ele”, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava. (HALL, 2002, p.11, grifo nosso).

Com o tempo, a velha matriarca perde ou, pelo menos, vê enfraquecido o seu antigo poder sob as novas gerações. Os seus “valores, sentidos e símbolos”, até então importantes e norteadores do grupo familiar, vão entrando em choque com as novas visões de mundo.

Segundo Foracchi (1972, p.32), tem-se o que pode ser chamado de conflito de gerações, que nada mais é do que a luta de uma geração com os valores que não se quer preservar. A marcação da diferença seria, então, o componente-chave desse choque de identidades, uma vez que ela revela o investimento pessoal que os indivíduos têm nas identidades que assumem.

A avó ainda tenta “cobrar” às novas gerações a fidelidade aos valores que acredita e defende, porém seus conselhos não são mais ouvidos como outrora. Os antigos valores de dona Mimosa são substituídos por outros, mais modernos, condizentes com o momento histórico vivenciado.

Na segunda metade do século XX, o “sujeito sociológico” (que predominou, sobretudo, no século XIX) entra em crise e é substituído pelo “sujeito pós-moderno”. Segundo Hall, isso quer dizer que, se outrora, a identidade familiar era formada pela mediação de pessoas importantes (sujeito sociológico), nas décadas finais do século XX, essa interação íntima, particular, é substituída por outra: a interação entre o “eu” e a sociedade. O sujeito (principalmente, o jovem) tende a reagir mais em função de grupos sociais amplos (amigos, por exemplo) e da influência dos meios de comunicação de massa do que em função da orientação da família e de seus objetivos pessoais interiorizados.

Nesse momento, como uma “celebração móvel” (termo de Hall), a identidade das gerações é transformada, segundo as formas e sistemas culturais que as rodeiam, televisão, moda, avanços científicos, arte, etc. Por exemplo, a narrativa das telenovelas e, sobretudo, a publicidade (as promoções de *marketing*), à medida que forneciam imagens com as quais o indivíduo se identificava, auxiliavam-no a construir “novas identidades”, como a da “nova mulher” e a do “novo jovem” das décadas de 1970 e de 1980 e da “nova família mista”, isto é, que passa a reunir filhos de vários pais e mães.

Além de veicular temas cada vez mais “atrevidos” e progressistas, as telenovelas da época abordavam os chamados “conflitos de gerações”, assim como outros confrontos culturais. Os choques entre o Brasil moderno e o arcaico eram representados por oposições entre rural e urbano, tradição e progresso, aristocracia agrária e burguesia ascendente, jovens e velhos, etc. O novo era visto como inevitável e substituto aos valores tradicionais.

Oferecidos às novas gerações pelo próprio meio social, vejamos, agora, como as crenças e os valores seculares de dona Mimosa foram substituídos por “novos espelhos”, nos quais a família passa a se mirar.

A primeira vez na sua vida que dona Mimosa não soube o que dizer foi quando lhe contaram que o Sidnei, com quarenta anos, estava fazendo *jazz*.

- Eu não sabia que ele tocava um instrumento.

- Não toca nada. Está numa aula de dança.

Pela primeira vez, em 100 anos, dona Mimosa ficou de boca aberta.

Depois foi o tataraneto Duda – filho do Maneco, o vagabundo, que acabara se formando em direito – quem surpreendeu a velha com um pedido de dinheiro, já que aplicara tudo no *open* e estava desprevenido. O Duda queria descolar uma nota *pra* levar umas *gatas* a Porto Seguro no maior *barato*, falou?

Dona Mimosa ainda tentou ser categórica. Era difícil viajar com gatos. Devia usar um balaio. Ou caixas de papelão. Mas era óbvio que ela estava tateando.

A família continuava procurando dona Mimosa pelos seus conselhos. Mas já não os aceitavam como antes.

- Vovó, acho que vou botar dinheiro numa butique só de coisas importadas para o banheiro. Já tenho até um nome: “Xixique”.

- Não, não. Compra terra.

- Ora, vovó, terra...

Há dias levaram mais um problema para dona Mimosa.

- A Berenice vai sair de casa.

- Não deixa.

- Não adianta. Ela vai se juntar.

- O quê?

- Com a Valdirene.

- Ah, bom. Vai morar com uma amiga.

- Não. Vão formar um casal.

Silêncio.

- O que é que a senhora acha? (VERÍSSIMO, 1983, p.107-8).

Observa-se, no exemplo, que as identificações entre as gerações se romperam, os laços de concordância que uniam a família se redefiniram. O que se supunha ser fixo, coerente e estável é substituído por novas experiências, condizentes com as relações sociais, culturais e econômicas vivenciadas no momento.

As mudanças globais na economia, as transformações nos padrões de consumo e o investimento das indústrias no setor de serviços têm um impacto “local e pessoal”. Ou melhor: a identidade do sujeito é construída pela intersecção de sua vida cotidiana com as relações econômicas e políticas. Assim, há um colapso das velhas certezas que buscavam a

validação do passado e o surgimento de novas formas de posicionamento, quanto às normas, valores e relações sociais.

Na crônica, os antigos valores de dona Mimosa foram substituídos por outros: a segurança financeira pelo *open*, a terra (garantia de poder político e econômico) pela moda (butique), o trabalho pelo lazer. Também modismos surgiram, como a dança masculina e a linguagem das gírias, que particularizam o mundo dos jovens. Estes, talvez por reação ao discurso articulado e convencional ou simplesmente por “modismo”, utilizavam uma linguagem indeterminada, “unidimensional” – a do *barato, curtir, transar, pintar*. (Cf. VENTURA, 1988, p.52)

Porém, na crônica, o ponto máximo de descontinuidade de valores e comportamentos está na escolha sexual da neta Berenice, que, além de sair de casa, fato que já espelha as mudanças sociais, ainda decide viver conjugalmente com outra mulher. Essa mudança significa uma ruptura com a antiga tradição, em favor da individualidade. As relações amorosas passam a ser vivenciadas independentemente de qualquer orientação ou imposição da família.

Assim, aludindo aos ideais de liberdade e de rebeldia que marcaram a *contracultura*, essa crônica põe em destaque a reivindicação dos jovens pelo direito à transgressão da velha ordem centrada no poder das gerações mais velhas. Enquanto estas desejam preservar, aqueles querem expandir limites, rebelar-se contra a coação das normas, em nome da liberdade de escolha de vida. Trata-se do que se chamava na época de “revolução etária”, fenômeno que indicava ser a juventude um valor em si, inquestionável, que criava “antitabus” e estabelecia novos costumes.

Nesses conflitantes caminhos de busca da identidade pessoal, os jovens passam a questionar a célula familiar e o seu núcleo – o casamento heterossexual – suporte e estrutura da família.

Diante de tal contexto de mudanças e de rupturas de valores convencionais, o leitor certamente esperaria uma reação conservadora de dona Mimosa, afinal ela é uma matriarca com 100 anos. Porém, o cronista escolhe um final surpreendente:

“Dona Mimosa sentiu que o mundo lhe escapava. Seu nariz não lhe dizia mais nada. Era preciso, no entanto, resguardar a autoridade. Com um esforço, recompôs-se e perguntou: - E essa Valdirene, tem uma posição”? (VERÍSSIMO, 1983, p.108).

Percebendo que seria inútil tentar aconselhar, pois o seu poder de matriarca foi enfraquecido, dona Mimosa tenta pelo menos manter a antiga autoridade e, para isso, seria necessário “evoluir”, adaptar-se aos novos costumes. O interessante é que a matriarca não

“evolui totalmente”, uma vez que concilia os novos valores e comportamentos (a modernidade) com a visão tradicional do casamento. Como sabemos, era mediante o enlace matrimonial (no caso, heterossexual) que a família adquiria posição e dinheiro e/ou mantinha a propriedade e o prestígio já existentes.

Assim, o riso é deflagrado pela aproximação de “mundos culturais” diferentes. Afinal, a preocupação com o *status* social e com as relações dos futuros compromissos matrimoniais dos jovens são atributos da família tradicional, preocupações estas que contrastam com o tipo de relação, bem mais moderna, retratada na crônica.

Além do enfraquecimento do poder da família e das alterações no perfil feminino, a crônica de Veríssimo não deixou de apreender e de retratar comicidamente as mudanças no comportamento masculino, especialmente do homem mais velho.

Como vimos em “A rocha”, é comum as gerações mais novas serem vistas como insubordinadas e críticas aos poderes cerceadores da família. Imaginemos o inverso dessa situação e teremos o tema de “O rei do rock” (publicada em *O rei do rock*, 1978). Nessa crônica, as “expectativas de comportamento” que se formam com relação à atuação dos indivíduos, no que diz respeito à idade, são o ponto central da comicidade do texto de Veríssimo. Na crônica do autor, o pai de família rejeita a condição adulta, tal como a sociedade a impõe, e, assim, decide mudar radicalmente de vida. Como ensina o velho ditado, “a vida começa aos...”.

No dia em que fez 40 anos, reuniu a família em torno de si e anunciou:

- De hoje em diante, sou outro homem.

Todos riram e aplaudiram. Era isso mesmo. Nada de desânimo. Vai em frente, velho. A vida começa aos... etc. Mas pararam de rir quando notaram a expressão no seu rosto. Ele realmente parecia outro. Pediu silêncio e continuou:

- Para começar, vou arranjar uma amante.

A mulher quase teve um desfalecimento. A filha, de 16 anos, e o filho, de 12, correram para socorrer a mãe. Ele permaneceu impassível. Prosseguiu:

- Até hoje tenho sido um marido exemplar. Fiel e dedicado. E acho que, depois de 18 anos de perfeição, conquistei o direito a uma amante. Ou duas.

A mulher soltou um gemido. Os filhos protestaram.

- Papai, você enlouqueceu?

- Qualé, coroa?

Mas ele continuou, impertubável:

- Nenhum de vocês tem queixas de mim. Me matei, trabalhando, para dar a vocês uma vida confortável. Renunciei a todos os planos da minha juventude, primeiro para me casar, depois para construir um lar e para criar os filhos. Pois agora chega. Cumpri o meu dever. Quero a minha liberdade. Vocês me dominam!

A mãe ergueu-se da poltrona e saiu da sala. Os filhos a seguiram, num cortejo de indignação. Mas ainda ouviram o seu lamento:

- Eu era o melhor bailarino da minha turma, vocês sabiam disso? Não sabiam. Ganhei até concurso de dança. Era um sucesso. Podia ter feito carreira! Mas nunca é tarde. Vou recomeçar onde parei.

E, levantando-se, anunciou aos gritos para a sala vazia:
 - É a volta do Rei do Rock! (VERÍSSIMO, 1996, p.113-4).

É perfeitamente esperado que um homem, no dia do seu aniversário de 40 anos, manifeste um tom de fantasia no seu discurso. Segundo o discurso cotidiano, a famosa “casa dos 40” representa uma passagem para outra etapa, uma mudança brusca de vida. A família, inclusive, espera por isso, apóia e participa do que se supõe que seja apenas representação. No entanto, o apoio dá lugar à surpresa e à decepção, quando se percebe que o aniversariante fala com seriedade. Não se trata de fantasia.

Ao refletir sobre o que foi a sua vida até o momento, uma sucessão de renúncias em nome do bem-estar da família, o homem já maduro abandona as convenções sociais e familiares. Quer a sua liberdade dos tempos da juventude.

Com essa nova filosofia de vida, passa a assumir com naturalidade um comportamento estranho ao seu antigo temperamento. Compra novas roupas, acessórios (peruca) e até modifica o seu modo de falar, passa a fazer uso de gírias. Outra novidade é a troca do ambiente de trabalho – o escritório – pelo lazer: a discoteca.

No mesmo dia, na hora do jantar, ele apareceu na mesa com uma peruca acaju. O filho começou a rir, mas desistiu diante do olhar de censura da mãe e da irmã. Tinham decidido ignorar as loucuras dele. Aquilo era uma fase. Acontecia com muitos homens, ao chegarem aos 40. Passaria. A mulher limitou-se a perguntar:

- Você ainda está aqui? Pensei que fosse sair de casa.

- Sair de casa por quê? A casa é minha. Vocês, se quiserem, que saiam.

Mãe e filha correram da mesa, aos prantos, em nova debandada. Ele cutucou o filho, piscou o olho e disse:

- Eu sou uma brasa, mora!

Como o filho não entendesse, inclinou-se para ele e propôs:

- Vem cá. Chegou a hora de você me dar alguma coisa em troca da mesada. Acabou a mordomia grátis nesta casa. Você vai me ensinar toda a gíria nova. Combinado?

O filho hesitou. Ele insistiu:

- Senão eu corto a sua mesada e ainda começo a cobrar o quarto, a comida e a roupa lavada.

O filho concordou.

Passou a chegar tarde em casa, todas as noites. Frequentava as discotecas do momento. A filha contou que nunca se sentira tão embaraçada em sua vida: encontrara o pai fazendo compras numa *boutique* de roupa para jovens. Tinha comprado várias calças e jaquetas de brim. (VERÍSSIMO, 1996, p.114-5).

Na crônica, o filho é o primeiro a rir do novo visual do pai, pois as modas vistosas e insólitas suscitam o riso. Isso porque, segundo Propp (1992, p.60), há normas de conduta social para diferentes épocas, diferentes povos, ambientes sociais e faixas etárias. A transgressão desse código não escrito é interpretada como um desvio que, quando percebido,

provoca o riso. Na crônica de Veríssimo, a roupa diferente (para jovens) e a peruca extravagante destacam o homem de seu meio.

Do mesmo modo que rimos das transgressões do vestuário, também são risíveis as gírias anacrônicas (“fora de moda”), pois colocam em evidência a discrepância, a falta de correspondência entre o falar dos jovens e do homem já maduro.

Percebendo que as “gírias do seu tempo” caíram em desuso (o filho não entendeu o significado de uma delas), o pai beneficia-se da sua condição de detentor do poder financeiro para impor a sua vontade. O filho, em troca da mesada e do conforto doméstico, deveria lhe ensinar as gírias da atualidade. Portanto, se é comum o jovem aprender a ser adulto com o pai, temos, nessa crônica, o reverso da situação, pois é mediante a ajuda do filho que o pai novamente aprende a se comportar como jovem.

Além das gírias, das roupas da moda, ainda faz parte do mundo jovem a discoteca, ambiente que o pai volta a frequentar. No que diz respeito às danças e ao papel da discoteca e do rock nos anos 70, é importante trazeremos algumas informações contextuais para a localização temporal da crônica.

Quando se tem quarenta anos (como é o caso do personagem do texto), a palavra rock certamente associa-se ao velho e saudoso *rock and roll* do final dos anos 50. Elvis Presley (1935-1977), o chamado “rei do rock”, era o ídolo da juventude, que se deixava embalar ao som do “Love me tender”. Nessa época, os rapazes de jeans, blusão de couro, topete e muita brilhantina e as moças de calças compridas e com o cabelo preso atrás (rabo-de-cavalo) ainda não tinham consciência de que o anseio pela liberdade, por meio da crítica à autoridade paterna, era apenas o início de uma contestação político-cultural bem maior, que se processou nas décadas seguintes, quando o rock volta-se contra o sistema político, as estruturas sociais, as convenções morais e outros padrões da vida organizada.

No Brasil, o desenvolvimento do rock seguiu duas linhas. A primeira ficou conhecida como “ingênuas” e é contemporânea aos últimos anos da década de 50 e início dos anos 60. Fez parte desse perfil musical o programa de TV “Jovem Guarda”, apresentado pelo líder do “iê-iê-iê” nacional, Roberto Carlos, por Erasmo Carlos e por Wanderléa. Esses jovens lançaram *griffes de jeans* e utilizavam as gírias do momento: “brasa”, “morou”, “bicho”, “broto”, etc. Portanto, o movimento da “Jovem Guarda”, que difundiu o comportamento e a linguagem do jovem, estava mais voltado ao uso de roupas e de cabelos modernos do que para o questionamento moral e político.

A segunda linha, na década de 70, não se origina desta primeira, muito pelo contrário, a repudia. Paulinho Machado, líder em 1972 do grupo *Sociedade Anônima*, declara:

Nosso interesse em fazer rock não é restrito aos sons, maneiras, palavrinhas, bandeiras que faziam a moçada se sacudir. A gente sabe que há toda uma mentalidade a ser recriada, e é através do rock que isso vem se processando pelo mundo. (apud BAHIANA, 1979-80, p.43).

A politização chega ao rock brasileiro com Caetano Veloso, Gilberto Gil, Raul Seixas, Rita Lee e os Mutantes. Diante do panorama social repressivo, o rock passou a significar questionamento político, negação aos padrões culturais vigentes e era uma forma alternativa de viver e ver o mundo. Isso porque, ao permitir que o jovem reflita sobre seus valores, a família, o sexo e a droga, esse ritmo musical contribuía para a formação de um homem conhecedor de si próprio e, logo, mais consciente das questões políticas da sociedade do seu tempo.

Como exemplo, basta lembrarmos das músicas politizadas de Raul Seixas, o rebelde independente e libertário, que transformou “Ouro de tolo” num hino à estupidez da classe média. Nessa música, expressa a autocrítica de um jovem bem-sucedido, dono de um Corcel 73 (um dos carros mais cobiçados na época), porém entediado e insatisfeito com os padrões comportamentais e com os limites existenciais da vida numa sociedade de consumo marcada pelo autoritarismo. Em outras canções, transmite a imagem do “maluco”, utilizando para isso metáforas sem nexos aparentes, para criticar a falta de liberdade e as normas comportamentais aceitas.

Porém, esse gênero musical, quando “absorvido” pela sociedade de consumo, perde a rebeldia, a contestação que inicialmente o caracterizou. Torna-se mais um produto opcional da chamada música de dança ou dançante.

Nesse ponto, retornamos à crônica de Veríssimo e, especificamente, ao comportamento do ex-recatado pai de família no novo templo da juventude: a discoteca.

Uma noite, chegou em casa mais cedo. Atirou-se numa poltrona. Estava aborrecido. A mulher e os filhos se entreolharam. Era um canalha mas, que diabo, era o chefe da casa. A mulher se sentiu na obrigação de dizer alguma coisa. Não podia perguntar se fora um dia cansativo no escritório. Sabia que ele não aparecia mais no escritório. E certamente não podia perguntar: “Um dia muito cansativo no motel, querido?” Mas precisava dizer alguma coisa.

- O que foi?

- Nada.

- Quer comer alguma coisa?

- Não.

- Você hoje não vai à discoteca?

- Não. Meu programa falhou. Não tenho com quem ir.

Silêncio. A mulher mordeu o lábio. Depois, decidiu-se. Falou para a filha:

- Vá com seu pai à discoteca.

- Mamãe! Estou vendo a novela!
 - Não discuta. Vá com seu pai à discoteca.
- No dia seguinte a filha contou tudo. Até que não fora tão ridículo. Sabem que ele dança mesmo muito bem? Aprendeu todas as danças novas, é animadíssimo...
- E escuta aqui, minha filha. As mulheres dão bola para ele?
 - Olha, eu acho que não. Se ele perdesse um pouco da barriga... (VERÍSSIMO, 1996, p.115).

Na década de 70, a *discotheque* era a nova moda dos jovens brasileiros da classe média. Destituído dos apelos políticos e existenciais do rock, esse ritmo musical-dançante oferecia a possibilidade de evasão pelo dispêndio de energia física e pelo atordoamento dos sentidos, via tecnologia sonora e aparato visual.

Também contribuíram para esse sucesso o filme “Embalos de Sábado à noite”, estrelado por John Travolta, e a novela “Dancing Days”, de Gilberto Braga, que estreou no verão de 1978, com a trilha sonora das Frenéticas. A novela, como outras da TV Globo, era acompanhada apaixonadamente. A crônica de Veríssimo, via ficção, capta esse poder de atração das telenovelas sobre o público. Basta lembrarmos da reclamação da filha que não quer ir à discoteca com o pai, pois está assistindo à novela.

Na discoteca, o pai não só recupera a liberdade e a paixão pela dança, como também consegue se entrosar com a animação das novas gerações. Além da alegria jovial, outros elementos de identificação com o mundo jovem são as roupas, as gírias, o relacionamento afetivo “aberto”, livre de compromissos, e a rebeldia contra o poder cerceador da família.

O próprio vestuário escolhido (*jeans* e jaquetas de brim) já está associado a valores que conotam rebeldia. A partir dos anos 50, o *jeans* deixa de ser o pano das roupas de caipiras do interior dos Estados Unidos para se tornar o símbolo de um verdadeiro estilo de vida. Passa a conotar uma nova postura informal e tipicamente jovem, que acabou sendo propagada dos Estados Unidos para o restante do mundo, como uma marca da juventude livre, independente.

Todavia, as mudanças corporais advindas da idade não podem ser disfarçadas pela moda jovem. Na crônica de Veríssimo, o homem de 40 anos já não tem as formas tão harmoniosas com as da juventude. Resultado: a atenção é desviada para o seu aspecto físico diferente, ainda que a maneira de comportar-se seja semelhante à do jovem.

“- Engraçado. Essas roupas ele não trouxe para casa...

- É que ainda não ficaram prontas. Tiveram que alargar todas as calças na cintura. O vexame, mamãe!” (VERÍSSIMO, 1996, p.115).

Além da vestimenta, outros pontos de contato com o mundo jovem, como destacamos, são as músicas que dança (rock), os lugares que frequenta (discoteca), a maneira rebelde como se comporta e o vocabulário que utiliza para comunicar-se (gíria).

De modo geral, as gírias sempre conferem certa picardia às personagens que as usam, emprestando-lhes certo ar de malícia, de malandragem e até agressividade. Como ocorreu, por exemplo, durante as décadas de 60/70, quando gírias, como “bicho”, “coroa”, “quadrado”, respectivamente, substituíam “amigo”, “colega”; “pessoa idosa”, “madura”; “conservador”, “tradicional”. Nos idos de 60, a linguagem dos *hippies*, com vocabulário, fraseologia e até formas de chamamento específicas (“fala, amizade”) opuseram-se ao uso da coletividade, tornando-se assim um “signo de grupo” (Cf. PRETI, 1984, p.23).

A gíria, nessa crônica de Veríssimo, adquire a condição de signo de grupo, elemento identificador que espelha a insatisfação do marido/pai com os valores da “velha geração” (no caso, a família). Falando diferente, o “rei do rock” agride o convencional, opõe-se ao aceito pela maioria como “norma” e deixa marcado o seu conflito com a sociedade.

Além do traço contestatório, pelo que tem de insólito, a gíria pode conquistar a “simpatia humorística” por parte dos leitores e espectadores. Por exemplo, é engraçado referir-se à conquista de uma mulher como “levantar uma lebre”.

A esse aspecto lúdico provocado pelas recriações e desvios da linguagem acrescenta-se o riso, motivado pelo desvio do comportamento lingüístico esperado para o adulto. Na crônica, esse desvio gera uma discrepância, que deve ser entendida como o contrário de recorrência, pois, como sabemos, geralmente os adultos não costumam utilizar muitas gírias no seu dia-a-dia. Porém, o “rei do rock” busca demonstrar, por meio de uma espécie de independência e originalidade vocabular, o seu desprezo ao padrão lingüístico que reflete a formalidade do mundo adulto.

Podemos lembrar ainda que o rock é um gênero musical sempre associado à idéia de protesto e identificado com as novas gerações, descomprometidas com valores estáveis.

Isso posto, podemos dizer que na crônica analisada o exótico, o absurdo, a fuga aos padrões estabelecidos são elementos causadores do riso. Isso se explica pela preferência do humorismo em atuar e desestabilizar uma ordem social “rotineira”. Ao desestabilizá-la, rompe com um arcabouço cultural bem conhecido e aceito: o do pai de família prudente e recatado, por isso respeitado.

Além do comportamento excêntrico do “novo jovem”, temos ainda outro elemento inusitado: o comportamento da família, que inicialmente estranha tal desajuste, mas, logo

depois, tende a incentivar e até dar dicas (dietas, perder a barriga, trocar de peruca, etc) para que o marido/pai melhor se insira nesse novo perfil.

No almoço, aquele dia, mulher, filha e filho, como se tivessem combinado, recomendaram que ele fizesse dieta. Para perder a barriga.

- E outra coisa – disse a mulher. – Essa sua peruca...

- Que tem minha peruca?

- É ridícula. Eu vi uma muito mais distinta, mechada, que combina melhor com o seu tipo.

- Prefiro esta.

- Bobagem. Vou comprar a outra para você.

Dias depois ele entrou em casa de manhã, com a nova peruca mechada meio de lado na cabeça, e anunciou para a família, que tomava café:

- Levantei uma lebre!

- O quê? – perguntou a mulher.

- Ele arranhou uma mulher – explicou o filho.

- Eu não disse? Foi só mudar de peruca e emagrecer um pouco... – disse a mulher. E perguntou se ele queria tomar alguma coisa antes de dormir. (VERÍSSIMO, 1996, p.116).

Como a família previa, passada a novidade e não se sentindo mais inoportuno e extravagante, o “rei do rock” começa a se cansar da vida agitada e não quer mais sair.

Depois de uma semana, ele, um dia, não saiu de casa. Perguntou o que ia dar na televisão. Se espichou no sofá e descalçou os sapatos. A mulher protestou:

- Você não vai sair?

- Hoje não.

- E a sua lebre?

- Ela que agüente. Estou cansado. Vou dormir cedo.

- Não senhor. Você vai sair.

- Mas, querida...

- Rua! Crianças, ajudem o seu pai a se vestir. Tragam aquela camiseta nova, com “*Love me, Baby!*” escrito na frente.

- Mas eu não quero!

- Quer, sim. Vamos, vamos.

Na calçada ele olhou para cima. Na janela do apartamento viu a família que o controlava. Se voltasse antes das quatro, ia ter! (VERÍSSIMO, 1996, p.116).

Nota-se que o pai de família retorna ao seu antigo comportamento sedentário. O ritmo agitado das discotecas cede lugar à passividade da programação de TV e a reação corpórea e frenética do rock (vida noturna) dá espaço ao conforto e descanso característicos da vida doméstica.

A euforia do “rei do rock” encontrava-se na repercussão de suas ações extravagantes junto ao estranhamento da família. Quando a mulher e os filhos passam a aceitar a excentricidade com naturalidade, anula-se o desejo de “ser diferente” e de se recuperar a liberdade de outrora. Porém, nesse momento, a família reage e volta a dominá-lo. O adulto, já maduro, não quis submeter-se aos papéis que definem essa condição e, assim, retorna aos

tempos de juventude, pois agora deve continuar representando tal papel, mesmo que não queira.

O contraste criado pela situação às avessas tem um resultado cômico, pois o comportamento convencional e o poder disciplinar do pai autoritário são assumidos pela mulher e pelos filhos, que novamente o controlam. Por sua vez, só resta ao pai assumir a rebeldia e o protesto, identificando-se com a reação peculiar aos jovens: “- Mas eu não quero!”.

O domínio da família, a oposição entre os sexos, os relacionamentos conflituosos entre as gerações são formas de “poder”.

Num momento em que a cultura cede espaço para questões outrora consideradas não prioritárias, como as drogas, o homossexualismo, a loucura, jornais brasileiros, como *Opinião*, passam a divulgar o trabalho de intelectuais preocupados com as novas formas de prática política.

As contribuições teóricas de Foucault acerca da discussão sobre o “poder” (*Microfísica do poder*, 1979) passam a ser divulgadas pela imprensa brasileira numa tentativa de tornar público um debate antes restrito aos círculos bem informados da intelectualidade.

Esse autor analisou as formas de controle que atuam sobre o corpo (sobre a sexualidade), que estão presentes na revolta das mulheres contra a dominação do patriarcado, na regulação da família, etc. Para ele, o poder está presente em todas as situações em que haja relações humanas: religião, classes sociais, política, sexualidade, etc. Logo, não se limita aos domínios dos aparelhos do Estado e das relações econômicas. Os dispositivos de controle e de dominação também se encontram nas relações cotidianas.

Como sabemos, os indivíduos vivem no interior de um grande número de diferentes instituições, tais como a família, os grupos de colegas, as instituições educacionais, os grupos de trabalho. Participam dessas instituições, exercendo graus variados de escolha e autonomia.

Por mais afetivas que sejam, elas têm sempre um componente “político”, entendido, aqui, como a capacidade de um indivíduo ou grupo exercer sua vontade sobre os outros. Assim, toda a vez que uma pessoa obedece à outra ou, pelo contrário, reage a efeitos de dominação, aí, está o poder nos interstícios da vida cotidiana. Por exemplo, filhos, quando pequenos, submetem-se ao controle dos pais, mas adquirem certas parcelas de poder à medida que crescem. Outro exemplo: a mulher pode se submeter ao domínio do homem, quando a

família o tem como o provedor de seu sustento. Porém, o inverso da situação também é válido, isto é, a mulher pode dispor do “poder doméstico” que detém para controlar o marido e, por vezes, é até auxiliada pelos filhos, que lhe devem gratidão e respeito.

A essas instâncias menores de poder, Foucault dá o nome de “micro-poderes”, uma vez que abrangem toda a ação humana e circulam por vias cada vez mais sutis, imperceptíveis a olhares desatentos. Mesmo sutis, para o autor, o poder é melhor entendido nessas relações “micro-políticas” que subsistem em todos os aspectos de uma sociedade, na qual as diferenças pessoais são comumente transformadas em desigualdades e estas, por sua vez, em relações de hierarquia, mando e obediência, situação que vai da família ao Estado, atravessa as instituições públicas e privadas, permeia a cultura e as relações interpessoais. Nessas relações “assimétricas”, os indivíduos distribuem-se em “superiores” e “inferiores”, ainda que alguém superior numa relação possa tornar-se inferior em outra, dependendo dos códigos de hierarquização que regem as relações sociais e pessoais.

Refletindo sobre a maneira como funciona e atua o poder, a literatura brasileira pós-64 abriu campo para uma crítica radical de toda e qualquer manifestação de autoritarismo, principalmente aquela que toma as mais inusitadas formas no cotidiano do cidadão, subrepticamente gerando – a partir da negação da diferença – forças repressoras que visam à uniformidade racial, sexual, comportamental, etc. (Cf. SANTIAGO, 1989, p.14).

Não só a literatura contemporânea tem abordado questões relativas à identidade e à diferença, também os chamados Estudos Culturais buscam de diferentes maneiras traçar os contornos dessa importante questão, problematizando-a. Para isso, os teóricos culturais (Stuart Hall, Katheryn Woodward, Tomaz T. da Silva, entre outros) trazem para o centro do debate as contribuições de Foucault e de outros pensadores (Freud, Lacan, Althusser) que discutem a questão do poder e das “posições-de-sujeito” no meio social.

Silva (2004), por exemplo, retoma o conceito foucaultiano de que as “posições-de-sujeito” são fortemente marcadas por relações de poder, que funcionam como um meio regulador e normativo pelo qual os sujeitos são formados. Em outros termos, a posição que o indivíduo ocupa e a identidade que representa são discursivamente construídas.

A identidade e a diferença não são entidades preexistentes, que estão aí desde sempre ou que passaram a estar aí de algum momento fundador, elas não são elementos passivos da cultura, mas têm que ser constantemente criadas e recriadas. A identidade e a diferença têm a ver com a atribuição de sentido ao mundo social e com a disputa e luta em torno dessa atribuição. (2004, p.96).

Nessa perspectiva, a identidade não é fixa, estável, unificada, permanente. Pelo contrário, é uma construção inacabada, fragmentada, e mantém estreitas conexões com relações de poder.

Segundo o autor, a normalização é um dos processos mais sutis e comuns, pelo qual esse poder se manifesta tanto no domínio da identidade quanto no da diferença. Normalizar significa eleger, de modo arbitrário, uma determinada identidade como o parâmetro, em relação ao qual as outras identidades serão avaliadas e hierarquizadas.

Essa identidade “normal”, “natural”, “positiva” é a que o indivíduo deve aspirar, enquanto as outras (diferentes da “norma”, portanto “negativas”) devem ser rejeitadas. Desse modo, numa sociedade em que impera a “supremacia” branca, masculina, heterossexual, os que se desviam dessa “normalidade-padrão” são considerados “diferentes”, “anormais”. Portanto, a diferença é negativamente construída por meio da exclusão e marginalização daqueles que são definidos como os “outros”.

Os “novos movimentos sociais” retratados nas crônicas de Veríssimo colocam em questão essas “certezas tradicionais”, argumentando que a identidade e a diferença não são simplesmente “dados da natureza”. Elas são cultural e socialmente produzidas por “relações de poder” que corporificam as normas e valores da sociedade e, por outro lado, também podem levar a uma resistência por meio do conflito, da contestação e de uma possível crise, seja na família, nas relações cotidianas ligadas ao gênero, à faixa etária, à sexualidade.

Nos textos analisados neste item e em outros que integram o “corpus” deste trabalho, encontramos o “poder” imbricado às relações familiares. Nestas, o cotidiano doméstico, como vimos, é o ambiente privilegiado para se retratar as “políticas de identidade”. No convívio entre jovens e idosos, pais e filhos, maridos e esposas, heterossexuais e homossexuais aparecem situações, por meio das quais o cronista retrata pré-conceitos machistas, a repressão da individualidade e avalia o peso e a influência das tradições nessa época de grandes mudanças na família.

Portanto, põe em destaque conflitos travados no interior da vida cotidiana que afirmam o direito de ser diferente (“O rei do rock”), de ter opções sexuais próprias (“A rocha”) e enfatizam tudo aquilo que torna os indivíduos verdadeiramente “individuais” (“A Procura”). Além disso, o cronista desvela formas de dominação e submissão que atuam no convívio homem e mulher – estruturas de desigualdade e subordinação que o feminismo se propôs a mudar – (“O Maridinho e a Mulherzinha”), no relacionamento entre indivíduos e instituições, como a família (“A rocha”), e até a influência e manipulação dos meios de comunicação sobre o comportamento é tema da crônica “O estranho procedimento de dona Dolores”.

Tendo em vista essas pequenas relações de poder que se localizam no espaço privado e aquelas pertencentes ao domínio político, como mecanismos de vigilância (crônica: “Certos lugares”), de punição (crônica: “Histórias”) e de coação (crônica: “Com licença”), podemos dizer, então, que as crônicas de Veríssimo tanto se ocupam do “PODER MAIOR”, do Estado autoritário, quanto trabalham com formas menores de poder, nas quais emergem confrontos, relações de diferença e de dominação.

Poder e cotidiano, história e cotidiano, história e memória são as matérias de que dispôs o cronista para “contar as suas histórias”. Mesmo pertencentes à ficção, essas crônicas de costumes ilustraram características socioculturais dos anos 70 e meados de 80.

Para recriá-las, Veríssimo serviu-se do instrumento versátil e expressivo que é a língua, cujas possibilidades de invenção sabe explorar com mestria. Assim, as histórias cotidianas da vivência de uma época também ganharam um interesse especial, produzido pela escolha e pela disposição das palavras.

No capítulo que segue, veremos que as “crônicas de/sobre palavras”, à medida que trabalham com as funções assumidas pela linguagem no uso cotidiano, dão seqüência a esse exercício de resgate do tempo, porém, agora, presente nas formas de comunicação dos usuários da língua.

Notas do capítulo três:

1. O período pós-64 representou um dos momentos mais marcantes da crônica política no Brasil. Escritores, como Carlos Heitor Cony, na época colunista do *Correio da Manhã* (seus textos estão reunidos no livro *O Ato e o Fato*, 1964), e Lourenço Diaféria são exemplos de cronistas que atuaram na imprensa da época, enfrentando a censura, a perseguição, processos e até, no caso deste último, a prisão. Diaféria foi preso por ter redigido na *Folha de S. Paulo*, em 1977, uma crônica, na qual rebaixava a importância e a grandiosidade do duque de Caxias. Vejamos um fragmento de “Herói. Morto. Nós”:

O duque de Caxias é um homem a cavalo reduzido a uma estátua. Aquela espada que o duque ergue ao ar aqui na Praça Princesa Isabel – onde se reúnem os ciganos e as pombas do entardecer – oxidou-se no coração do povo. O povo está cansado de espadas e de cavalos. O povo urina nos heróis de pedestal. Ao povo desgosta o herói de bronze, irretocável e irretorquível, como as enfadonhas lições repetidas por cansadas professoras que não acreditam no que mandam decorar. (DIAFÉRIA, L. *Folha de S. Paulo*, S. Paulo, 1 set. 1977, p.44).

A escolha desse vulto histórico não foi, portanto, aleatória, pois ele simboliza o Exército e, por extensão, remete-nos à situação vivida sob a ditadura. Também, dentre os autores do período que se manifestaram politicamente por meio da crônica, merecem destaque os colaboradores do periódico carioca *O Pasquim* (Cf. item 3.2 e subitem 3.2.1 deste trabalho) que transformaram as páginas desse jornal num exercício de denúncia, oposição e deboche contra o regime militar.

2. Quando um grupo toma o poder, subvertendo mecanismos constitucionais, temos um golpe de Estado. Uma das preocupações dos que tomaram o poder em março de 64 foi, justamente, descaracterizar “o golpe como golpe”. Para isso, foi preciso instituir o povo como destinatário de um querer, que delega às Forças Armadas o encargo de retirar o poder das mãos de João Goulart e atribuí-lo aos militares. Assim, fez-se a “revolução” para “salvar” a democracia do comunismo e o país, ameaçado por grave “crise”: inflação, estagnação econômica e subversão.

Esses benefícios (transição do caos à ordem) deveriam ser estendidos a todos os cidadãos, levando-os a aceitar a bandeira da salvação de uma sociedade supostamente homogênea. (Cf. FIORIN, J. L. *O regime de 1964*. Discurso e ideologia. São Paulo: Atual, 1988).

3. Em 2005, a produção jornalística de Lima Barreto (1881-1922) foi reunida em dois volumes (*Toda crônica*), que foram lançados pela Editora Agir, sob a organização de Beatriz Resende e Rachel Valença. Nessas crônicas, entre os temas recorrentes da produção de Lima Barreto estão o comentário político e a crítica de costumes.

4. O depoimento do desembargador Otávio Gonzaga Júnior, secretário da Segurança de São Paulo em 1979, traduz bem como o grupo no poder via o povo: “O brasileiro é um despreparado em termos gerais, todos nós sabemos disso. Este é um país de miseráveis, favelados, ignorantes e analfabetos, e é evidente que todos estes elementos criam dificuldades”.

O desembargador deu esse depoimento à *Folha de São Paulo*, juntamente com mais algumas “preciosidades”, dentre elas: “esse país é um monstro. Com gente ignorante, gente marginal, gente miserável, gente desobediente por todos os lados”. (Cf. CHIAVENATO, J. J. *O golpe de 64 e a ditadura militar*. São Paulo: Moderna, 1994, p. 71).

5. Considerando que se vivia num momento histórico em que as grandes potências se encontravam empenhadas num confronto radical, não seria possível, a nenhum país, manter uma posição de neutralidade. Duas seriam as alternativas: a submissão ao bloco comunista ou a aliança com o ocidental. O continente latino-americano encontrava-se sob influência dos EUA e, desse modo, a única opção para o Brasil seria aliar-se àquele país, na defesa geral do Ocidente contra a ameaça de expansão do imperialismo da União Soviética.

A ideologia da “guerra fria” (sem confronto armado) baseava-se na visão de que o comunismo buscava desagregar o mundo livre por meio do desrespeito à lei, da libertação dos instintos, da violência destruidora e da contestação à autoridade. Em suma, os comunistas queriam destruir os valores democráticos e cristãos e as instituições (religião, família e pátria) sobre as quais fundamenta-se a civilização ocidental.

Para atingir seus objetivos, essa ideologia disseminava o medo – “o inimigo comunista” infiltrava-se sub-repticiamente em todos os locais – até “embaixo da cama”, como ironiza Veríssimo, na crônica “Certos Lugares”. Na verdade, a construção da imagem de uma ameaça onipresente e generalizada criava a necessidade do surgimento de um “salvador”.

No Brasil, a “revolução” de 1964 assumiu esse papel, isto é, apresentava-se contra a “barbárie comunista”. Para legitimar a deposição de João Goulart (que ameaçava interesses da classe dominante), alegava-se que o presidente havia rompido o contrato firmado com o povo e estabelecido uma aliança com o movimento comunista internacional.

Por esse argumento principal, o discurso revolucionário legitimou o golpe. A partir daí, opor-se aos desígnios do governo militar significaria estar contra a nação e, logo, a favor de seus inimigos – os comunistas. Essa visão ideológica exigia a prisão, o exílio e o banimento (“ame-

o ou deixe-o”) dos traidores da pátria – “os inimigos internos”. Para isso, seria necessário investir na segurança, que passa a ser responsabilidade de todos os cidadãos.

É, portanto, nesse contexto que podemos compreender a ideologia da segurança nacional: um instrumento utilizado pelas classes dominantes, associadas ao capital estrangeiro, para justificar a imposição de um sistema de controle e dominação. Em nome do “anticomunismo”, levou ao abuso do poder, a prisões arbitrárias, à tortura e à supressão de toda a liberdade de expressão. (Cf. FIORIN, J. L. *O regime de 1964*. Discurso e ideologia. São Paulo: Atual, 1988).

6. A expressão – “comunidade de informação” – começa a ser empregada na linguagem política brasileira em 1967, precisamente, a partir da divulgação do livro *A produção de informações estratégicas*, do general americano Washington Platt. Essa obra tem como tema os serviços de informações americanos e o general Golbery tinha um exemplar na sua biblioteca pessoal. (Cf. GASPARI, E. *A Ditadura Escancarada*. São Paulo: Cia das Letras, 2002, p. 158).

7. Marta Suplicy revolucionou a TV com o programa “Comportamento Sexual”, quadro em que falava abertamente sobre sexo, numa linguagem simples. A franqueza incomodou os mais conservadores e Marta acabou sendo afastada pela própria rede Globo, em dezembro de 1982. Porém, devido às reclamações do público, uma semana depois, o programa voltou.

4. “O gigolô das palavras”: a crônica e a linguagem em Luís Fernando Veríssimo

Sou fascinado pelas palavras, suas histórias, origens e transformações. Já era fascinado antes de começar a lidar com elas profissionalmente. (LUÍS FERNANDO VERÍSSIMO – Revista Língua Portuguesa).

[crônica] – Forma humilde e despretensiosa – fraterniza-se na dor, na alegria, na vida, na linguagem. Não tem mensagem a anunciar nem soluções a propor. Apenas aproxima-se dos homens e deixa falar a vida e as coisas. Com a linguagem delas. (CÔNEGO ÁPIO CAMPOS).

Segundo Preti: “em todas as épocas, a linguagem dos textos, com maior ou menor intensidade, na maioria ou não de seus autores, não se desvincula da língua falada de seu tempo”. (1984, p.103). Talvez a única exceção, como coloca o autor, seja o Classicismo, por não ter trabalhado a oralidade no estilo literário. As demais épocas aproveitaram a expressividade da língua falada, aproveitando-a quer em nível de diálogo dos personagens, quer em nível de narração.

As estéticas mais receptivas à oralidade e às inovações locais foram o Romantismo e o Modernismo. No Romantismo, a preocupação com a cor local, em particular na prosa de costumes, levou os escritores ao aproveitamento do registro coloquial para a caracterização dos personagens e do ambiente. Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, entre outros, utilizaram, especialmente no vocabulário, termos populares, construções mais simples e, portanto, mais próximas do que teria sido a língua oral de seu tempo. Mediante tais recursos narrativos, alcançaram um estilo mais solto para se comunicar com seus leitores.

Também contribuiu para esse tratamento mais coloquial da linguagem, o trabalho na imprensa. Como ressaltamos no primeiro capítulo, muitos dos escritores românticos estavam habituados às atividades das redações de jornais e à publicação de seus romances em folhetins e, desse modo, conheciam bem o exercício literário com a realidade cotidiana. Assim, podemos dizer que, mesmo na prosa de costumes, Alencar e Macedo, por exemplo, eram verdadeiros cronistas, visto que pairavam sobre a superfície dos fatos, sem tentar analisar em profundidade as relações entre o homem e a sociedade de seu tempo, além de reproduzirem na fala de seus personagens a linguagem das ruas, dos salões e dos saraus do começo do século XIX.

No princípio do século XX, os pré-modernistas já antecipavam as posições relativas à linguagem que seriam assumidas, posteriormente, pelo Modernismo. Na introdução de *Histórias e sonhos*, dizia Lima Barreto:

[...] eu tento executar esse ideal [de literatura preocupada com a comunhão dos homens de todas as raças, com o destino humano, com a vida, enfim] em uma língua inteligível a todos, para que todos possam chegar facilmente à compreensão daquilo a que cheguei através de tantas angústias. (apud PRETI, 1984, p.111).

Como é de conhecimento, foi com a eclosão do movimento modernista de 22 que se verifica uma atitude de experimentação e de inovação da linguagem. Voltado para o sentimento nacionalista, o Modernismo ativou idéias de manifestação de uma linguagem mais nossa e espontânea, que fosse a auto-afirmação do povo.

Como destacamos no item 1.1, essa nova visão passa a repercutir na crônica. A Semana de Arte Moderna acentuou o seu caráter de linguagem nacionalista, voltada à expressão mais autêntica de nossa realidade. A função do gênero deixa de ser, então, a de “elevar” a linguagem jornalística (a escrita “utilitária” e apressada da imprensa) para tecer uma nova linguagem, mais atenta ao cenário lingüístico brasileiro. Por essa razão, o crítico Afrânio Coutinho e o cômico Ápio Campos enfatizam a “brasilidade” de nossa crônica.

A crônica brasileira, como salientou Álvaro Moreira, tem dado uma contribuição notável à diferenciação da língua entre Portugal e Brasil, pois, ligada à vida cotidiana, ela tem que apelar freqüentemente para a língua falada, coloquial, adquirindo inclusive certa expressão dramática no contato com a realidade da vida diária. (COUTINHO, 1986, p. 134).

Essa brasilidade da crônica deriva de que é neste gênero, por sua própria natureza e conotações distintivas, que se realiza ao máximo grau o encontro – outrora escandaloso para os gramáticos – da língua falada e da língua escrita. Foi decerto na fala que o brasileiro começou a distinguir-se do português, e a rigidez dos cânones gramaticais impostos pela Metrópole é que retezaram, até quase o modernismo, a exuberante riqueza estilística da fala do povo, reflexo de uma personalidade toda própria, que não podia submeter-se aos padrões pré-fabricados de uma língua importada. (CAMPOS, s/d, p.158).

Para Afrânio Coutinho e para o cômico Ápio Campos, a “brasilidade” da crônica encontra-se na aproximação da língua falada com a língua escrita, o que torna literária a linguagem popular. E essa aproximação é feita “diretamente” pelo cronista, o que significa dizer que este não apenas utiliza o registro oral no diálogo dos personagens que cria, como também sente a necessidade de recorrer a essa mesma linguagem, quando o objetivo é dialogar com os seus leitores.

Aliás, lembremos que, desde os tempos do folhetim, era freqüente essa interlocução com um suposto “ouvinte”, que deveria ser conquistado por textos com os quais se sentisse mais à vontade. E a crônica presta-se bem a esse papel, uma vez que é um gênero leve, ameno, informal, logo, de leitura mais fácil.

Enquanto o noticiário jornalístico expõe fatos e ocorrências numa linguagem coloquial, porém fria e inerte, a crônica concede-lhe vida, valor e um pouco de ternura ou diversão. Como nos diz Clarice Lispector, em uma crônica metalingüística, publicada no *Jornal do Brasil* em 29 de julho de 1972: “Num jornal nunca se pode esquecer o leitor, ao passo que no livro fala-se com maior liberdade, sem compromisso imediato”. (apud PAIXÃO, 1995, p. 104).

O cronista sente a necessidade desse diálogo com os seus leitores, por isso utiliza a linguagem coloquial em suas composições. Nesse ponto, é pertinente uma pergunta: “mas será a linguagem das crônicas a mesma que é encontrada nas conversas de esquina, no bate-papo entre amigos e vizinhos”? Podemos responder, dizendo que, embora os cronistas recorram ao coloquial, inserindo na escrita a espontaneidade da fala e o popular no culto, esse popular, assim como a oralidade, são estilizados, ou seja, passaram pelo crivo do escritor.

No exercício da crônica, há todo um trabalho literário de criação, no qual o cronista esforça-se por captar as nuances da expressividade popular. É o caso do conhecido texto “Menino”, de Fernando Sabino, no qual a linguagem do cronista chega a anular-se, pois o que está em enfoque são as frases cotidianas da mãe que “fala” com o filho, expressando o amor materno por meio dos seus cuidados com a criança:

Menino, vem pra dentro, olha o sereno! Vai lavar essa mão. Já escovou os dentes? Toma a benção a seu pai. Já pra cama! Onde é que aprendeu isso, menino? Coisa mais feia. Toma modos. Hoje você fica sem sobremesa. Onde é que você estava? Agora chega, menino, tenha santa paciência... (SABINO, 1962, p.112).

Nesse e em outros textos pertencentes ao gênero crônica, ainda que a língua escrita se aproxime da língua falada, nunca chega a se igualar. Por mais real e natural que pareça a fala do personagem ou até mesmo do narrador, não se pode jamais esquecer de que se trata de uma “ilusão”, como, aliás, todos os demais elementos da obra ficcional.

Ora, em primeiro lugar, a expressão escrita não é nunca um registro puro e simples da expressão falada. Quando nos expressamos oralmente, por exemplo, um diálogo, nossas frases fazem referência de maneira constante à situação enquanto o diálogo se processa; uma forte quantidade de implícitos é admissível pelo fato de que os interlocutores estão inseridos numa situação comum; e a compreensão do ouvinte pode ser confirmada a cada momento; sendo possíveis esclarecimentos e retificações. Nada disso ocorre com o texto escrito, que precisa, por assim dizer, “de construir” lingüisticamente os momentos, os indivíduos e lugares a que faz referência. (ILARI, 1978, p.10).

Como destaca o autor, é impossível uma absoluta identificação entre língua escrita e língua falada, pois esta, além das palavras, tem como auxiliar todo o conjunto de

circunstâncias presentes que favorece a compreensão, como, por exemplo, o contexto e a simpatia entre os interlocutores.

Na crônica de Fernando Sabino e em outros textos do gênero, o que se verifica é um trabalho de construção lingüística, no qual “escritor /leitor [...] entram numa relação de profunda empatia; de um lado, o escritor simulando a fala; de outro, o leitor aceitando a simulação. O resultado é óbvio: um texto escrito com efeito de sentido de texto falado”. (FARGONI, 1993, p.40).

Para construir esse “efeito de sentido de texto falado”, o cronista escutará o leitor, a quem se vai dirigir, e procurará lembrar-se das expressões, das frases feitas, dos provérbios, dos clichês e das gírias que ouviu na rua, na conversa com os amigos, das vozes dispersas que chamaram a sua atenção nas feiras, nos supermercados, nas mesas de bares e restaurantes. Enfim, faz-se alerta a tudo que possa possibilitar um diálogo escritor-leitor, uma conversa “estilizada por escrito”.

A propósito desse diálogo do cronista com o leitor, é pertinente lembrarmos das declarações do escritor Ignácio de Loyola Brandão. Em suas palestras e entrevistas, Loyola sempre faz referência aos seus “caderninhos de anotação”¹, nos quais registra conversas e expressões populares que “mereçam uma crônica”. Esse exercício de compilação de um material lingüístico conhecido faz do gênero mais do que “uma conversa estilizada por escrito”, torna-se também uma espécie de “mensagem do povo para o povo”, da qual o cronista é o transmissor.

Deparando-se com uma linguagem próxima à sua, o leitor se porá mais à vontade para ler a crônica, pois se sentirá um pouco personagem ou expectador da cena e do diálogo que “presencia”. Desse modo, se algo de familiar é redescoberto, onde poderíamos, pelo contrário, esperar algo novo, temos, lembrando a teoria de Freud, uma economia na despesa psíquica e, por conseguinte, uma sensação gratificante que advém do “reencontro do conhecido”.

Porém, a crônica não repete exatamente a linguagem do dia-a-dia. Ao contrário do que os cronistas nos fazem acreditar, ela prima pela recriação do conhecido. Melhor dizendo, a linguagem cotidiana também propicia ao cronista formas de se criar algo novo, mesmo que seja a partir de um material lingüístico que todos conhecem. Assim, a linguagem popular é trabalhada, não apenas transcrita ou repetida. Exemplifiquemos essa transformação do “repetido em novo”, mediante o comentário da crônica “Lixo”, analisada no capítulo dois deste trabalho.

Nesse texto, como vimos, há um diálogo entre vizinhos de apartamento que nunca haviam conversado antes. A introdução narrativa breve oferece os dados mínimos de

exposição espaço-temporal: onde (“na área de serviço”), como (“cada um com seu pacote de lixo”), quando (“É a primeira vez que se falam”). Na sucessão em que os diálogos se desenvolvem, plenos de espontaneidade, o cronista deixa agir e falar os personagens, sem a intromissão de qualquer comentário narrativo seu ou presença de segmento descritivo. Assim, cabe ao gênero reproduzir a expressão lingüística da vida cotidiana.

Para tanto, o cronista imita textualmente a fragmentação do discurso oral, a espontaneidade, as frases cortadas, os vaivéns, a tensão do próprio diálogo e tenta captar, pela escrita, a simultaneidade entre a manifestação verbal e a construção do discurso dos personagens. E faz isso com tamanha perfeição que a crônica “Lixo” parece ser uma “conversa por escrito”.

Aliás, aqui, podemos nos lembrar da etimologia da palavra “conversa”, que significa “conviver”, “encontrar-se habitualmente no mesmo local”, mas que também tem a acepção de “converter”, “fazer passar de um estado a outro”.

Na crônica, os personagens que não se conheciam pessoalmente (apenas “via lixo”), a partir da primeira conversa, passam de um estado – de sujeitos que não se conheciam – a outro – a prováveis namorados. O leitor também é “convertido” e envolvido por essa conversa, isto é, mantém-se “seduzido” pelas situações cotidianas de diálogo que encontra e pelo tema inusitado com o qual se depara – um flerte deflagrado por um “lixo interessante” –, que, por ser depositado habitualmente no mesmo local, possibilitou o “convívio”, “o ato social”, o interesse mútuo entre duas pessoas solitárias e acostumadas ao espaço recluso da vida moderna.

Logo, se o cumprimento de uma função social é o que se espera de uma conversa cotidiana, nós o encontramos indiretamente “via lixo”, pois este estabeleceu um liame entre pessoas desconhecidas. Os próprios personagens fazem referência à “função social”, à capacidade de integração daquilo que é descartado pela sociedade de consumo. Relembremos: “- Você tem razão. Através do lixo, o particular se torna público. O que sobra da nossa vida privada se integra com a sobra dos outros. O lixo é comunitário. É a nossa parte mais social. Será isso”? (VERÍSSIMO, 1981, p.85).

Pensando nesse texto e no gênero em si, podemos dizer que, se a crônica aparenta facilidade na sua elaboração, em razão de trabalhar com o cotidiano, seja no tema escolhido ou na construção lingüística, este cotidiano é artístico, é literariamente fabulado. Como vimos na análise da crônica “Lixo”, o escritor pode transformar o conhecido, que traz em seu bojo a repetição, em algo novo, surpreendente.

A esse respeito, lembremos de um dos preceitos horacianos: “modificarei aquilo que é familiar de forma que levará toda a gente a supor que seria capaz de fazer o mesmo – mas desperdiçará o suor de seu rosto, se o tentar fazer”. (apud MARTINS, 1980, p.238).

No caso específico da crônica, também não se engane o leitor com a aparência de simplicidade do gênero. O estilo “fácil” e coloquial esconde, na verdade, uma árdua elaboração do cronista, que maneja palavras simples com destreza e, assim, consegue efeitos sutis ou espetaculares justamente desse jeito desprezioso de escrever.

Em outros termos, Arriguicci Jr. comenta a respeito dessas características lingüísticas da crônica, capazes de promover a aceitação pelo público e que, em parte, são responsáveis pelo êxito literário do gênero:

[...] uma prosa cheia de achados de linguagem, conseguida a custo, pelejando-se com as palavras: um vocabulário escolhido a dedo para o lugar exato; uma frase em geral curta, com preferência pela coordenação, sem temer, porém, curvas e enlaces dos períodos mais longos e complicados; uma sintaxe, enfim, leve e flexível, que tomava liberdade e cadências de língua coloquial, propiciando um ritmo, de uma soltura sem par na literatura brasileira [...]. (1985, p.6).

Essas palavras do crítico sobre a obra de Rubem Braga podem, até certo ponto, aplicar-se à crônica em geral, e definem as características de um uso peculiar da língua, com o qual o leitor se identifica, na medida em que encontra um tom familiar, distenso, que preza pela espontaneidade de expressão.

Trataremos, a seguir, dos principais recursos que os cronistas (e, particularmente, Veríssimo) utilizam para criar esse efeito de familiaridade lingüística, mas que, ao mesmo tempo, prima pela criatividade e pela não-repetição.

Entre os autores, dos mais desvairados gêneros, figuram com certa freqüência os cronistas, por se mostrarem, em maior ou menor grau, bons espelhos da língua viva. São, aliás, vários deles, mestres da prosa dos nossos dias. (prefácio da 1ª edição do dicionário de AURÉLIO BUARQUE DE HOLANDA FERREIRA).

Como um gênero acentuadamente comunicativo, a crônica favorece a todo o escritor uma postura mais livre, quer na estruturação sintática da frase, quer no vocabulário. Quanto à composição das frases, Veríssimo dá preferência aos períodos curtos, sendo muitos deles coordenados.

A coordenação reflete um raciocínio linear, em que as idéias se encadeiam diretamente, sem interpolações. Por isso, é mais comum na língua falada, na qual a situação concreta (o ambiente físico e social) supre ou compensa a simplicidade da coesão lingüística. A respeito desse tipo de construção, diz Urbano:

O encurtamento da frase e as orações independentes são uma característica da língua falada, onde os pensamentos e as idéias não passam por uma estruturação articuladamente lógica nem as coisas e os fatos são captados graças à detida análise. A língua falada preocupa-se em apresentar rápida e objetivamente as impressões marcantes. (URBANO, 2000, p.223).

A preferência pela coordenação, pelos períodos curtos, vem-se acentuando a partir da última fase do Romantismo e dos primórdios do Realismo e caracteriza, em especial, a estética modernista.

Em maior ou menor dose, quase todos os escritores – sobretudo romancistas e cronistas – que surgiram entre a eclosão da Semana de Arte Moderna (São Paulo, fevereiro de 1922) e, praticamente, o advento da geração dita “de 45”, revelaram acentuada preferência por essa estrutura de frase, que ainda hoje perdura – mas desbastada dos seus excessos – como um dos grandes legados do nosso modernismo. (GARCIA, 2001, p.129).

Nas crônicas, as frases e os períodos curtos têm a vantagem da compreensão mais fácil, pois dispensam a coesão mais complexa entre as partes do texto. As próprias pausas entre as frases já possibilitam ao leitor a rápida apreensão do seu sentido. Soma-se a isso a construção de períodos com poucos conectivos, o que proporciona à crônica a ilusão de fala na escrita. Na sucessão de fatos que relata, o cronista sugere a espontaneidade da fala e a rapidez do discurso oral, como se observa na crônica “Lixo”:

[...] – De um dia para o outro começaram a aparecer carteiras de cigarros amassadas no seu lixo.
 - É verdade. Mas consegui parar outra vez.
 - Eu, graças a Deus, nunca fumei.
 - Eu sei. Mas tenho visto uns vidrinhos de comprimido no seu lixo...
 - Tranqüilizantes. Foi uma fase. Já passou.
 - Você brigou com o seu namorado, certo?
 - Isso você também descobriu no lixo?
 - Primeiro o buquê de flores, com o cartãozinho, jogado fora. Depois, muito lenço de papel.
 - É, chorei bastante, mas já passou.
 - Mas hoje ainda tem uns lencinhos...
 - É que eu estou com um pouco de coriza.
 - Ah. (VERÍSSIMO, 1986, p.84-5).

Próprias da fala e do ambiente físico e social em que são enunciadas, essas “frases de situação” proporcionam um efeito de “naturalidade” ao texto. O leitor parece presenciar o contato direto entre os interlocutores. Inclusive, a presença marcante das reticências solicita a sua participação, deixando por sua conta dar continuidade a algo que, de certa forma, está pressuposto em algumas frases inacabadas ou com rupturas de construção.

Ainda no que diz respeito às frases, é comum o autor recorrer a períodos ou a orações intercaladas, que podem aparecer entre vírgulas, parênteses ou situadas entre travessões. Esse tipo de construção tem certos efeitos estilísticos, como a expressão de um traço afetivo e/ou marcar a presença de um narrador que busca o diálogo com o leitor, como vimos na análise da crônica “O flagelo do vestibular”:

[...] Sei o essencial, que é amarrar os sapatos, algumas tabuadas e como distinguir um bom Beaujolais pelo rótulo. E tenho um certo jeito – como comprova este exemplo – para usar frases entre travessões, o que me garante o sustento. No caso de alguma dúvida maior, recorro ao bom senso. Que sempre me responde da mesma maneira: “Olha na enciclopédia, pô!”. (VERÍSSIMO, 1986, p.71).

Longe de constituírem simples recursos de realce, nas crônicas de Veríssimo, as orações intercaladas representam um papel essencial para a comunicação, pois quebram a frieza do diálogo e, expressando uma aparência de modéstia, captam a simpatia do leitor.

Até mesmo na “crônica-poema”, o autor aproxima a escrita da fala. Com versos curtos, mediante uma construção mais espontânea e coloquial, consegue “despoetizar” o cotidiano, enquanto a maioria dos cronistas tenta, pelo contrário, justamente, “poetizá-lo”. É o que constatamos na análise da crônica “Caso Difícil”. Por exemplo: “Ele saiu que era a novela das sete / e volta feito o Jornal Nacional. / Ela: ‘O quê, pô?’ / Ele: ‘Perdi tudo com o Tieppo’ / Reticências dolorosas. / Outras noites nervosas...” (VERÍSSIMO, 1984, p.32).

Por vezes, como também aparece no exemplo, o cronista, para se comunicar mais estreitamente com o leitor, pode utilizar expressões populares, como “pô” e “daí”, ou ainda valer-se de interjeições (“Hein?!”) e de reduções (“perai”, “tá”, “pra”) que imitam a espontaneidade da fala. Na linguagem oral, a frequência das formas “pra, pros, tá, tava” é muito maior do que “para” ou “estava”; na escrita, essas formas são uma tentativa de imitação da dicção espontânea da língua falada.

Quanto às interjeições, na sua origem, elas são reações instintivas da voz, no acompanhamento das emoções. Os cronistas utilizam-nas como recursos auxiliares na aproximação entre o escrito e o oral. Na crônica “Atitude suspeita”, analisada no subitem 3.3.1., temos interjeições que, respectivamente, expressam pensamento e surpresa.

[...] “– Diz que não estava fazendo nada e protestou contra a prisão.

- Hmm. Suspeitíssimo. Se fosse inocente não teria medo de vir dar explicações”.
(VERÍSSIMO, 1992, p.78, grifo nosso).

[...] “– Ah! Aposto que não havia nem uma parada de ônibus por perto. Como é que ele explicou isso?” (VERÍSSIMO, 1992, p.79, grifo nosso).

De modo geral, as interjeições estão presentes nos diálogos das crônicas de Veríssimo e permitem a expressão sintética de dados que demandariam falas mais longas; além disso, são muitas vezes sugestivas e bem-humoradas.

Na escrita da crônica, o tratamento pronominal é também um recurso que permite ao texto aproximar-se da informalidade que caracteriza a fala. O esforço do cronista no sentido de “nivelar-se”, “de identificar-se”, de captar artisticamente as mínimas nuances da expressividade popular, dá-lhe o direito de liberdades amplas. Vejamos mais um exemplo, extraído da crônica “Atitude suspeita”: [...] “– Não senhor delegado. No primeiro ônibus que apareceu ele ia subir, mas nós agarramos ele primeiro”. (VERÍSSIMO, 1992, p. 79, grifo nosso).

No fragmento citado, a “liberdade sintática” leva a um desvio da norma culta (língua padrão). Segundo a gramática, o pronome do caso reto (função de sujeito) não pode ser utilizado na posição ocupada pelos pronomes pessoais oblíquos átonos (função de objeto). Porém, no contexto de uma comunicação oral, é comum a forma “nós agarramos ele”, no lugar da construção padrão: “nós o agarramos”.

Na crônica, essa forma não-canônica tem a função de reproduzir na escrita a linguagem coloquial (menos disciplinada) e ainda proporciona ao texto um tom mais descontraído. Como, aliás, também se observa na crônica “Lixo”, quando o cronista utiliza a seguinte construção: - “Me chame de você” (1986, p.84), para sugerir informalidade e espontaneidade. Nesse caso, o uso da ênclise, ao contrário, poderia significar uma certa cerimônia, o que não convém ao tipo de discurso construído, que busca maior naturalidade de expressão.

Ainda referente à crônica “Lixo”, encontramos a seguinte construção:

- A senhora é do 610.
- E o senhor do 612.
- É.
- Eu ainda não lhe conhecia pessoalmente... (VERÍSSIMO, 1986, p.83, grifo nosso).

Acatando hábitos sintáticos comuns na fala, o cronista chega a modificar a regência de alguns verbos. No caso de conhecer, que nas gramáticas é classificado como transitivo direto (“Eu ainda não a conhecia pessoalmente”), na crônica de Veríssimo, aparece como transitivo indireto. Esse emprego é cada vez mais freqüente na fala, segundo Possenti:

Sabe-se (de ouvir, ou melhor, de não ouvir) que são cada vez mais raras as ocorrências das formas-padrão “o, a, os, as” em posição de objeto direto. E é cada vez mais freqüente que “lhe, lhes” ocorram com essa função, sendo que os objetos indiretos acabam sendo expressos através das formas “a ele/a, para ele/a”. (POSSENTI, 2001, p.98).

Ao trazer para o seu texto essa reestruturação do sistema de pronomes, o escritor imprime ao diálogo que constrói um tom natural e espontâneo, menos cerimonioso, mais “à vontade”. Como diz o próprio Luís Fernando Veríssimo: “Eu sempre acho que pronome no lugar certo soa falso”. (*Folha de S. Paulo*, 08/01/2000, p.10). E o leitor da crônica acaba, então, testemunhando a reprodução de um comportamento lingüístico comum na realidade da linguagem cotidiana.

Assim, ao ajustar o seu texto a situações mais leves e coloquiais, com o predomínio de estruturas mais distensas e truncadas, além de fazer uso de um vocabulário mais informal e familiar e de uma sintaxe “menos rigorosa”, Veríssimo consegue recriar verbalmente a expressividade do conhecido.

Porém, não basta ao escritor apenas trabalhar a linguagem cotidiana com graça e naturalidade, é necessário também que nela se incorpore o TEMPO. A respeito dessa relação, que nos remete ao sentido etimológico do gênero, comenta Martins:

“A linguagem dos cronistas, comunicando o cotidiano, ou informando e opinando sobre ele, revela sempre, numa conciliação de conteúdo e forma, a expressão estilístico-lingüística de uma época”. (1980, p.122).

Para a autora, o aspecto lingüístico da crônica assume particular importância, uma vez que reflete o espírito de uma época. A língua torna-se, então, um repositório de velhos costumes. Por exemplo, sabemos que, no decorrer de sua história, as diversas épocas vão construindo frases, expressões e vocábulos que sintetizam suas práticas sociais. Assim, é difícil dissociar os seguintes *slogans* e frases de efeito de seus respectivos períodos históricos: “Pra frente, Brasil” (música-tema da Copa do Mundo de 1970); “Faça amor, não faça a guerra” (*slogan* pacifista do mundo *hippie*); “Esqueci a pílula” (frase que se refere às mudanças no comportamento sexual das novas gerações dos anos 70); “Brasil, ame-o ou deixe-o!” (frase-síntese do “milagre brasileiro”), etc.

Porém, o cronista não apenas “arquiva” em seus textos frases e *slogans* peculiares a uma certa época. O seu trabalho de registro e de recriação da produção lingüística de um período histórico vai mais além, uma vez que se interessa por todas as formas de linguagem. É o demonstraremos a partir da análise de algumas crônicas de Luís Fernando Veríssimo.

Todos os usos da palavra a todos. (G. RODARI).

Até agora o assunto em enfoque foi a questão da língua falada que o cronista estiliza para conquistar o interesse do leitor. A partir deste momento, veremos que nas crônicas do autor aparecem os mais variados níveis lingüísticos: popular, erudito, literário, linguagem técnica, o que revela que esse gênero reflete múltiplas formas de comunicação e visões de mundo coexistentes numa mesma sociedade.

As próprias gírias (linguagem da juventude) e os jargões profissionais são trazidos para a crônica. O jargão é uma linguagem técnica, cuja finalidade é a precisão. Pertence ao âmbito das classes profissionais ligadas às áreas que têm apresentado um grande desenvolvimento nos últimos anos, como a cibernética, a ecologia, a lingüística, a teoria e a crítica literária, o cinema, a economia, etc. Estas últimas áreas de conhecimento deram origem ao que se chama de “cinemalês” e “economês”.

A função dessas e de outras linguagens especiais é social. Elas têm um valor comunicativo, mas excluem da comunicação as pessoas externas ao grupo que utiliza o jargão. Além disso, têm a função de reafirmar a identidade e o prestígio daqueles que têm acesso a essa linguagem, repleta de termos específicos.

Visando a produzir efeitos cômicos, a partir do prestígio lingüístico do jargão, o cronista brinca com a linguagem especializada do “economês”.

NENHUMA FIGURA é tão fascinante quanto o Falso Entendido. É o cara que não sabe nada de nada mas sabe o jargão. E passa por autoridade no assunto. Um refinamento ainda maior da espécie é o tipo que não sabe nem o jargão. Mas inventa.

- Ó Matias, você que entende de mercado de capitais...

- Nem tanto, nem tanto...

(Uma das características do Falso Entendido é a falsa modéstia.).

- Você, no momento, aconselharia que tipo de aplicação?

- Bom. Depende do *yield* pretendido, do *throwback* e do ciclo refratário. Na faixa de papéis *top market* – ou o que nós chamamos de *topi-marque* – o *throwback* recai sobre o repasse e não sobre o *release*, entende?

- Francamente, não.

Aí o Falso Entendido sorri com tristeza e abre os braços como quem diz, “é difícil conversar com leigos...”. (VERÍSSIMO, 1986, p.89).

Segundo o *Dicionário Básico da Língua Portuguesa*, a palavra “figura” pode significar “uma pessoa ou personalidade representativa” (FERREIRA, 1995, p.296). Ainda outras acepções do vocábulo têm o sentido de “representar”, “fingir”, “aparentar”. No texto em questão, o cronista cria a FIGURA do Falso Entendido, isto é, uma pessoa representativa que se destaca pela ostentação de um conhecimento que não possui. Apenas “representa”, “finge” como um ator, simula uma cena que passa como “verdade”.

Ainda que seja uma invenção, o personagem do Falso Entendido tem matizes identificáveis no mundo “real”. Lembremos que o cronista “absorve” e recria a realidade, devolvendo-a não somente em cenas, diálogos e situações cotidianas, mas também mediante os personagens que imagina. Por isso, o personagem desperta o interesse do leitor, que certamente recorda-se de outros “Falsos Entendidos” que conhece.

A alternância de três “vozes” (a do cronista, a do Falso Entendido e a do outro personagem, que se deixa enganar pela linguagem especializada do jargão) dinamiza o texto, tornando-o mais ilustrativo para o que se deseja destacar. O cronista cede a palavra ao Falso Entendido para que expresse em discurso direto o jargão econômico, ou melhor, para que apresente ao leitor as características dessa forma verbal altamente especializada.

Ieda Maria Alves, baseando-se na definição de Dino Preti, assim conceitua essa linguagem peculiar àqueles que exercem uma dada profissão:

Os jargões, cuja definição é passível de muita controvérsia, devem ser aqui entendidos como uma linguagem técnica banalizada, pelo uso largamente ampliado e pelas formações neológicas abusivas, visando a certos efeitos, em particular aqueles decorrentes do prestígio lingüístico do vocábulo. (PRETI, apud ALVES, 2001, p.174).

Segundo a autora citada, as metáforas presidem a formação de grande parte deste jargão técnico – “o economês”. Por exemplo, “efeito-cascata”, “efeito-dominó” (o que significa uma sucessão de eventos econômicos ocorridos em função de outros). Além de atribuir a palavras da língua outros significados, a comparação metafórica pode-se valer de empréstimos de outras terminologias, como “âncora monetária” (termo da Marinha - referente ao conjunto de medidas que visam a manter a economia estável), “paraíso fiscal” (termo religioso – referente ao país que concede isenções tributárias a investidores estrangeiros, que nele realizam operações financeiras permitidas por lei), etc.

Além do léxico específico, é comum que o jargão profissional faça uso de termos de alguma língua estrangeira. A terminologia, geralmente em inglês, contribui para que o

vocabulário técnico, quase sempre muito restrito, conhecido por uma minoria, alcance ainda mais prestígio. Por conseguinte, aqueles que o empregam costumam sentir um prazer todo especial em não serem compreendidos.

Sendo, desse modo, um elemento identificador do falante, o jargão participa do inventário léxico do cronista, que o incorpora ao discurso do seu personagem. Na crônica, o Falso Entendido, por usar uma linguagem específica, cujo hermetismo confere *status* ao falante, não é sequer questionado e, além disso, passa a ser respeitado por um conhecimento que não detém.

O discurso do personagem criado por Veríssimo é articulado e coeso, porém é totalmente desprovido de conteúdo. Isso é possível, pois aqueles que não conhecem o jargão apenas direcionam a sua atenção para o som das palavras.

Propp (1992, p.127) chama esse recurso de “eloqüência vazia”, no qual a pobreza do conteúdo se oculta não na falta de palavras, mas em seu excesso. O humor surge, então, do repertório excessivo (e da terminologia especializada). E quanto mais distante o leitor estiver desse universo lingüístico tanto maior serão a estranheza e a fascinação. Também esse recurso cômico tem forte matiz satírico. Basta pensarmos que, em termos de poder, as comunicações políticas, jurídicas e econômicas são quase que impenetráveis às grandes massas, não apenas pela variedade lingüística usada para transmiti-las, mas, sobretudo, pela complexidade e especificidade dos conteúdos veiculados.

Por essa razão, o “economês” é potencialmente capaz de ser um instrumento de engodo, utilizado contra o cidadão comum, vítima da tecnocracia que, comumente, usa um discurso hermético para se referir a fatos cotidianos da vida econômico-financeira.

Semelhante hermetismo faz parte do discurso da gíria, que também distingue os sujeitos falantes e apenas é compreendida pelos “iniciados”. Por isso, ela funciona como um “signo de um grupo” (PRETI, 1984, p.23) e, assim, serve para o reconhecimento dos componentes de uma comunidade restrita, grupo de estudantes, quadrilha, traficantes, etc.

Em capítulos anteriores, interpretamos a gíria como um instrumento de identificação lingüística da juventude dos anos 60/70. Na crônica “O flagelo do vestibular”, o jovem, por falar “diferente”, rompe com o convencional e põe em evidência o conflito com as gerações mais velhas, como pais e professores. Em “O rei do rock”, foi apresentada outra característica da gíria – a sua efemeridade. Isso significa que o “termo gírico” espelha a sua época e, desse modo, torna-se anacrônico com o passar do tempo. Por referir-se a uma temporalidade específica (surge, tem sua “expectativa de vida”, desaparece ou, às vezes, é incorporado pela língua padrão), o falante que o emprega certamente terá a sua idade revelada – foi o que

constatamos na análise de “O rei do rock”. Nesse texto, o insólito “coroa” tenta voltar a ser jovem, porém continua empregando as gírias de outrora.

Nesse caso, como vimos, a comicidade não é apenas lingüística, visto que também indica a diferença. Como nos diz Propp: “um discurso estranho ou insólito distingue uma pessoa das outras, tal como fazem uma roupa esquisita ou um jeito todo especial”. (1992, p.128).

Assim, por meio da gíria, o cronista consegue firmar nos seus escritos o perfil de quem acompanha os traços próprios de sua época e de sua gente, revelados através da sua palavra. Por exemplo, a gíria “na batata”, recorrente em décadas passadas (70/80), é hoje uma forma pouco utilizada. Buscando uma aplicação do termo a uma situação discursiva, o cronista elabora o seguinte diálogo, do qual transcrevemos um fragmento:

- Nos encontramos, então, às oito.
- Certo?
- Certo.
- Garantido.
- Na batata?
- Não. Na batata não.
- Por que não?
- Na batata é compromisso demais. Se o certo não der certo, tudo bem. Se o garantido não acontecer, a gente explica. Mas batata tem que ser ali. Na batata.
- Mas o que pode acontecer?
- Você pode se atrasar. Eu posso me atrasar. Você pode ser atropelado. Eu posso ser assaltado. Aí não vai ser na batata.
- Mas nesse caso, nada no mundo é batata.
- Exato. Nada no mundo é batata. Só a batata é batata. Só a batata está sempre ali. Na batata.
- Espera aí. Algumas coisas são batatas. O sol se levanta e se põe sempre na mesma hora prevista. Batata. Batata frita, mas batata.
- Mas a hora varia, conforme as estações. A batata não pode variar. Ou é batata ou não é.
- A hora certa é batata. Lá onde eles medem a hora universal até o milésimo de segundo. Batata.
- Não. Você não vê? Até a hora absoluta varia. Um milionésimo de segundo num milhão de anos, mas varia. Nada é batata. Só a batata é batata. Só a batata é precisa.
- Ainda mais a batata suíça...
- Você ainda faz piadas. A batata me angustia. Quem inventou o termo “na batata” estava decifrando o universo sem saber.
- [...] – Não. O cara só intuiu que a batata era o padrão final de certeza e precisão num mundo instável.
- Pois então. Acertou na batata. Foi batata.
- Como?
- Pense bem. Se ele foi batata quando acertou na batata ao dizer que a batata era batata, então a batata é batata. Mas se ele não foi batata, não acertou na batata e a batata não é batata.
- Mas nesse caso não tem nenhum sentido dizer que ele foi batata, pois ser batata não é nenhuma vantagem, já que a batata não é a verdadeira batata.
- Você tem razão. Acertou na...
- Não diga!

- Na mosca.
- Por que “batata”. Você já pensou nisso? Deve ser porque a palavra tem um som definitivo. “Batata”. É uma palavra que não deixa dúvidas. Não comporta mal-entendidos. Uma batata é uma batata.
- E o purê?
- Não vamos entrar na metafísica. (VERÍSSIMO, 1983, p.86-8).

Sabemos que a dúvida é o fundamento de toda a filosofia. Nesse sentido, o domínio da certeza racional é avesso a todo o pensamento filosófico. No texto, o cronista recorre a algo certo, inquestionável, ou seja, à gíria “na batata” (aquilo que é infalível, que é pontual, que não deixa de dar certo) para construir a sua história, feita de reflexões filosóficas.

Nela, os diálogos iniciais vão mostrando o comportamento enfático dos personagens, que buscam uma linguagem intensificadora, uma expressão acentuada para sugerir a certeza do encontro marcado às oito. São vários os meios lingüísticos que permitem esse efeito: os adjetivos (“certo e garantido”) e a gíria (“na batata”).

Quanto ao uso da gíria, um dos personagens discorda do seu emprego, argumentando que nada é tão infalível ou decisivo ou pontual para merecer ser caracterizado como “na batata”. A partir dessa divergência, tem início a “metalinguagem filosófica”, isto é, a filosofia é apresentada como uma forma de pensar o pensamento.

As reflexões encadeadas e a argumentação em vaivém provocam o riso. O diálogo estonteante deixa o leitor perplexo ante a constatação de que o que parece, num momento, ser verdadeiro e transparente, muito rapidamente se transforma em falácia, em ilusão. Assim, toda a afirmação é apenas a abertura para um novo diálogo, para negações parciais, para interrogações. E nessa permanente sondagem reside o prazer de se imitar o discurso do filósofo, que desconfia das definições consagradas, das certezas.

Porém, diferente do filósofo, que procura se distanciar da futilidade da vida corriqueira, o cronista concede um tratamento filosófico a questões extremamente prosaicas, ligadas à vida cotidiana. O cotidiano vai ganhando, então, uma dimensão filosófica, de estranhamento.

Nesse ponto, a contradição também deflagra o riso. Há um descompasso entre a realidade familiar, comezinha do texto, e as grandes abstrações que caracterizam o discurso filosófico. O cronista tira efeitos estilísticos desse recurso cômico que atribui importância ao banal e recorre à gíria, discurso que faz parte do cotidiano, para fazer reflexões a respeito da linguagem e do conhecimento.

Assim, nesse texto, as palavras não apenas veiculam uma mensagem a ser transmitida. O cronista abandona as necessidades estritamente práticas do cotidiano comunicativo e passa a usar o código (a língua) para explicar ou definir elementos do próprio código. O emprego da

metalinguagem vai-nos, então, despertando o interesse sobre formas lingüísticas (no caso, as gírias) que eram outrora espontâneas e naturais, passando despercebidas no discurso.

Despertado o estranhamento, surge a pergunta: por que “na batata?”. Será, como coloca o personagem, uma questão de sonoridade? Não podemos afirmar. Mas, em todo o caso, o efeito é o de um certo impacto, de uma força expressiva, que soa forte e eficaz na fala de quem utiliza a gíria.

Tal é a sua força expressiva que, dificilmente, uma conversação espontânea, descontraída, numa linguagem distensa do dia-a-dia, não fez ou não faça uso desse termo gírico ou de outros semelhantes, como “passar a batata quente”, “ir plantar batata”. Isso porque a gíria é a manifestação da língua viva. É a expressão dinâmica da maneira de um grupo social e mesmo de uma sociedade se expressar e se entender de forma mais simples, direta.

“Falando a língua de sua gente e de sua época”, o cronista consegue reforçar o contato com o público leitor que pretende atingir. Para tanto, registra as expressões criadas e recriadas no dia-a-dia, faz comentários a respeito da força de sua carga expressiva, do seu desgaste no tempo, da sua constante substituição.

Assim, a mesma preocupação no que tange à escolha de temas cotidianos é encontrada na composição da linguagem – um repositório da fala cotidiana e popular – que coloca o tempo em evidência. Essa sintonia entre linguagem e vida social de seu tempo é descrita por Coutinho:

A crônica deve empregar de preferência a linguagem da atualidade, não evitando de maneira sistemática os idiomatismos, epítetos circunstanciais e certos jogos de palavras que se formam eventualmente para desaparecer algum tempo depois. Sem essa prática, a crônica deixaria de refletir o espírito da época, uma vez que a língua corrente constitui-se a maior expressão da sociedade humana, no tempo. A linguagem e, mais especificamente a gíria social, é um tempero importante na confecção de uma crônica. (1986, p.134).

No tocante à gíria, a assimilação é rápida, dado o prestígio crescente dessa forma lingüística, principalmente a partir dos anos 60, quando a fala urbana passa a estar sujeita às vogas da moda. Utilizando gírias, jargões, a linguagem dos meios de comunicação de massa, o cronista não apenas “sedimenta” e recria costumes, formas de comportamento, fatos históricos, mas também, como dissemos, interessa-se pelo trabalho com a própria linguagem, que se torna um elemento auxiliar no “testemunho do tempo”.

Em seus textos, Veríssimo não dispensou a expressividade das mensagens publicitárias anunciadas na TV. E, aqui, mais uma vez, a crônica “arquiva” a memória de uma época, lembrando que, nos anos 70, a televisão tornou-se a principal linguagem das donas-de-

casa. Na crônica “O estranho procedimento de dona Dolores”, vários anúncios, como vimos, são proferidos por uma mãe de família que passa a conversar com o marido e com os filhos somente por intermédio de frases de efeito. Nessa reprodução da linguagem publicitária subjaz uma crítica aos métodos apelativos adotados pelo capitalismo na indução de consumo de bens, muitos deles desnecessários.

Portanto, ao lado da descontração propiciada pelo humor, encontramos nas crônicas de Veríssimo análises inteligentes e precisas sobre a vida cotidiana, quer se refiram ao nível temático, quer se refiram ao nível lingüístico. É graças a essa habilidade e maestria, especificamente no trabalho com a linguagem familiar, que o cronista desperta o interesse tanto do leitor comum quanto do leitor universitário. Segundo Graieb, Veríssimo:

[...] tem uma característica que distingue infalivelmente o grande escritor popular do escritor medíocre. Ao ler suas crônicas, o leitor desliza por elas com sofreguidão, para descobrir que surpresas esperam por ele. É popular nesse sentido – mas um popular dos mais refinados. (2003, p.77).

O aproveitamento plural dos recursos estilísticos e estruturais da língua e o emprego criativo dos diferentes níveis de linguagem fazem de Veríssimo um escritor “popular”, no sentido de ser apreciado por vários “tipos” de leitores: o que encontramos nas ruas, nas repartições, no comércio, o leitor de escolarização média e com certa vivência literária e o leitor universitário, que é capaz de depreender alguns dos traços mais profundos ou irônicos de uma crônica. Esses leitores diferenciados culturalmente, mas igualados quanto ao prazer da leitura, encontram na versatilidade do gênero interpretação, opinião, experiência e, sobretudo, a reflexão sobre a linguagem.

Sobre esse aspecto, Veríssimo, como outros cronistas, produz humor a partir das virtualidades do sistema lingüístico. Sabe tirar proveito da inventividade do neologismo, da gíria, do jargão (como vimos nas crônicas precedentes), consegue provocar estranhamento a partir do lugar comum (inserindo-o num contexto incomum), reavivar sentidos antigos, enfim, joga com o inventário de produtividade que está presente na própria linguagem.

As crônicas que serão analisadas nos próximos subitens têm como tema justamente esse aproveitamento plural dos recursos oferecidos pela linguagem. Nomeadas, por esse motivo, de “crônicas de/sobre palavras”, nelas, o cronista não só considera a linguagem cotidiana como um elemento relevante para a composição de seus textos. Ao lado do que “todos dizem”, provérbios, frases feitas, expressões populares, há o “que quase ninguém diz”.

Desse modo, o cronista reaviva as forças latentes e as possibilidades de criação do que é popular e não dispensa o fator inusitado das palavras de uso raro. Estas, graças ao trabalho

lingüístico-literário do autor, repõem-se em circulação e, logo, comprovam que a crônica não apenas interage com o que é conhecido, familiar.

As “crônicas de/sobre palavras” também abrangem a relação do cronista com a gramática e com o dicionário. Nesse intercâmbio, comumente, o escritor brinca com a gramática e seus conceitos e com as regras impostas aos usuários da língua. Às vezes, também “liberta” verbetes de uso raro ou ainda seleciona palavras ou locuções usuais no cotidiano dos falantes, porém quase sempre não dicionarizadas.

O resgate de palavras de uso restrito proporciona ao texto do cronista maior elaboração formal e ainda contribui para o enriquecimento vocabular de seus leitores. E mesmo quando seleciona palavras e expressões de uso diário, o cronista “joga” com os seus significados. O que significa que, com um propósito estético, diz o que deseja de uma forma criativa, não convencional.

4.1. “O que todos dizem ou conhecem”: provérbios, frases feitas, repetições e outras expressões “cristalizadas” pelo uso.

Os lugares-comuns da linguagem são como as moedas usadas... A gente aceita-as com mais confiança do que as novas. (ARTUR AZEVEDO).

A língua nos permite jogar, subverter, desobedecer, inovar, renovar. Mas, sobretudo, a língua, enquanto objeto do humor. Nesse caso, temos algumas formas humorísticas que a própria linguagem cria, sendo, portanto, diferente das formas que a linguagem apenas exprime. O primeiro tipo de comicidade é chamado por Bergson de “cômico das palavras”, já o segundo, de “cômico das idéias e das situações”.

Para modelar o cômico das palavras, Bergson adaptou para o nível lingüístico suas proposições a respeito do cômico das idéias e das situações. Desse modo, se a rigidez, a automatização e a mecanização do humano são freqüentemente fontes do cômico, por esses princípios, o teórico explica o cômico da “rigidez da linguagem”. Isto é, há uma espécie de inflexibilidade no campo da língua e a desautomatização de certas fórmulas lingüísticas estereotipadas, “cristalizadas” pelo uso, como frases feitas, provérbios, máximas, provoca o riso. Por exemplo: “quem ama o feio é porque o bonito não lhe aparece” ou “quem ri por último é retardado”. Nota-se que, nesses casos, a forma tradicional do provérbio é “desmontada” e reescrita. Porém, ela continua sendo de domínio público, uma vez que é impossível detectar a fonte de inventividade de cada um dos provérbios reescritos.

Outro princípio formulado por Bergson é o de que “rimos sempre que a nossa atenção é desviada ao aspecto físico de uma pessoa, quando esteja em causa o moral”. (1983, p.33). Aplicado à linguagem, podemos dizer que rimos quando há um desvio do sentido figurado de uma palavra para o seu sentido “físico” ou “próprio” (“materialização da metáfora”). Portanto, associou-se o “sentido próprio” das palavras com o aspecto físico do homem e o “sentido figurado” com o aspecto moral.

Também faz parte da “comicidade das palavras” a chamada “transposição”. Bergson, para explicá-la, partiu do pressuposto de que determinados tipos de idéias conservam um tom ou estilo, que lhe seria, por assim dizer, “natural”. Logo, elaborou o seguinte princípio: “obteremos um efeito cômico ao transpor a expressão natural de uma idéia para outra tonalidade”. (1983, p.66). A paródia, por exemplo, resulta da transposição do tom solene de determinada idéia para um tom familiar ou trivial e vice-versa; já o exagero cômico transpõe o que é pequeno em grande, avoluma o insignificante. Portanto, a transposição trabalha com os opostos: solene/trivial, grande/pequeno, melhor/pior, real/ideal, etc.

Ainda podem ser destacados outros recursos cômicos provenientes do jogo com a linguagem: a repetição, a inversão e a interferência de séries. Essas três leis gerais apresentadas por Bergson no nível das idéias também são bastante fecundas, se adaptadas ao campo da linguagem. Desse modo, obtém-se efeito cômico ao:

“[...] tomar séries de acontecimentos e repeti-las em novo tom ou em novo ambiente, ou invertê-las conservando-lhes ainda um sentido, ou misturá-las de modo que suas significações respectivas interfiram entre si”. (1983, p.64).

Nas crônicas de Veríssimo, a interferência de séries é a forma menos expressiva; mais fecundas são a inversão e a repetição. Demonstraremos a expressividade cômica deste último recurso, a partir do comentário do seguinte fragmento da crônica: “Água, água...” (publicada em *O rei do rock*, 1978).

Existe um cartum antológico do marciano perdido no meio de um deserto, se arrastando pelo chão e pedindo “Amoníaco, amoníaco...”.

As variações possíveis sobre o tema são infinitas.

[...] O pobre coitado que, além da sede, está um pouco nervoso com a situação:

- Água com açúcar, água com açúcar...

E, claro, o naufrago abandonado no meio do oceano, já sem forças para se manter à tona, só com a cabeça fora da água e pedindo:

- Um deserto, um deserto...

[...] O pudico, sozinho no meio do deserto, longe da civilização e seus recursos, de repente vê uma miragem no horizonte e sai correndo em sua direção:

- Um mictório público! Um mictório público!

[...] O cronista perdido no meio de um deserto de assuntos:

- Uma parábola, uma parábola...

- [...] O devoto:
 - Água benta, água benta...
 O depravado:
 - Absinto, cigarros turcos e um anão albino. Absinto, cigarros turcos e...
 O detalhista:
 - Água potável, água potável...
 O pedante:
 - H₂O, H₂O...
 [...] O literato:
 - Precioso líquido, precioso líquido...
 [...] O ambicioso:
 - Um aguaceiro, um aguaceiro...
 O prático:
 - Um bebedouro, um bebedouro...
 O calculista:
 - Uma mulher bonita com um garrafão de água, uma mulher bonita com um garrafão de água...
 O exagerado:
 - Um carro-pipa, um carro-pipa... Com a Jacqueline Bisset na direção... (VERÍSSIMO, 1996, p.26-8).

Situado entre as artes plásticas e a imprensa, entre o humor e a crítica, o cartum brasileiro viveu, nas décadas de 70 e 80, apesar de todas as dificuldades, um grande florescimento. Ziraldo, Henfil, Jaguar, Juarez e Caulos destacaram-se como cartunistas no período.

Valendo-se da expressividade desse gênero, Veríssimo constrói, como se observa, uma crônica que tem como motivação um cartum de um marciano, perdido no deserto, pedindo “amoníaco”. E a partir desse desenho elabora o seu texto, inteiramente construído por brincadeiras verbais. Diante delas, não são apenas conceitos que afloram à mente do leitor, mas, sobretudo, há um “entendimento” que advém das imagens evocadas pelas palavras.

Além disso, a repetição e a transformação cômica das proposições fazem a crônica assemelhar-se a uma piada desenvolvida, ampliada. O riso surge das variações em torno do mesmo tema ou idéia: como pessoas diferentes podem pedir água ou o que mais precisam, quando estão perdidas (no deserto)?

O cronista organiza as proposições de modo que a cena do cartum se “concretize” (o leitor é capaz de imaginar diversos tipos de pessoas perdidas no deserto) e se repita com novos personagens, porém sempre postos em situações de privação.

Esse jogo lingüístico entre repetição/modificação interage com o conhecimento de mundo do leitor que partilha de certas informações referentes ao material lingüístico utilizado. Por exemplo, o que caracteriza o discurso de uma pessoa exagerada? – a hipérbole; o que privilegia uma pessoa ambiciosa? – a ganância; e uma pessoa detalhista? – a precisão; e uma pedante? – a ostentação do conhecimento; o que faz um discurso ser literário? – o emprego de

figuras de linguagem, das “belas-letras” e, finalmente, o que necessita o cronista para fabular o seu texto? – assunto.

De posse de tais informações, “ativadas” no momento da leitura, o leitor poderá rir da recorrência de idéias e de expressões equivalentes para a mesma palavra – água (água potável, água benta, H₂O, precioso líquido, etc). Assim, onde esperamos encontrar algo completamente novo, encontramos, pelo contrário, a repetição verbal das mesmas conexões ou do mesmo assunto, com uma leve modificação.

As variações sobre o mesmo tema contrastam com a flexibilidade e com a seqüência normal do pensamento e, por isso, cativam a atenção de quem lê. O cronista alcança todo esse efeito expressivo, graças ao jogo de idéias, ao sentido das palavras, constituindo uma espécie de “função humorística da língua”.

Além de aproveitar as características de um gênero e desenvolvê-lo criativamente para fazer humor, o cronista também pode se valer da sua “normalização” para dar forma à sua criação. Procedendo assim, acaba desvelando ao leitor os traços de composição da forma ou gênero de que se apropria ludicamente.

Esse exercício de desconstrução encontra-se, por exemplo, na crônica “Silogismo” (publicada em *Amor brasileiro*, 1977), na qual aproveita as normas fixas e cristalizadas desse tipo de raciocínio para compor o seu texto.

“SILOGISMO. Dedução formal tal que, postas duas proposições, chamadas premissas, delas se tira uma terceira, nelas logicamente implicada, chamada *conclusão*”.

Isto é o que diz o Aurélio. Por exemplo: Todos os homens são mortais. Sócrates é homem. Logo, Sócrates é mortal.

[...] As premissas de um silogismo devem ser inquestionáveis. Exemplo: Quem tem boca vai a Roma (proverbalmente certo). Eu tenho boca (basta olhar para a minha cara). Agora só me faltam a passagem e os *traverler's checks* (conclusão melancólica).

É impossível construir um silogismo começando com uma premissa falsa. Se você disser: “todos os paraibanos batem na mãe”, não conseguirá um silogismo. Conseguirá, talvez uma briga. Mas se disser: “Alguns paraibanos batem na mãe, às quintas-feiras”, é outra coisa. Você já tem uma premissa especulativa. Algum paraibano em algum lugar deve bater na mãe às quintas-feiras, mesmo que não o confesse em público.

Não se deve também generalizar, como em: “Todos os homens são iguais. Eu sou homem. Logo, não entendo por que você prefere o Alain Delon”. Evite também as conclusões apressadas (“Os rios correm para o mar. Eu corro para o mar. Eu sou o São Francisco?”). (VERÍSSIMO, 1986, p.107-8).

Nesse texto, do qual foi transcrito um fragmento, o dicionário é a fonte primeira de inventividade da crônica. A partir do “Aurélio”, o cronista explica-nos, metalingüisticamente, a composição de um silogismo, isto é, um raciocínio formado por três proposições, sendo as duas primeiras chamadas de premissas, respectivamente, “maior” e “menor”, e a terceira,

recebe o nome de conclusão. Além disso, acrescentamos que a premissa maior deve ser universal: todo ou nenhum, não podendo ser alguns, pois sua característica é a universalidade.

Colocados a definição e um exemplo de silogismo, inicia-se no texto um verdadeiro “malabarismo” com a lógica, de cunho acentuadamente lúdico. Ou seja: as premissas lógicas são desenvolvidas por meio de idéias e exemplos absurdos, que “logicamente” encaminham o pensamento para uma conclusão também absurda.

Nesse exercício, o cronista “salta” de uma idéia para outra, “desliza” da generalidade para o particular (“todos os paraibanos batem na mãe” / “Algum paraibano bate na mãe, às quintas-feiras”), do abstrato para o concreto, do figurado para o literal (“Quem tem boca vai a Roma/ Eu tenho boca...), do geral para o particular, novamente, (“Todos os homens são iguais. Eu sou homem. Logo, não entendo por que você prefere o Alain Delon”). Neste exemplo de raciocínio dedutivo, temos um sofisma (falso raciocínio). Ainda que a primeira premissa seja um enunciado gramaticalmente correto (há uma relação entre um sujeito e um predicado, mediada pelo verbo “ser”, afirmando algo), o seu conteúdo não corresponde à realidade, uma vez que os homens não são fisicamente iguais.

Portanto, um raciocínio pode ser válido, quanto aos seus aspectos formais, e verdadeiro, quanto à matéria, ou ser um elemento sem ser o outro. No último exemplo citado, ele é válido quanto à forma, mas é falso quanto à matéria. Isto é, as duas premissas não fundamentam e não justificam a conclusão, que não expressa certeza, comprovação, mas um questionamento.

De forma similar, tem-se o seguinte sofisma, no qual a lógica aparente presume ocultar a falha do raciocínio, baseado numa falsa analogia: “Os rios correm para o mar. Eu corro para o mar. Eu sou o São Francisco”?

Nesse exemplo, o cronista baseia o seu pensamento nas regras da lógica para produzir humor. Segundo tais regras, se colocamos duas premissas, a conclusão se põe necessariamente, mesmo que seja absurda e falaciosa, pois deriva da ligação das proposições colocadas anteriormente.

Na crônica, o remate absurdo produz o riso pela surpresa, pelo contraste entre a rigidez formal do silogismo e a gratuidade do esforço realizado pelo cronista, que usa a linguagem como bem entende. O leitor conclui que a ordenação das premissas deixa de se tornar um meio de atingir a “verdade”, para ser buscada por si mesma, pelo simples deleite da construção mental. Portanto, tem-se o prazer do jogo de idéias, do relaxamento geral das regras do raciocínio.

Assim, o “cômico do absurdo com aparato lógico” desafia a própria razão crítica para mostrar que efetivamente existe uma esquisita lógica entre elementos, que julgamos distantes e desconexos. Logo, descobrimos o prazer oriundo do “não-sentido libertado”, do livre trânsito a modos de pensamento.

Além da “lógica desenvolvida pelo absurdo”, essa crônica também faz rir, porque se utiliza de uma forma de expressão fixa, “cristalizada” (o silogismo) e a “desmonta” perante os olhos do leitor. Como vimos, para Bergson, a sobreposição do rígido, do fixo, do mecânico, ao que é vivo, móvel, constantemente diversificado, é uma das mais freqüentes fontes de comicidade. No que diz respeito à crônica de Veríssimo, temos o encontro de uma forma fixa e lógica com a variabilidade de um raciocínio lúdico e absurdo.

Podemos então concluir essa idéia com esta regra geral, colocada por Bergson: “obteremos uma expressão cômica ao inserir uma idéia absurda num modelo consagrado de frase”. (1983, p.61). Podem também ser inseridos nessa definição do teórico os provérbios e as frases feitas, pois essas formas populares são caracterizadas pelo automatismo e pela rigidez.

Como sabemos, os provérbios, os lugares-comuns e as frases feitas integram o chamado discurso do cotidiano. Nascem entre o povo e são difundidos oralmente por meio do próprio ritmo espontâneo e repetitivo da vida, traduzido na fala. Segundo o crítico Antonio Candido, a tendência repetitiva e a rigidez lingüística dessas formas são modos de petrificar a língua, de confinar o seu dinamismo a um código imutável, cujo principal papel é eliminar a surpresa e, portanto, a abertura para novas experiências.

[...] a frase feita e o lugar-comum se incorporam à estrutura do discurso, dando-lhe um lastro que o alicerça na camada da tradição, da monotonia, da imobilidade.

[...] Os provérbios costuram o mundo segundo um corte definitivo, que imobiliza a vida, os sentimentos, a ação; ou aparecem como símbolos de uma vida, de uma ação ou de sentimentos já imobilizados. (2004, pp. 96 e 98).

No que diz respeito aos provérbios, a tendência repetitiva faz com que essas sentenças cristalizadas ganhem um ar de sabedoria imemorial ou de expressão sentenciosa que nos ajudam a viver (“contra a força não há resistência”; “Quem canta seus males espanta”), a perdoar, a castigar (“Virou-se o feitiço contra o feitiço”), a encorajar (“Quem não deve não teme”), a tranquilizar (“não há bem que sempre dure nem mal que nunca acabe”), etc. Eles atravessam o tempo e têm a finalidade de ensinar aquilo que se sabe ou conhece: amor, fidelidade, solidariedade, justiça, criatividade, fortaleza, determinismo, sabedoria, previdência, resignação, etc.

Com essa amplitude de significados, os provérbios podem servir a vários motivos, lembrando que a sua “verdade” é de circunstância e a sua natureza é contraditória. Por exemplo, podemos dizer que “Deus ajuda a quem cedo madruga” e, paradoxalmente, que “A pressa é inimiga da perfeição”. Também, o sentido do provérbio é inseparável de sua forma retórica e concisa, o que faz com que contenha mais do que aquilo que anuncia explicitamente.

O cronista aproveita a estrutura fechada, ideológica e sintética desses discursos para desmontá-los, brincar com o seu sentido figurado (metafórico). Partindo de sentenças conhecidas, “alinhava” suas idéias com ditos proverbiais, atestando que, com criatividade, o velho pode se tornar novo e o conhecido e cristalizado tornar-se novidade.

PELA JANELA vê-se uma floresta com macacos. Cada um no seu galho. Dois ou três olhando o rabo do vizinho mas a maioria cuida do seu. Há também um estranho moinho, movido por águas passadas. Pelo mato, aparentemente perdido – não tem cachorro – passa Maomé a caminho da montanha, para evitar um terremoto. Dentro da casa, o filho do enforcado e o ferreiro tomam chá.

FERREIRO – Nem só de pão vive o homem.

FILHO DO ENFORCADO – Comigo é pão, pão, queijo, queijo.

FERREIRO – Um sanduíche! Você está com a faca e o queijo na mão. Cuidado.

FILHO DO ENFORCADO – Por quê?

FERREIRO – É uma faca de dois gumes.

(Entra o cego).

CEGO – Eu não quero ver! Eu não quero ver!

FERREIRO – Tirem esse cego daqui!

(Entra o guarda com o mentiroso).

GUARDA (ofegante) – Peguei o mentiroso, mas o coxo fugiu.

CEGO – Eu não quero ver!

(Entra o vendedor de pombas com uma pomba na mão e duas voando).

FILHO DO ENFORCADO (interessado) – Quanto cada pomba?

VENDEDOR DE POMBAS – Esta na mão é 50. As duas voando eu faço por 60 o par.

CEGO (caminhando na direção do vendedor de pombas). – Não me mostra que eu não quero ver.

(O cego se choca com o vendedor de pombas, que larga a pomba que tinha na mão. Agora são três pombas voando sob o telhado de vidro da casa). (VERÍSSIMO, 1986, p.146-7).

Nesse fragmento da crônica “Incidente na casa do ferreiro” (publicada em *Amor brasileiro*, 1977), o efeito cômico provém do encaixe de provérbios. O cronista reuniu várias dessas expressões da sabedoria popular e encaixou-as numa história, na qual aproveita-se a forma sucinta e rica em imagens dos provérbios e os recursos destinados a ajudar a sua memorização, como as expressões elípticas, a estrutura métrica, a rima, a assonância, a aliteração, as repetições. Citemos alguns provérbios: “cada macaco no seu galho”, “águas passadas não movem moinhos”, “o pior cego é aquele que não quer ver”, “mais vale um pássaro na mão do que dois a voar”, “quem não tem cão, caça com gato”, etc.

Segundo Oliveira (1991, p. 21), o provérbio é o enunciado que abriga em sua fórmula “ritmo, norma e metáfora” e, além disso, tem um cunho nitidamente didático, uma vez que sentença preceitos morais, filosóficos ou religiosos e advertências (aconselha ou ordena), fundamentadas em uma larga experiência.

A propósito, convém acrescentar que provérbio (*probatum verbum*), etimologicamente, significa “palavra provada”, fruto da sabedoria popular. Esse didatismo, que transmite uma experiência a ser apreendida, uma verdade conhecida desde longa data, é “materializado” pelo humor. O que equivale a dizer que na crônica transpõe-se o “abstrato” em “concreto”. O valor metafórico dessas sentenças (ensinamento didático) é “provado”, lembrando o sentido etimológico, pelo cronista, que elabora uma pequena comédia teatral, cujo tema é a ilustração de alguns provérbios.

Nessa peça, os “personagens” que representam os “exemplos” (ensinamentos) adquirem “vida” e, assim, concretizam, em suas ações, diálogos e cenas, o valor metafórico dessas sentenças. Por exemplo, não importa a idéia de resignação, presente no provérbio “Mais vale um pássaro na mão do que dois a voar”, pois na crônica o vendedor de pombas negocia o valor em dinheiro de cada ave: - “Esta na mão é 50. As duas voando eu faço por 60 o par”. Portanto, a partir da ação do “personagem”, é possível adivinhar o provérbio que motivou a dramatização.

Outros exemplos: “o moinho é movido por águas passadas” e “Maomé vai realmente ao encontro da montanha”. Nestes casos, as respectivas idéias de efemeridade e determinação são esquecidas, pois o que predomina é a compreensão literal do significado dessas expressões.

Desvinculados do seu valor metafórico, esses e outros provérbios citados na crônica criam um efeito cômico que se origina da surpresa, da quebra de expectativa. Isso porque apresentam uma realidade completamente contrária à razão, à lógica: moinhos movem águas passadas, pombas voando são postas à venda e um cego realmente enfatiza que não quer ver, etc. O provérbio perde, então, o seu código petrificado de “certeza infalível”, de “sabedoria cristalizada”, e aparece como um contra-senso, sem correspondência com o real.

A desautomatização do que é por natureza fixo, rígido, sujeito à repetição, revela a criatividade do cronista, que desfaz provérbios, frases feitas, clichês, etc. Se comumente essas sentenças populares são consideradas recursos que empobrecem os textos, o cronista prova justamente o contrário: podem impulsionar a construção textual e serem fontes de inventividade.

Ainda, se o efeito cômico é tanto mais intenso e vigoroso quanto maior for o conhecimento de que se tem da frase sobre a qual se insere uma nova idéia, nada melhor do que outros ditos “cristalizados” pelo uso cotidiano, como as máximas (apresentam uma reflexão moral ou uma regra de conduta) e as frases feitas. Por exemplo, partindo de frases conhecidas, daquelas que todos repetem automaticamente no dia-a-dia, o cronista elabora “Pontos” (publicado em *O popular*, 1973), texto que é inteiramente construído por expressões e por palavras derivadas e compostas de “ponto” e “ponta”. Algumas, já “cristalizadas” pelo uso são dicionarizadas, enquanto outras são metáforas e neologismos semânticos.

O efeito cômico, como veremos, provém da ênfase concedida ao que normalmente passa despercebido: a língua, o instrumento de comunicação. Ainda, é importante destacar a função cômica da repetição de “ponto e ponta” e seus derivados e compostos em diversos contextos, o que resulta numa multiplicidade de efeitos expressivos, capazes de transformar uma história simples numa narrativa inusitada.

Assim, se comumente a repetição é vista como um processo compensatório da restrição vocabular (tem função esclarecedora) ou como um processo expressivo, na crônica que segue, ela “martela a idéia” e a expressividade, então, decorre do efeito rítmico da própria repetição.

No início era um ponto. Ponto de partida. O ponto onde a tangente toca a circunferência, e fez-se a vida. Ponto pacífico.

O círculo é a timidez do ponto. A linha é o ponto desvairado. O travessão é o ponto-ante-ponto, a primeira exploração embevecida, a infância. Ligando as palavras.

Nasceu num ponto qualquer do mapa. Sua mãe levou pontos depois do parto. A linha reta é o caminho mais chato entre o parto e o ponto final, preferiu o ziguezague. Teve uma vida pontilhada, os pontos que caíam nos exames, os pontos que subiam na Bolsa, os pontos de macumba, os pontapés. Mas sempre foi pontual.

O ponto é uma vírgula sem rabo.

A vírgula vírgula não é como o ponto e vírgula ponto e vírgula, a vírgula qualquer um usa mas o ponto e vírgula requer prática e discernimento vírgula modéstia à parte ponto

Nova linha. Fez ponto em frente à casa da namorada, uma circunferência com vários pontos positivos, com a sua mãe apontada acima. Não dormiu no ponto, acabou convidado para entrar quando estava a ponto de desistir, pontificou sobre vários pontos, não demora já era apontado como íntimo da casa, jogava cartas (pontinho) com a família, parecia um pontífice, não desapontou.

Casaram. Tinham muitos pontos em comum. (VERÍSSIMO, 1999, p.107-8).

Essa crônica, como veremos, narra a trajetória, bastante comum, de um indivíduo qualquer: nascimento, infância, estudo, namoro, casamento, filhos, desilusão e suicídio. O ponto incomum, digamos assim, é o uso polissêmico de palavras e expressões da língua (algumas pertencentes ao cotidiano) que contêm o vocábulo ou apenas o radical de “ponto/a”.

Algumas expressões presentes na crônica são dicionarizadas. Consultando o dicionário de Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira (1995, p.517-8), obtemos os seguintes significados: “ponto pacífico” (aspecto de uma questão sobre o qual não há controvérsia ou discordância), “dormir no ponto” (bras. fam. tardar a tomar providência em defesa dos próprios interesses; não agir no momento oportuno; perder boa oportunidade).

O próprio valor polissêmico do vocábulo “ponto” também é explorado. Mais uma vez, recorrendo ao Aurélio, encontramos: “nasceu num ponto qualquer do mapa” (lugar fixo e determinado); “os pontos que caíam nos exames” (em exames ou concursos, a matéria tirada à sorte para sobre ela responder ou discorrer o aluno ou candidato); “os treze pontos na loteria” (em certos jogos, como, por exemplo, o loto, o bingo, a loteria esportiva, cada uma das unidades marcadas pelo jogador, segundo normas fixadas para atingir um total preestabelecido, sem o qual não é possível vencer); “os pontos que subiam na Bolsa” (unidade que, nas Bolsas de valores, exprime a variação dos índices), etc.

Na crônica, essas palavras “estancadas” (em situação de dicionário) adquirem “vida”, tornam-se “discurso”, no qual a forma breve é um dos principais recursos expressivos. Assim, sinteticamente, ou melhor, “ponto por ponto”, a vida do personagem vai sendo construída. De uma unidade lexical simples – “um ponto” – faz-se a vida (o ponto onde a tangente toca a circunferência – significa a fecundação). “Ponto pacífico”, não há o que questionar, pois começa o ciclo da vida. A primeira etapa, a infância, época de travessuras, de brincadeiras com as palavras, de expansão do próprio universo, inicialmente tímido, recolhido, fechado como um círculo.

Após a exploração infantil no campo da linguagem, continua-se a narrar a trajetória de vida do personagem (o ponto). Nasceu num ponto qualquer do mapa (num lugar fixo e determinado, ainda que o nome não seja especificado). Sua mãe levou pontos no parto (união de órgãos ou tecidos – termo da medicina).

Em sua vida, trocou a linha reta (a opção pela vida pacata e tranqüila) pela aventura e pela emoção (escolheu ser um “ponto desvairado” em ziguezague). Resultado: teve uma vida pontilhada, incerta: “os pontos que caíam nos exames”, “os pontos que subiam na Bolsa”, “os pontos de macumba”, “os pontapés” (tentou estudar, apostar na oscilação da Bolsa de valores e até apelou para superstições e crenças, porém, teve muitas decepções). Apesar dos contratemplos, foi pontual (cumpriu as suas obrigações corretamente e no tempo previsto).

Como indica a discursividade do texto, inicia-se uma NOVA LINHA e uma nova fase na vida do personagem em questão. Tenta conquistar (fez ponto em frente a casa) a namorada (uma mulher interessante, com vários pontos positivos) e a sua família, especialmente, a mãe,

que estava sempre apontada acima (sempre alerta). Para isso, jogava cartas (pontinho – jogo de carteador) com a família; não desapontou (não decepcionou). Casaram, pois tinham muitos pontos em comum (muitas afinidades) e deram origem a muitos outros pontos no mapa (filhos). Vejamos a continuidade da história:

O sexo! Ponto de exclamação. Querida, estou a ponto de... Não! Cuidado! Ponto fraco. A tangente toca a circunferência. Outro ponto no mapa. Parto. Pontos. Tiveram muitos pontos em comum. Os outros caçoavam: que pontaria! Discordavam num ponto: a pílula. (VERÍSSIMO, 1999, p. 108).

Como no início da crônica, os vocábulos “tangente” (de tangenciar: tocar, roçar por, relacionar-se com) e “circunferência” (curva plana e fechada tocada pela tangente) metaforicamente representam a concretização do ato sexual. O aspecto lúdico da linguagem provoca o riso, não apenas por sugerir o que está intencionalmente implícito (a sexualidade), mas também pela inclusão de um elemento surpresa, isto é, a relação amorosa é sugerida pela referência à forma das figuras e elementos geométricos.

Outros vocábulos selecionados contribuem para que a figurativização sexual seja mantida e reforçada, como por exemplo, “ponto fraco” (aspecto vulnerável), “pontaria” (indica o ato de apontar, a destreza para atingir o alvo e metaforicamente sugere a virilidade masculina). Por esta desenvoltura sexual e ainda por discordarem num “ponto” (aspecto), isto é, no uso da pílula (uma das grandes conquistas femininas nos anos 70) tiveram muitos filhos.

Zig-zag-zig-zag. Os ponteiros andando. Um dia, no futebol – jogava na ponta – sentiu umas pontadas. Coração. O ponto-chave. O médico insistiu num ponto: pára. Mas como? Chegara a um ponto em que não podia parar, era um ponto projetado no espaço, a vida é um ponto com raiva, parar como? A que ponto? Saiu encurvado, como um ponto de interrogação. (VERÍSSIMO, 1999, p.108).

Segundo Beinhauer, a onomatopéia é “o gesto sonoro que numa narração animada estimula a imaginação do ouvinte de um modo imediato, que acredita estar vivendo o incidente que lhe contam”. (apud URBANO, 2000, p.200).

No fragmento citado, a onomatopéia inicial reproduz lingüisticamente os sons e os ruídos do movimento do personagem por um caminho não em linha reta, como já destacamos no início do texto. A vida segue o seu curso e o tempo passa ligeiro (os ponteiros do relógio andando).

Um dia, mais um contratempo, sente umas “pontadas” (uma dor aguda e rápida) no coração, o “ponto-chave” (órgão fundamental para a vida). O médico insistiu num ponto

(aspecto), ele deveria descansar, diminuir o ritmo frenético (em ziguezague) de sua vida. Mas, como parar, pergunta-se o personagem, se tem um papel a cumprir (“é um ponto projetado no espaço”) e a vida é “um ponto com raiva” (para viver, é necessário enfrentar muitos problemas e dificuldades). “A que ponto”? - era impossível retroceder e mudar o percurso de sua trajetória em ziguezague. Por isso, saiu encurvado (desanimado), como um ponto de interrogação.

Só uma solução, dois pontos: os 13 pontos na Loteria. Senão era um ponto morto. A linha reta no eletro, outro ponto pacífico, o ponto no infinito onde as paralelas, a distância mais curta entre, cheguei a um ponto em que, meu Deus... Três pontinhos. Jogou o que tinha num ponto de bicho e o que não tinha num ponto lotérico. Não deu ponto. (VERÍSSIMO, 1999, p. 108).

A única solução para o personagem seria ganhar no jogo, caso contrário, seria um “ponto desligado”, um “ponto morto” (metáfora a partir do uso de termos automobilísticos). Pensa nessa possibilidade de morrer, caso não recue. Até visualiza mentalmente a “linha reta” do eletro, indicando a morte (ausência de pulsação). Se não parar o destino é esse – outro “ponto pacífico” (não há o que discutir ou reclamar).

Desesperado, “a ponto de” (prestes a) cometer uma loucura, joga todo o seu dinheiro num “ponto lotérico” e o que não tinha investe num “ponto de bicho”. Em nenhum dos locais de jogo, marcou “ponto” (não conseguiu ganhar).

Em casa a circunferência e os sete pontinhos. Resolveu pingar os pontos nos is. Melhor deixar uma viúva no ponto. De um ponto de ônibus mergulhou, de ponta-cabeça, na ponta de um táxi, ou de um ponto de táxi na ponta de um ônibus, é um ponto discutível. Entregou os pontos. (VERÍSSIMO, 1999, p. 108).

Frustrado, volta para casa e encontra a sua família: a circunferência e os sete pontinhos (metáforas que designam a mulher e os filhos). Decidido, sem mais omissões ou ressalvas, opta pelo suicídio. Afinal, a única solução seria deixar uma viúva no “ponto” (metáfora que tem como referência o grau de consistência do açúcar em calda). Isso significa que a mulher ainda era jovem e, sendo assim, poderia refazer a sua vida e quem sabe encontrar outro pretendente.

É um “ponto discutível”, há controvérsias, quanto à forma escolhida para o suicídio. Não se sabe se o personagem jogou-se de um “ponto de ônibus” (parada de veículos coletivos) e caiu de “ponta-cabeça” (posição de cabeça para baixo) na “ponta de um táxi” (na posição frontal do veículo) ou se foi ao contrário: “de um ponto de táxi” mergulhou na “ponta

de um ônibus”. De qualquer modo, “entregou os pontos” (gíria que indica a morte do personagem).

Concluída a trajetória de vida do “ponto”, podemos dizer que nessa crônica o tema banal, cotidiano, tem pouca relevância, uma vez que a inovação reside no estilo, no apuro lingüístico do texto.

Essa realização formal é conseguida por meio do manejo criativo da língua portuguesa. As repetições de sons (“P”), de vocábulos constituídos pelas palavras “ponto/a” e de inúmeras figurações metafóricas fazem dessa crônica uma divertida brincadeira, que chega a lembrar a “língua do p” das crianças.

Aliás, assevera Freud, que se experimentamos tanto o prazer nos contrastes, nas alusões, nos duplos sentidos, nos jogos de palavras e, sobretudo, nas repetições, é porque reencontramos aí a felicidade de sermos crianças.

O período em que uma criança adquire o vocabulário da língua materna proporciona-lhe um óbvio prazer de experimentá-lo brincando com ele [...]. Reúne as palavras, sem respeitar a condição de que elas façam sentido, a fim de obter delas um gratificante efeito de ritmo ou de rima. (FREUD, 1996, p. 122).

Essa crônica recupera o “riso solto”, benevolente, da infância, pois é uma brincadeira que estimula o leitor a “saborear” os sons e os vocábulos repetidos e, logo, também leva a perceber a riqueza e as inúmeras possibilidades de criação da língua portuguesa.

Dessas considerações, conclui-se que o riso não é apenas motivado por fatores desagradáveis e por vícios passíveis de ridicularização. Além desse riso que provém do escárnio, há outro, que pode ser provocado por fatores puramente agradáveis, como, por exemplo, a alegria infantil, que não está associada a nenhum sentimento de desdém.

Outra situação que motiva o riso e que não se relaciona diretamente ao escárnio é a sensação prazerosa resultante da “comicidade das palavras”. Nesse prazer pela “pura graça”, jogos de palavras, trocadilhos, ambigüidades, repetições levam a um riso benevolente, apenas alegre, pois revelam que o emprego da linguagem não se restringe à comunicação. As palavras podem ser utilizadas “por si mesmas”, por engenho inventivo do escritor que deseja sublinhar os exageros, os desvios, as repetições e a síntese. Nesses casos, é a língua que se torna cômica.

Ainda merece ser destacado um outro “ponto” (aspecto) desse texto. Observamos que o cronista dispôs de poucas palavras e de períodos curtos (elípticos) para escrever a história do personagem (“o ponto”). Entremeio a essa narração telegráfica (ponto por ponto), ele vai ligando palavras e expressões afins (da mesma “família” etimológica) até chegar à conclusão

do texto. Portanto, metalingüisticamente, as mesmas palavras e pontos que servem para fabular a vida do personagem também contribuem para o desenvolvimento e para a expressividade da crônica, que, simultaneamente, faz uso e reflete sobre a linguagem e seus sinais gráficos. Vejamos:

“A vírgula não é como o ponto e vírgula ponto e vírgula”. (p.107).
 “mas o ponto e vírgula requer prática e discernimento vírgula”. (p.107).
 “modéstia à parte ponto” (p.107).
 “Só uma solução, dois pontos” (p.108).
 “O sexo! Ponto de exclamação”. (p.108).
 “meu Deus... três pontinhos”. (p.108).

As palavras que designam os sinais gráficos (; , . : ! ...) substituem ou reiteram as marcas de pontuação. Nestes casos, temos a “materialização do sinal” e a repetição de uma mesma função gramatical pelo signo e pelo sinal que o substitui. Com esse recurso expressivo, o cronista obtém efeitos cômicos a partir da criatividade, da destreza de “pensar em concreto”, “de desenhar significados”. Por exemplo: “Saiu encurvado. Como um ponto de interrogação”. (p.108).

Como se “observa”, os sinais de pontuação estruturam a sintaxe da língua escrita e, além disso, expressam emoções, codificam pensamentos e direcionam a vida do personagem. Outros exemplos: “a vida é um ponto com raiva” (p. 108 - indica sentimento), “cheguei a um ponto em que, meu Deus... Três pontinhos” (p. 108 – indica pensamento, reflexão).

Como os sinais de pontuação, as figuras geométricas também proporcionam expressividade ao texto. Referir-se à mulher como sendo uma “circunferência”, deixar subjacente que a vida é uma “linha” formada por pontos desvairados ou ainda comparar a relação sexual ao “momento em que a tangente toca a circunferência” são transposições cômicas, nas quais sobressai-se a similaridade metafórica, a partir da junção de dois planos diferentes: o humano e o geométrico.

Além desses recursos que concretizam e desautomatizam o ato da escrita (é possível “ver as palavras” que, normalmente, passam despercebidas no discurso), podemos, mais uma vez, destacar a importância da repetição. Quando se espera que, a cada nova linha, o cronista não consiga mais encontrar palavras e expressões formadas por “ponto/a”, deparamo-nos com outros vocábulos semelhantes.

A expressividade obtida a partir de uma “idéia fixa”, isto é, construir uma história sobre uma palavra-chave: “ponto”, revela a mobilidade estrutural do gênero crônica (“molda-se a qualquer fôrma”) e, mais do que isso, destaca o engenho criativo de Veríssimo no manejo com as palavras. A criatividade do autor é também o destaque de outra crônica: “Sfot poc”

(publicada em *O Analista de Bagé*, 1981). Nesse texto, inventa um personagem que cria um modo todo especial para indicar os sinais de pontuação.

Sabemos que escrever nunca foi e nunca será a mesma “coisa” que falar, pois a escrita tem normas próprias, tais como regras de pontuação, de concordância, de ortografia, que indicam maior elaboração e, evidentemente, não são marcadas na fala, que, na maior parte dos casos, a expressão e o pensamento são quase simultâneos. Contudo, no texto que escolhemos, o personagem não só aproxima a fala da escrita, como traduz elementos vocais da linguagem falada, pausas, ênfases, altura de voz, etc, em sinais gráficos. Ou seja, transfere para a oralidade os padrões da escrita, buscando na pontuação uma forma de expressar as pausas, a entonação ou a intensidade do seu discurso.

Também, distanciando-se de características da língua falada, como a espontaneidade (a fala se realiza com um mínimo de consciência da escolha das formas lingüísticas usadas), o personagem constrói um discurso “auto-monitorado”. Essa consciência revela um nível maior de atenção à estrutura textual, o que permite ao leitor “ver” a língua em uso.

Chamava-se Odacir e desde pequeno, desde que começara a falar, demonstrara uma estranha peculiaridade. Odacir falava como se escreve. Sua primeira palavra não foi apenas “Gugu”. Foi:

- Gu, hífen, gu...

Os pais se entreolharam, atônitos. O menino era um fenômeno. O pediatra não pôde explicar o que era aquilo. Apenas levantou uma dúvida.

- Não tenho certeza que “gugu” se escreve com hífen. Acho que é uma palavra só, como todas as expressões desse tipo. “Dada”, etc.

- Da, hífen, da – disse o bebê, como que para liquidar com todas as dúvidas.

Um dia, a mãe veio correndo. Ouvira, do berço, o Odacir chamando:

- Mama sfot poc.

E, quando ela chegou perto:

- Mama sfotoim poc.

Só depois de muito tempo os pais se deram conta. “Sfot poc” era ponto de exclamação e “sfotoim poc”, ponto de interrogação.

Na escola, tentaram corrigir o menino.

- Odacir!

- Presente sfot poc.

- Vá para a sala da diretora!

- Mas o que foi que eu fiz sfotoim poc.

Com o tempo e as leituras, Odacir foi enriquecendo seu repertório de sons. Quando citava um trecho literário, começava e terminava a citação com “spt, spt”. Eram as aspas. Aliás, não dizia nada sem antes prefaciar com um “zit”. Era o travessão. Foi para a sua primeira namorada que ele disse certa vez, maravilhado com a própria descoberta:

- Zit Marilda plic (vírgula) você já se deu conta que a gente sempre fala diálogo sfotoim poc.

- O quê?

- Zit nós sfot poc. Tudo que a gente diz é diálogo sfot poc.

- Olhe, Odacir. Você tem que parar de falar desse jeito. Eu gosto de você, mas o pessoal fala que você é meio biruta.

- Zit spt spt biruta spt spt sfotoim poc.

- Viu só? Você não pára de falar esses ruídos. E ainda por cima, quando diz “sfotoim”, cospe no meu olho.
- O namoro acabou. Odacir aceitou o fato filosoficamente, aproveitando para citar o poeta.
- Zit spt spt. Que seja eterno enquanto dure poc poc poc spt spt.
- Poc, poc, poc eram as reticências. (VERÍSSIMO, 1986, p. 51-2).

Na análise e comentário das crônicas precedentes, vimos alguns dos recursos lingüísticos, dos quais o cronista dispôs para “construir um efeito de sentido de texto falado”. Dentre eles, sem dúvida, é importante destacar o papel da pontuação. Frases do tipo interrogativo e exclamativo e o emprego de reticências e de travessões reproduzem na escrita a espontaneidade da fala e possibilitam ao escritor elaborar construções mais afetivas, características da expressão familiar.

Tais recursos estão presentes na crônica “Sfot poc” (que, inclusive, significa ponto de exclamação), porém a intenção é outra. Deseja-se literalmente marcar a presença de tais sinais na construção da fala ou, melhor dizendo, para que se concretize a comunicação, esses elementos que estruturam a escrita e que indicam entoação, pausas, melodia e até mesmo os silêncios são transpostos para a fala. Assim, há uma intenção cômica de reproduzir de forma escrita sinais que participam da estruturação sintática das frases.

Isso significa que o personagem não os utiliza, partindo do pressuposto de que eles representam pausas e melodias da língua falada. Não é esse o papel desses sinais no texto de Veríssimo. Na crônica do autor, o ponto de exclamação (“sfot poc”), o ponto de interrogação (“sfotoim poc”), a vírgula (“plic”), o ponto-e-vírgula (“poc plic”), os dois pontos (“poc poc”), as reticências (“poc poc poc”), o apóstrofe (“spt”), as aspas (“spt spt”), o travessão (“zit”), o trema (“tlc, tlc”) são pronunciados juntamente com as demais palavras que constituem o discurso.

Mais do que provocar o riso pela presença do inusitado, esse recurso “concretiza” o texto, guia o leitor para uma “visualização” do emprego dos sinais de pontuação de uma forma extremamente divertida. Por exemplo, segundo a gramática, a função básica das aspas é isolar parte do texto que, de algum modo, é alheia ou estranha à pessoa que está escrevendo. Seguindo esse princípio, as aspas são usadas para indicar citações textuais de autoria alheia, como se observa na crônica, quando o personagem cita Vinícius de Moraes:

- “Zit spt spt. Que seja eterno enquanto dure poc poc poc spt spt”. (p. 52).

De modo similar à crônica “Pontos”, na qual os sinais de pontuação são substituídos por seus respectivos nomes, em “Sfot poc”, os sinais são indicados por ruídos (sons) inventados, que substituem as marcas de pontuação. No mesmo exemplo citado, as reticências

(...), que indicam que uma parte da frase do poeta foi omitida, são indicadas por “poc poc poc”.

E, assim, por razões expressivas, a crônica é integralmente construída por esse recurso cômico que “materializa” e “corporifica” a escrita no exercício da fala. Tão notória é essa “incorporação”, que o personagem acompanha a leitura com o corpo, como se estivesse escrevendo. Isto porque o pensamento concreto precisa de uma *expressão concreta*.

Odacir era fascinado por palavras. Tornou-se o orador da sua turma e até hoje o seu discurso de formatura (em Letras) é lembrado na faculdade. Como os colegas conheciam os hábitos de Odacir mas os pais e os convidados não, cada novo som do Odacir era interpretado, aos cochichos, na platéia:

- Zit meus senhores e minhas senhoras poc poc.

- Poc, poc?

- Dois pontos.

- Que rapaz estranho...

- A senhora ainda não viu nada...

Quando lia um texto mais extenso, Odacir acompanhava a leitura com o corpo. As pessoas viam, literalmente, o Odacir mudar de parágrafo.

- Mas ele parece que está diminuindo de tamanho!

- Não, não. É que a cada novo parágrafo ele se abaixa um pouco.

Quando chegava ao fim de uma folha, Odacir estava quase no chão. Levantava-se para começar a ler a folha seguinte.

- Colegas sfot poc Mestres sfot poc Pais sfot poc. No limiar de uma era de grandes transformações sociais plic o que nós plic formandos em Letras plic podemos oferecer ao mundo sfotoim poc.

A grande realização de Odacir foi o trema. Para interpretar o trema, Odacir não queria usar poc, poc, que podia ser confundido com os dois pontos. Poc plic era ponto e vírgula. Um spt só era apóstrofe. Como seria trema? Odacir inventou um estalo de língua, algo como tlc, tlc. Difícil de fazer e até perigoso. Ainda bem que tinha poucas oportunidades de usar o trema. [...]. (VERÍSSIMO, 1986, p. 52-3).

Sabemos que a fala se caracteriza por uma seqüência temporal (uma palavra é pronunciada após a outra), enquanto a escrita, por uma seqüência espaço-direcional, mais complexa. No fragmento citado, o texto lido pelo personagem adquire um movimento espaço-direcional constante. A cada parágrafo que se encerra e que prepara o seguinte, Odacir se abaixa. Logo, podemos dizer que figurativamente o personagem imita o movimento de retomada e de progressão discursiva da “coesão textual”. Tornar esse conceito “prático” e ainda “visível” é uma das grandes invenções do cronista.

Como vimos, no decorrer do texto, ele vai chamando a atenção para as invenções sonoras do personagem e, assim, metalingüisticamente, define e exemplifica o emprego dos sinais de pontuação.

Nas crônicas que seguem, continuaremos a interpretar a linguagem como uma fonte inesgotável de recursos expressivos para Luís Fernando Veríssimo construir os seus textos e,

com eles, obter efeitos humorísticos. Veremos que o autor faz da linguagem o seu “brinquedo”, um instrumento a serviço de sua arte e criatividade, pois: “usa e abusa” dos seus significados; converte em paradoxo uma idéia comum; capta uma metáfora, uma frase e “concretiza” os seus sentidos; toma uma expressão popular e dá-lhe um “corpo”, uma “vestimenta suntuosa”; maneja palavras e as faz dialogar entre si, como pessoas (“palavreado”); desata o liame que une o significante ao significado; joga com a normalização da gramática; dá vida às palavras que “descansam e escondem os seus mistérios no dicionário”, enfim, revitaliza o léxico conhecido e explora a comicidade do que é excêntrico.

Com esses artifícios de jogo, Veríssimo – o nosso “gigolô das palavras” – faz a linguagem de suas crônicas “render assunto e comicidade”.

4.2. Entre a transgressão e a norma: crônica, gramática e dicionário

Os escritores com gramática, mas sem estilo, são como as mulheres honestas, mas feias de meter medo, que às vezes são muito boas senhoras justamente porque não são bonitas. (ARTHUR AZEVEDO).

Antes dos lingüistas, os escritores questionaram o poder de polícia dos gramáticos e legitimaram a distância entre a linguagem literária e a oficial: a ordem desta não servia mais para aquela. (LUIZ RONCARI).

Escritores das mais diversas épocas criticaram a posição conservadora e a pureza vernácula da gramática.

Na medida em que comunicou literariedade às normas lingüísticas então existentes, aos vários registros, aos falares, aos dialetos, às gírias, aos arcaísmos, aos neologismos, e até ao “besteiro” da divertida população do Rio de Janeiro de sua época (século XIX), Arthur Azevedo impõe-se como o mais representativo precursor das liberalidades lingüísticas pregadas no primeiro momento do Modernismo. (Cf. MARTINS, 1988, p.222).

Porém, antes mesmo da Semana da Arte Moderna de 1922, escritores pré-modernistas, como Monteiro Lobato e Lima Barreto, já colocavam em questão o “purismo” das normas gramaticais, regras distantes da fala brasileira. Lobato, no conhecido conto “O colocador de pronomes” (In: *Negrinha*), ridiculariza a norma gramatical presente na “literatice” acadêmica e no modelo parnasiano até então vigente e Lima Barreto cria personagens caricaturescos,

como o velho e esqualido gramático Lobo (In: *Recordações do escrivão Isaías Caminha*), que acaba no hospício, inconformado com os erros gramaticais que ouvia diariamente.

Vale lembrar ainda que o patriota Policarpo Quaresma (In: *Triste fim de Policarpo Quaresma*), ao adotar o tupi-guarani como língua oficial, também não deixa de fazer uma crítica aos “puristas” e gramáticos mais zelosos das construções castiças.

Durante o Modernismo, os escritores assumiram uma posição de maior liberdade quanto ao emprego da língua culta, fortalecendo as posições defendidas pelos escritores pré-modernistas no combate ao “purismo” e na incorporação da fala à literatura. Como exemplos, basta lembrarmos da “Poética”, de Manuel Bandeira (“Abaixo os puristas/ Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais / Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção / Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis”, 1996, p.108) ou de “Pronominais”, de Oswald de Andrade (“Dê-me um cigarro / Diz a gramática / Do professor e do aluno / E do mulato sabido / Mas o bom negro e o bom branco / Da Nação Brasileira / Dizem todos os dias / Deixa disso camarada / Me dá um cigarro”, 1978, p.125).

Mais recentemente, o poeta Paulo Leminsky, no texto “O assassino era o escriba”, personifica os termos que compõem a análise sintática, para ludicamente empreender crítica ao ensino tradicional da língua, com seu jargão hermético: “Meu professor de análise sintática era do tipo do sujeito / inexistente / Um pleonasma, o principal predicado da sua vida, / regular como um paradigma da primeira conjugação”. (In: *Caprichos e relaxos*, 1983, p.144).

Relembrados alguns escritores que tomaram a gramática como alvo crítico-humorístico, podemos agora nos perguntar: E o cronista, como se posiciona diante da gramática? Essa pergunta retórica pode ser respondida da seguinte maneira: o cronista adota uma postura crítico-criativa diante da gramática. O que significa que dela se utiliza para compor os seus textos e também faz exercícios metalingüísticos a partir de seus conceitos e regras de funcionamento.

Ao tomar a gramática como tema e fonte de inventividade, o cronista chega a brincar com as normas e conceitos gramaticais e, assim, transforma regras, que comumente cerceiam a livre expressão, em recursos cômicos e/ou em instrumentos de reflexão sobre o ensino.

Para Rubem Braga, por exemplo, o ensino da língua portuguesa, em vez de estimular a criatividade e aprimorar a competência comunicativa do falante, prende-se a regras e a normas, muitas delas pormenores supérfluos. É essa opinião crítica que está presente na crônica “Nascer no Cairo / Ser fêmea do cupim”, escrita em 1959.

Conhece o vocábulo escardinchar? Qual o feminino de cupim? Qual o antônimo de póstumo? Como se chama o natural do Cairo?

O leitor que responder “não sei” a todas estas perguntas não passará provavelmente em nenhuma prova de Português de nenhum concurso oficial. Mas, se isso pode servir de algum consolo à sua ignorância, receberá um abraço de felicitações deste modesto cronista, seu semelhante e irmão.

Porque a verdade é que eu também não sei. Você dirá, meu caro professor de Português, que eu não deveria confessar isso; que é uma vergonha para mim, que vivo de escrever, não conhecer o meu instrumento de trabalho, que é a língua. Concordo. Confesso que escrevo de palpite, como outras pessoas tocam piano de ouvido. De vez em quando, um leitor culto se irrita comigo e me manda um recorte de crônica anotado, apontando erros de Português. Um deles chegou a me passar um telegrama, felicitando-me porque não encontrara, na minha crônica daquele dia, um só erro de Português; acrescentava que eu produzira uma “página de bom vernáculo, exemplar”. Tive vontade de responder: “Mera coincidência” – mas não o fiz para não entristecer o homem.

Vários problemas e algumas mulheres já me tiraram o sono, mas não o feminino de cupim. Morrerei sem saber isso. [...].

Por que exigir essas coisas dos candidatos aos cargos públicos? Por que fazer do estudo da língua portuguesa uma série de alçapões e adivinhas, como essas histórias que uma pessoa conta para “pegar” as outras? O habitante do Cairo pode ser cairense, cairel, caireta, cairota ou cairiri – e a única utilidade de saber qual a palavra certa será para decifrar um problema de palavras cruzadas.

[...] No fundo o que esse tipo de gramática deseja é tornar a língua portuguesa odiosa; não alguma coisa através da qual as pessoas se entendam, mas um instrumento de suplício e de opressão que ele, gramático, aplica sobre nós, os ignaros. [...]. (FRANCHETTI & PECORA, 1980, p.53-4).

Ao perguntar qual seria o feminino de cupim ou o nome do habitante natural do Cairo, o cronista ironiza o preciosismo vocabular, a orientação gramaticalista e normativa do ensino tradicional, que difunde uma cultura fora da realidade e distante das situações de uso pelos alunos. Por isso, torna-se, muitas vezes, um saber inútil. Saber que, preocupado em ensinar regras para serem decoradas, esquece-se de que a função do ensino de língua portuguesa é auxiliar na comunicação entre os usuários, por meio do resgate do cotidiano, do usual e do “despojamento” da linguagem do seu caráter “aristocrático” ou hermético (“a tradição do falar difícil”).

Outro cronista, Fernando Sabino, também questiona, desmistifica e discute o ensino de Português centrado na gramática normativa. Vejamos um fragmento da crônica “A última flor do Lácio”:

Estou numa sala de aula do Ginásio Mineiro, em Belo Horizonte. Acabamos de entrar na classe em fila, como soldados. O modelo de nosso uniforme, aliás (de cor cáqui, calça comprida e dólmã), é de nítida inspiração militar.

Eis que chega o professor. [...] ele se dirige a nós pelo sobrenome e nos chama de senhor: Senhor Sabino, sente-se direito; Senhor Pellegrino, tenha modos. Este, sempre irrequieto na carteira à minha frente, volta-se para me dizer um gracejo, e corremos ambos o mesmo risco de sermos convidados a sair da sala, como freqüentemente acontece, antes que comece a aula.

É uma aula de Português. Sujeito, predicado e complemento. Concordância, regência. Figuras de retórica. Idiotismos lingüísticos. Já aprendemos o que é anacoluto – não é um

palavrão. Aprendemos outras coisas também – algumas que cheiram a dentista, como próclise, mesóclise. Só que dentro em pouco esqueceremos tudo.

As funções do *quê*, por exemplo, que é a matéria da aula de hoje. De que me adiantará na vida saber que o *que* pode ser tudo na oração, menos verbo? “Pode ser até substantivo: como nesta frase que acabei de dizer” – acrescenta o professor. O *quê*? Ouço uma mosca zumbindo no ar. Vejo o Senhor Pellegrino à minha frente a olhar distraído pela janela um pardal pousado na grade que circunda o ginásio. E o professor falando com voz arrastada, de vez em quando se arrastando ele próprio até o quadro-negro para escrever qualquer coisa. E o ruído do giz na lousa me arrepiando a pele. Os olhos me pesam de sono, deixo pender a cabeça. O aluno número 11 está dormindo. (SABINO, apud BENDER, 1981, p. 71-2).

Nesse fragmento, o cronista confessa ao leitor como se sente diante do ensino que questiona. Trata-se de um ensino rígido, autoritário, desinteressante e monótono; características que acabam motivando a dispersão do “Senhor Pellegrino” e o sono do “Senhor Sabino”.

Ao se apresentar como “personagem-testemunho” das experiências escolares que relata, o cronista consegue uma correspondência emotiva entre o espaço exterior (a sala de aula monótona) e o interior (os sentimentos motivados pela aula), como também aproxima a fantasia (o texto literário) da realidade. A referência aos nomes próprios dos cronistas (Fernando Sabino e Hélio Pellegrino) é uma estratégia textual capaz de estabelecer certas relações semânticas desejadas. No caso, mediante o exercício de trazer para a ficção pessoas “reais” (transformadas em personagens) e ainda de se incorporar à experiência educacional que comenta e analisa, o cronista-narrador proporciona ao texto que constrói uma filtragem subjetiva.

Esse tom informal e a subjetividade na abordagem de temas relacionados à escola e ao ensino agradam à juventude. A linguagem e a temática acessíveis, “o senso de humor”, a concisão narrativa, os assuntos atuais e diversificados fazem que a crônica corresponda aos interesses e às apreciações dos jovens, geralmente, pouco habituados à leitura.

Esse apreço pelo gênero, especialmente pela crônica do cotidiano, escrita em linguagem também do cotidiano, alargou a influência do coloquial dentro da escola, coloquialismo que no trabalho de muitos cronistas resulta de um elaborado e consciente exercício expressivo. Como diz Antonio Candido:

Quando vejo que os professores de agora fazem os alunos lerem cada vez mais crônicas, fico pensando nas leituras do meu tempo de secundário. Fico comparando e vendo a importância deste agente de uma visão mais moderna na sua simplicidade reveladora e penetrante.

[...] por serem leves e acessíveis talvez elas comuniquem mais do que um estudo intencional da visão humana do homem na sua vida de todo dia. (1992, p.16 e 19).

Por tais razões, os cronistas estão entre os autores mais lidos e estudados nos ensinos fundamental e médio. Por exemplo, durante o governo de Fernando Henrique Cardoso, dois milhões de volumes do livro de crônicas de Veríssimo com temas infantis, *O Santinho*, foram adquiridos pelo Ministério da Educação para serem distribuídos nas escolas. Também, alguns autores de livros didáticos costumam incluir crônicas nas antologias que elaboram, pois vêm no gênero subsídios para a prática na sala de aula.

Na crônica “O antológico Lalau”, Stanislaw Ponte Preta desenvolve justamente este tema – a crônica como recurso didático. No fragmento que segue, o cronista conta a seu leitor que seus textos foram publicados numa antologia para o ensino médio de português.

[...] De repente, a minha aflição aumenta assustadoramente. Lembro-me, no tempo de estudante, eu e toda a minha turma odiávamos Camões por causa das análises dos “Lusíadas” a que nos obrigava o professor de Português. Puxa vida... com a minha promoção a antológico, breve vai ter garoto aí me chamando o maior chato do ano letivo. [...] Procuo o questionário: “Esquiando fora da barra” é um anacronismo. Por quê? Que quer dizer anacronismo? E sincronismo?”
Nessa altura, começou a minha aflição. Que qui é mesmo anacronismo? Se eu cometi um anacronismo, tinha obrigação de saber na ponta da língua. Será o ponto de semelhança entre coisas diferentes? Não, não... isto é analogia. Ah... deixa pra lá. (1993, p.72).

A crônica, como dissemos, pode conquistar o aluno, pelo prazer que a sua leitura proporciona e pelas reações e sentimentos que desperta. Desse modo, será útil para facilitar a aprendizagem dos gêneros literários (para ilustrar o conceito do gênero crônica, inclusive), dos não-literários (o jornalístico, por exemplo) e de outras manifestações discursivas. Também pode estimular e incentivar os alunos a produzirem seus próprios textos de forma mais “maleável”, pois eles entenderão que não há “forma” que molde o gênero: pode vir desenvolvido em prosa, em carta ou em outra “fôrma”, que poderá ser criada e empregada de maneira criativa. Logo, o uso adequado da crônica na sala de aula² tornaria o ensino mais agradável e o aprendizado certamente mais frutífero.

Porém, uma vez presente em livros didáticos que propõem exercícios em forma de questionário, a crônica mistura-se a substantivos, sujeitos, sinônimos, a perguntas de intelecção de texto e, assim, de gênero acessível e prazeroso torna-se apenas um instrumento para se ensinar gramática. Os alunos lêem o texto para poderem responder às questões, geralmente, pouco interessantes e unidirecionais, cujas respostas são exigidas e avaliadas pelo professor.

Na crônica de Stanislaw Ponte Preta, o cronista ridiculariza a importância didática concedida a essas atividades de interpretação de texto que menosprezam o trabalho estético do escritor e a especificidade do texto literário. Nesses exercícios, o objetivo é o ensino da

gramática e, especificamente, de questões sobre o emprego de figuras de linguagem e sobre o uso de certas construções sintáticas.

Para criticar esse ensino excessivamente “gramaticalista”³, Stanislaw analisa as propostas de exercícios feitas a partir de seu texto. Como não consegue responder a nenhuma pergunta, chateia-se com essa “promoção a antológico”. Afinal, se nem ele – “o autor do texto” – consegue interpretar o questionário, quem dirá os alunos do ensino médio.

Além de compreendê-los, ao assumir o ponto de vista dos alunos, o cronista acaba também se apropriando das dúvidas (“que é qui é mesmo anacronismo...”), das expressões informais próprias da linguagem do estudante (“Ah... deixa pra lá”), que se sente atordoado por tantas questões de gramática que não consegue responder.

Nestas, não há ou há pouco espaço para a reflexão crítica sobre a língua em funcionamento, pois o que predomina são as classificações gramaticais, com uma terminologia complexa, que o aluno decora para a avaliação e, logo, esquece. Isso porque não vê utilidade ou não lhe explicam, devidamente, os objetivos do ensino de gramática na escola.

Com uma postura crítica semelhante à de Rubem Braga, à de Fernando Sabino e à de Sérgio Porto, o cronista Luís Fernando Veríssimo opõe-se a um ensino opressivo da língua, que, visando a transmitir regras e questões de análise sintática, esquece-se de que a função da gramática é auxiliar na comunicação.

Além do tema semelhante, a crônica “Gramática”⁴ (publicada em *O Popular*, 1973) também apresenta uma estrutura similar aos textos dos escritores citados. Nela, como veremos, discute-se o próprio código (a língua), por meio do fazer literário – a crônica. Portanto, mais uma vez, temos a função metalingüística colocada em pauta. O cronista decodifica as características do “código” e brinca com as suas possibilidades criativas. Esse exercício lúdico revela que a língua não se restringe a um sistema de códigos e sinais que devem ser assimilados pelo usuário. Também podemos interpretá-la como um “conjunto de escolhas” que possibilitam aos falantes diferentes realizações discursivas.

A criação, por meio da combinação de códigos e sinais, faz parte, sobremaneira, do cotidiano do escritor, que recorre às “virtualidades da língua”, às combinações inusitadas, à fuga ou à revitalização do lugar-comum. Por carecer de liberdade e de autonomia para criar, os dispositivos de normalização da gramática podem “atrapalhá-lo”.

A partir desse “embate” entre a individualização e espontaneidade do sujeito criador e a normalização das regras gramaticais, o cronista elabora o seu texto. Neste, apresenta-se como um “gigolô das palavras”, isto é, aquele que “vive da exploração da linguagem”, das combinações criativas que buscam o “desvio” e procuram o “estranhamento”. Para isso, vale-

se da expressividade das metáforas, das elipses, dos jogos de palavras. Essas e outras figuras, longe de impedirem ou dificultarem a comunicação, revelam o emprego criativo e inteligente da língua.

Esse trabalho do escritor coloca em discussão a autoridade do sujeito sobre a língua. Questiona a “obediência cega” à gramática e a passividade do usuário diante de suas regras. No lugar do controle, da normalização da subjetividade, da “imposição do sentido”, o cronista introduz a dimensão da vontade, a autonomia do sujeito sobre o seu próprio discurso. Essas questões são apresentadas de uma forma lúdica.

Quatro ou cinco grupos diferentes de alunos do Farroupilha estiveram lá em casa numa mesma missão, designada por seu professor de Português: saber se eu considerava o estudo da Gramática indispensável para aprender e usar a nossa ou qualquer outra língua. Cada grupo portava seu gravador cassete, certamente o instrumento vital da pedagogia moderna, e andava arrecadando opiniões. Suspeitei de saída que o tal professor lia esta coluna, se descabelava diariamente com as afrontas dela às leis da língua e aproveitava aquela oportunidade para me desmascarar. Já estava até preparando, às pressas, minha defesa (“Culpa da revisão! Culpa da revisão!”). Mas os alunos desfizeram o equívoco antes que ele se criasse. Eles mesmos tinham escolhido os nomes a serem entrevistados. Vocês têm certeza que não pegaram o Veríssimo errado? Não. Então vamos em frente. Respondi que a linguagem, qualquer linguagem, é um meio de comunicação e que deve ser julgada exclusivamente como tal. Respeitadas algumas regras básicas da Gramática, para evitar os vexames mais gritantes, as outras são dispensáveis. A sintaxe é uma questão de uso, não de princípios. Escrever bem é escrever claro, não necessariamente certo. Por exemplo: dizer “escrever claro” não é certo mas é claro, certo? O importante é comunicar. (E quando possível surpreender, iluminar, divertir, comover... Mas aí entramos na área do talento, que também não tem nada a ver com Gramática.). (VERÍSSIMO, 1999, p. 15-6).

Nesse texto, num exercício semelhante à crônica “O flagelo do vestibular”, o escritor, com a finalidade de chamar a atenção do leitor para o próprio relato, apresenta-se como o “autor do texto”. Porém, como também já dissemos no subitem 3.3.1 (análise da crônica “Com licença”), o “eu” que aparece na crônica não se refere ao autor-indivíduo, ser social, entidade empírica, mas a uma figura literária – uma “persona” – que assume o papel textual daquele que cria, isto é, temos um autor/cronista do ponto de vista lingüístico – ser de linguagem.

Este aproveita a afinidade entre a crônica e o ambiente escolar e a identificação do leitor jovem com o gênero para desenvolver o seu texto, a partir de uma resposta “bem-humorada” a um questionário, elaborado por alguns alunos de um colégio tradicional de Porto Alegre, o Farroupilha.

O questionário em questão é registrado por um gravador cassete, lembrando que é no início da década de 80 que surgem os primeiros gravadores portáteis (isto é, quase do tamanho de uma caixa de sapato!). Assim, faz-se uma alusão irônica aos primeiros sinais de

modernidade na indústria de eletro-eletrônicos, aparelhos que invadiram as escolas e os lares do país, como vimos na análise da crônica “Confuso” (Cf. subitem 3.3.2).

Feito esse esclarecimento, voltemos ao questionário, que não nos é apresentado na íntegra. Na verdade, o texto desenvolve-se como sendo uma resposta a uma única pergunta: O escritor Luís Fernando Veríssimo (isto é, o autor textual, pertencente ao campo da ficcionalidade) considera o estudo da Gramática indispensável para se aprender e usar a nossa ou qualquer outra língua?

Como a pergunta indireta (não é transcrito o diálogo entre os alunos e o escritor), todo o texto faz-se “indiretamente”, isto é, tem como “pré-texto” a idéia da questão colocada. Esta deve ser respondida a ponto de “contentar” os alunos (para que cumpram o dever de casa) e, ainda, deve servir como estímulo a um possível diálogo com o leitor (a quem o cronista revela posicionamentos que são omitidos dos alunos).

[...] A Gramática é o esqueleto da língua. Só predomina nas línguas mortas, e aí é de interesse restrito a necrólogos e professores de Latim, gente em geral pouco comunicativa. Aquela sombria gravidade que a gente nota nas fotografias em grupo dos membros da Academia Brasileira de Letras é de reprovação pelo Português ainda estar vivo. Eles só estão esperando, fardados, que o Português morra para poderem carregar o caixão e escrever sua autópsia definitiva. É o esqueleto que nos traz de pé, certo, mas ele não informa nada, como a Gramática é a estrutura da língua, mas sozinha não diz nada, não tem futuro. As múmias conversam entre si em Gramática pura.

Claro que eu não disse isso para meus entrevistadores. E adverti que a minha implicância com a Gramática na certa se devia à minha pouca intimidade com ela. Sempre fui péssimo em Português. (VERÍSSIMO, 1999, p.16).

No fragmento transcrito, o cronista aproveita o seu espaço para fazer “confidências”, como se o leitor fosse o seu amigo. Sabemos que esse tom intimista é mais uma das marcas do gênero, como, aliás, é característica da crônica a busca pela simplicidade, pela modéstia. Em geral, os cronistas costumam assumir uma postura humilde diante daquilo que narram; utilizam o seu texto para fazer uma espécie de autocrítica.

No texto em questão, o cronista explica a sua implicância com a gramática pelo motivo de não dominá-la a contento. Daí advém a “pouca intimidade”, como diz. Contudo, como o poeta, o cronista pode ser um fingidor, que nem sempre diz a “verdade”. Assim sendo, ele não só omite informações dos alunos que o entrevistam, como também “ludibria” o leitor, quando ressalta a “pouca intimidade” que tem com a gramática.

Lembremos do início do texto, quando o cronista comporta-se como alguém que cometeu um “delito”, um erro gramatical crasso, e teme ser desmascarado por um professor de Português. Desfeito o equívoco, ele fora escolhido pelos alunos, tenta, mais uma vez,

esquivar-se da entrevista: “você realmente queriam este Veríssimo”? Não era, por acaso, o outro? (certamente, uma referência ao escritor Érico Veríssimo 1905-1975).

O efeito cômico provém do modo criativo de apresentação do texto pelo cronista. Por um lado, admite modestamente ter pouco conhecimento da gramática e trata essa questão com humor (parece um aluno arredio, envergonhado e com medo das correções do professor) e, por outro, ironiza o controle gramatical, que impõe coerções ao discurso, limita a criatividade do sujeito.

A ironia à gramática é bem notória no último fragmento citado, quando o cronista compara (ou rebaixa) o saber fixo, controlado por regras, à linguagem “morta”, “embalsamada” das múmias. Ou então, quando utiliza outra figura metafórica para o mesmo fim: os membros da Academia de Letras, com o seu fardão, gravidade e conservadorismo, só esperam o funeral dessa língua “morta”.

Assim, contrariando expectativas, se, à primeira impressão, o cronista dá a entender que é um delito infringir às normas gramaticais, ainda mais se tratando de um “escritor”, logo em seguida, ele reorienta a argumentação. Passa a apresentar “didaticamente” (até exemplifica) as desvantagens que o ensino “gramaticalista” (apenas centrado em regras fixas) proporciona à comunicação, sempre “viva” e dinâmica. Relembremos uma passagem já transcrita:

Respondi que a linguagem, qualquer linguagem, é um meio de comunicação e que deve ser julgada exclusivamente como tal. Respeitadas algumas regras básicas da Gramática, para evitar os vexames mais gritantes, as outras são dispensáveis. A sintaxe é uma questão de uso, não de princípios. Escrever bem é escrever claro, não necessariamente certo. Por exemplo: dizer “escrever claro” não é certo mas é claro, certo? O importante é comunicar (E quando possível surpreender, iluminar, comover... Mas aí entramos na área do talento, que também não tem nada a ver com Gramática). (VERÍSSIMO, 1999, p.15-6).

Antes de prescrever um conjunto de regras, a língua é um meio de comunicação atual, vivo e eficiente. Isso significa que o seu ensino não se confunde com a aprendizagem da gramática. Porque, uma questão é conhecê-la, dominar as habilidades de uso em situações concretas de interação, entendendo e produzindo enunciados, e outra questão é saber analisá-la, dominando os seus conceitos e regras. Assim, ainda que extremamente relacionadas, “saber português” e “saber gramática” são duas capacidades distintas.

Porém, comumente o ensino de português se restringe ao conhecimento do sistema lingüístico – “o saber a respeito da língua”. Não se procura desenvolver no aluno as habilidades de expressão e compreensão de mensagens – “o uso da língua”.

Para o cronista, esta é mais do que um “corpus” fechado de regras e nomenclaturas gramaticais, pois é modificada pelos seus usuários. Como expressão de desejos e atitudes, é também um elemento pessoal na função interativa da linguagem, possibilitando ao falante a liberdade de escolher, para cada ocasião do intercâmbio social, a construção sintática que melhor sirva ao seu discurso (“a sintaxe é uma questão de uso, não de princípios”). Desse modo, são dispensáveis algumas regras, definições e classificações muito detalhadas e obsoletas, quando se compreende o seu funcionamento, lembrando que cada falante traz consigo o conhecimento prático dos princípios da linguagem, o uso dos gêneros, dos números, das conjunções, e, sem perceber, vai montando as suas frases, perfeitamente comunicáveis.

Assim, segundo o cronista, o papel da gramática não é “torturar”, mas aperfeiçoar esse saber útil e cotidiano, para “evitar os vexames mais gritantes”. Diz, por exemplo, que “escrever claro não é certo mas é claro, certo”?

Sintetiza nessa frase a questão da linguagem enquanto meio de comunicação. Para se comunicar algo, deve prevalecer a “clareza”. O explícito, a exigência de dizer “tudo” (a completude), os princípios de não contradição e da linearidade (cada palavra pronunciada deve responder a um único valor) são regras, segundo Haroche, que, do interior da gramática, contribuem para a exigência de desambigüização. Conforme suas palavras:

“Todos esses preceitos propõem assim a existência *a priori* de uma idéia clara e completa, e logo explícita, correspondendo de modo unívoco a um enunciado, ele também claro e completo”. (HAROCHE, 1992, p.137).

Paradoxalmente, o cronista exemplifica essa imposição da regra gramatical da transparência (clareza) por meio de um jogo de palavras, bem ao estilo humorístico. Desfazendo a ambigüidade do jogo, podemos dizer que “escrever claramente” é o correto, pois o advérbio deve modificar o verbo, mas “escrever claro” também é compreensível.

O interessante do uso da língua (que o cronista conhece) é que ela possibilita ao sujeito conhecer suas regras e, conhecendo-as, transgredi-las em benefício do humor e da arte literária.

Como sabemos, a linguagem artística surpreende pela criatividade. É uma “produção viva” que depende do talento do escritor, da sua capacidade de explorar as “virtualidades” da língua, as possíveis combinações sintáticas e léxicas que não são encontradas em gramáticas e dicionários. Esse manejo criativo e livre do próprio discurso se acentua, quando o texto é humorístico.

O humor tem em si um elemento “libertador”. Mas ele tem também algo fixo e elevado, que falta aos outros dois modos da atividade intelectual em obter prazer. Obviamente, o

que é fino é o triunfo do narcisismo, a asserção vitoriosa do ego de sua própria invulnerabilidade. Ele recusa ser ferido pelas flechas da realidade ou ser compelido a sofrer. (FREUD apud HAROCHE, 1992, p.209).

Nesse fragmento, Freud caracteriza o humor como uma forma de autonomia, de resistência e/ou de defesa do “eu” em relação à realidade. Assim, atribui maior importância ao sujeito em si mesmo, às suas intenções, às suas motivações, à sua vontade.

Aplicando essas características, relativas à autonomia e à importância do sujeito, ao domínio gramatical, concluímos que: enquanto o gramático procura assegurar a compreensão do texto por todos (anseia dizer tudo), destacando as interpretações duvidosas e ambíguas, para evitar mal-entendidos e quiproquós que possam aparecer, o escritor que envereda para o humor, pelo contrário, rejeita qualquer forma de sujeição e procura explorar a riqueza da ambigüidade e da metáfora. Não se trata, é claro, de exaltar rebuscamentos ou obscuridades pelo simples jogo dos efeitos, mas pelo seu investimento rendoso, positivo, para a expressão cômica.

Por ser um profissional que “explora” as palavras, que “usa” e “abusa” de seus significados, formas e posições na frase e, além disso, que as mantém “submissas”, o escritor torna-se, então, um “gigolô” que vive às suas custas.

Mas – isto eu não disse – vejam vocês, a intimidade com a Gramática é tão dispensável que eu ganho a vida escrevendo, apesar da minha total inocência na matéria. Sou um gigolô das palavras. Vivo às suas custas. E tenho com elas a exemplar conduta de um cáften profissional. Abuso delas. Só uso as que eu conheço, as desconhecidas são perigosas e potencialmente traiçoeiras. Exijo submissão. Não raro, peço delas flexões inomináveis para satisfazer um gosto passageiro. Maltrato-as, sem dúvida. E jamais me deixo dominar por elas. Não me meto na sua vida particular. Não me interessa seu passado, suas origens, sua família, nem o que outros já fizeram com elas. As palavras, afinal, vivem na boca do povo. São faladíssimas. Algumas são de baixíssimo calão. Não merecem o mínimo respeito. (VERÍSSIMO, 1999, p.16).

A metáfora sempre se caracteriza por uma relação de semelhança entre elementos que pertençam a planos diferentes. Se a transposição visa apenas à expressividade, o único efeito consiste em ressaltar essa característica comum. Contudo, se, a par da relação de semelhança, há uma intenção irônica, a metáfora torna-se um recurso cômico, que consiste em descobrir similaridades “escondidas”.

Na crônica de Veríssimo, o riso é provocado pela correspondência entre dois domínios diferentes: o gramatical e o humano. Melhor dizendo, as palavras são tratadas como se fossem mulheres exploradas. Os termos de comparação que unem uma realidade a outra pertencem ao domínio moral. As palavras, “faladíssimas”, têm vida particular, um passado e uma origem

que nem todos conhecem (etimologia). Muitos outros (escritores ou não) já utilizaram o seu “corpo” (sonoro e significativo, significante e significado) e, por isso, “elas caíram na boca do povo”. Por serem “propriedade pública”, todos “falam delas” e, sobretudo, a partir delas. Logo, não “merecem o mínimo respeito”.

Observa-se que o escritor/gigolô se diverte jogando com imagens e metáforas. Ao mesmo tempo, que põe em evidência domínios gramaticais (as palavras têm uma origem etimológica, podem formar outras – família – graças à derivação e à composição, pertencem a todos os falantes, algumas são mais conhecidas, outras são de uso raro, etc), o cronista também traz uma “realidade corpórea” à mente do leitor, que deve perceber a associação entre palavra/gramática/mulher.

Esses elementos estão interligados, isto é, faz-se necessário uma significação para a compreensão da outra. Portanto, o efeito cômico é produzido por meio do “double entendre”. Esse jogo entre significados é possível, pois o “cronista-gigolô” encontra “brechas” na língua, o que proporciona ao leitor alternativas de ler nesses “entremeios” o significado literal, “explícito”, referente à gramática, e o significado “implícito”, que diz respeito às mulheres exploradas.

Sendo assim, podemos dizer que o “cronista/gigolô” conhece tanto a “intimidade” das palavras, que as utiliza ao seu bel-prazer. “Intimidade” que pode se referir ao relacionamento com as mulheres e também pode significar o manejo discursivo com a língua: a origem das palavras, as relações semânticas, etc. Tais questões gramaticais e jogos expressivos o cronista conhece, porém diz aos seus entrevistadores que tem pouca “intimidade” com a gramática.

Outra contradição diz respeito ao próprio termo “gigolô das palavras”, por ser constituído pela associação verbal de duas idéias que contrastam entre si. Como sabemos, a gramática visa à norma, à organização, à determinação, enquanto “gigolô” supõe abuso, exploração, desrespeito.

A expectativa contrariada e a flexibilidade no manejo com as palavras revelam não absurda, mas criativa essa proximidade entre termos que se opõem. Ao intitular-se “gigolô”, o cronista concede-se o direito de utilizar a língua e até “abusar” dela, mas não explicá-la. Empregando as palavras sem a preocupação com questões etimológicas, consegue as mais variadas possibilidades de criação, graças às relações sintáticas que elas mantêm entre si (“não raro, peço delas flexões inomináveis para satisfazer um gosto passageiro”).

Essa liberdade no trato com as palavras torna possível a “intimidade” com a língua e o “domínio” da/sobre a gramática:

Um escritor que passasse a respeitar a intimidade gramatical das suas palavras seria tão ineficiente quanto um gigolô que se apaixonasse pelo seu plantel. Acabaria tratando-as com a deferência de um namorado ou com a tediosa formalidade de um marido. A palavra seria a sua patroa! Com que cuidados, com que temores e obséquios ele consentiria em sair com elas em público, alvo da impiedosa atenção de lexicógrafos, etimologistas e colegas. Acabaria impotente, incapaz de uma conjunção. A Gramática precisa apanhar todos os dias para saber quem é que manda. (VERÍSSIMO, 1999, p.17).

Novamente, o efeito cômico é produzido pela aproximação entre mulheres e palavras. O cronista/gigolô utiliza-as segundo a sua vontade e elas, por sua vez, devem ser instrumentos dóceis e submissos.

Como não se admite que um escritor seja dominado por suas palavras, do mesmo modo não se aceita que um gigolô seja “escravo” de seu plantel. Este acabaria como um marido submisso, controlado pela “patroa” e aquele, coagido por regras, acabaria sem o direito a intervenções de sua subjetividade. Tornar-se-iam, portanto, “impotentes”, incapazes de “conjunções” (ligações) criativas. Além disso, por tratar as mulheres/palavras com a formalidade de lexicógrafos e etimologistas, o cronista/gigolô perderia a “intimidade” com o seu próprio discurso.

Assim, nesse texto, nota-se uma intenção bem-humorada do cronista, quando seleciona vocábulos pertencentes a um discurso “malicioso”, que, certamente, condiz com o campo semântico de gigolô. Na metalinguagem da crônica, as características e “atrativos” da figura feminina se estendem à palavra, associação evocativa de insinuações e malícia.

Também, faz-se a apologia a um “adestramento” para fins de poder. O gigolô deve “dominar” o seu plantel e o escritor, a gramática. Esta deve “apanhar todos os dias para saber quem é que manda”. Nesta frase, o cronista elege conscientemente um nível de linguagem não convencional para a situação e alcança com isso um efeito expressivo de agressividade e ironia. A imagem hiperbólica e expressiva sugere a rebeldia do escritor contra as normas que tolhem a sua livre expressão e ainda coloca em destaque a autoridade e a autonomia do sujeito face à sua linguagem. Isto é, a língua não deve se impor ao indivíduo, este é que deve dela dispor para manifestar sua liberdade de expressão.

Valendo-se das idéias de Foucault, a respeito da disciplina e das relações entre sujeito e poder (colocadas no final do item 3.4), podemos dizer que a linguagem também constitui um forte mecanismo de “poder” e controle.

A censura, a interdição de exprimir, assim como a exigência de dizer tudo, constituem, cada um a seu modo, duas formas de controle. No primeiro caso, temos o controle político, como vimos na crônica “Com licença” (item 3.3.1), na qual comentamos sobre a relação do sujeito (escritor) com o Estado autoritário. Enquanto este se definia pela imposição de leis

explícitas, aquele se manifestava pelo anseio de “querer dizer”, vontade que apenas se concretizava pelo viés da ambigüidade, da indeterminação do discurso e de outras formas de se responder criticamente ao silêncio imposto pelo regime autoritário.

No segundo caso, como vimos na última crônica, discute-se a relação do escritor com as posições (de sujeito ou “assujeitado”) que ele vem ocupar no discurso e a questão das normas gramaticais.

Os conceitos de clareza, completude e a determinação de regras procuram disciplinar e normalizar a subjetividade de quem escreve. A essas formas lingüísticas de controle podem ser acrescentadas outras. Para redigir, por exemplo, um documento qualquer, de algum valor jurídico, é indispensável não apenas conhecer a língua e saber elaborar frases inteligíveis (princípio da clareza), como também conhecer toda uma fraseologia complexa, que é de praxe. Em outras ocasiões, se não é necessário redigir, é preciso, pelo menos, entender tal fraseologia.

Esses e outros aspectos lingüísticos que servem aos imperativos do poder são desmistificados pelo cronista que, buscando a liberdade, rebela-se às exigências desse poder rígido e normativo. Para tanto, coloca-se como “mestre de suas palavras”.

Na crônica “Sexa” (*A mãe do Freud*, 1984), que passa a ser analisada agora, novamente encontramos criações e inovações, resultantes do contraste entre a liberdade de composição do sujeito (criança) e a rigidez gramatical.

É comum, no princípio da vida estudantil, a criança sentir prazer em lidar com a língua. Gosta de contar histórias, oralmente ou por escrito, aprecia as parlendas, os jogos de palavras, enfim, diverte-se em expandir livremente a sua criatividade. Portanto, o principal traço do discurso infantil é o desembaraço lingüístico, a espontaneidade, o que leva à criação de chistes e trocadilhos.

São muitos os cronistas que abordam as características do universo da criança em seus textos, como, por exemplo, Millôr Fernandes, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, etc. No campo semântico da infância estão os brinquedos, a festa de aniversário, as relações familiares e a escola. Nas crônicas de Luís Fernando Veríssimo que enveredam para o universo escolar, predomina o humor leve, baseado na reprodução de ações e valores que tipificam as crianças (peraltices, pirraça, diversão, traquinagem, inocência, fantasia, etc) e, sobretudo, na recriação das características do discurso infantil.

Além da espontaneidade no trato com a língua, a criança é ainda curiosa e questionadora. Os adultos são alvos de inúmeras perguntas, sendo a maioria delas pertencente

ao domínio da sexualidade. Nesse aspecto, a crônica de Veríssimo inovou, pois a criança não quer saber “o que é sexo”, mas o seu correspondente gramatical no feminino.

- Pai...
- Hmmm?
- Como é o feminino de sexo?
- O quê?
- O feminino de sexo.
- Não tem.
- Sexo não tem feminino?
- Não.
- Só tem sexo masculino?
- É. Quer dizer, não. Existem dois sexos. Masculino e feminino.
- E como é o feminino de sexo?
- Não tem feminino. Sexo é sempre masculino.
- Mas tu mesmo disse que tem sexo masculino e feminino. (VERÍSSIMO, 1999, p.72).

Nessa crônica, como veremos, o humor é basicamente produzido pelos equívocos. Há um elemento do texto que permite a ambigüidade.

Como sabemos, a confusão entre gênero e sexo em português é bastante marcada e cria problemas consideráveis para as crianças pequenas que, geralmente, empregam uma só forma para o feminino e o masculino. Exemplo: “lindo” ou “linda”, indiferentemente, com todas as palavras, femininas assim como masculinas. Quando as crianças crescem e começam a freqüentar a escola, ou mesmo antes disso, o emprego das palavras masculino e feminino também costuma provocar confusão entre a categoria gramatical de gênero e a característica biológica dos sexos.

É essa confusão que o cronista explora em seu texto para produzir um efeito de sentido de humor. A partir das diferenças entre sexo (distinção biológica entre homens e mulheres) e gênero (categoria gramatical que divide os substantivos em masculinos, femininos e, em algumas línguas, neutros), o cronista fabula a seguinte situação: uma criança curiosa que está aprendendo a refletir sobre a língua, mas que ainda não entendeu que gênero é um princípio puramente lingüístico, convencionalizado, e um pai em apuros, pois não consegue esclarecer as dúvidas do filho.

A princípio, o pai tenta explicar a diferença entre gênero e sexo como um fato ligado à concordância das palavras em seu relacionamento lingüístico: “- O sexo pode ser masculino ou feminino. A palavra “sexo” é masculina. O sexo masculino, o sexo feminino”. (VERÍSSIMO, 1999, p.72).

Porém, o filho não consegue entender que há substantivos, como “sexo”, chamados pela gramática de “sobrecomuns”, que são sempre do mesmo “gênero” e, não, do mesmo

“sexo”. E, por não entender, a criança fabula as suas próprias expressões e conceitos que, para ela, são mais adequados (“a sexa”) e, além disso, questiona as convenções do emprego da língua entre os adultos.

- Não devia ser “a sexa”?
- Não.
- Por que não?
- Por que não! Desculpe. Porque não. “Sexo” é sempre masculino.
- O sexo da mulher é masculino?
- É. Não! O sexo da mulher é feminino.
- E como é o feminino?
- Sexo mesmo. Igual ao do homem.
- O sexo da mulher é igual ao do homem?
- É. Quer dizer... Olha aqui. Tem sexo masculino e sexo feminino, certo?
- Certo.
- São duas coisas diferentes.
- Então como é o feminino de sexo?
- É igual ao masculino?
- Mas não são diferentes?
- Não. Ou são! Mas a palavra é a mesma. Muda o sexo, mas não muda a palavra. (VERÍSSIMO, 1999, p. 72-3).

É muito complexo o conceito de flexão de gênero para a criança e para o pai. O filho não consegue desvincular o conceito gramatical de gênero ao de sexo, pois, certamente, tem como parâmetro a formação geral do feminino pelo acréscimo da desinência *-a*, como acontece com a maior parte dos substantivos terminados em consoante. Por exemplo: professor/professora; gato/gata. Contudo, há palavras, como “telefonema” e “cometa”, que não são femininas.

Como não consegue explicar ao filho que não é possível entender a forma “sexa” pela regra geral de formação do feminino, o pai também acaba enredado pelas dúvidas da criança:

- Mas então não muda o sexo. É sempre masculino.
- A *palavra* é masculina.
- Não. “A palavra” é feminino. Se fosse masculino seria “o pal...”. (VERÍSSIMO, 1999, p. 73).

Não existe “o palavra”, assim como “a sexa” ou “o criança”. O que pode variar é o sexo do ser a que se referem. Quando se quer especificar esse sexo, constroem-se expressões como: “as palavras mulher e homem”; “a criança do sexo feminino”, etc.

Tais regras da gramática são complicadas para se explicar a uma criança, o que acaba motivando a desistência do pai pelo assunto e a impaciência com o filho:

- Chega! Vai brincar, vai.

- O garoto sai e a mãe entra. O pai comenta:
- Temos que ficar de olho nesse guri...
 - Por quê?
 - Ele só pensa em gramática. (VERÍSSIMO, 1999, p.73).

O humor surge do contraste entre a criança e a gramática e os seus respectivos campos semânticos: liberdade, jogo, criação, espontaneidade e rigidez, normas. Não é peculiar ao universo infantil a exploração mais sofisticada da linguagem. Esse desvio (quebra de expectativas) torna-se risível. Além disso, há um estranhamento no comportamento do pai, que, normalmente, preocupa-se ou deve se preocupar com o desinteresse dos filhos pela escola e não o contrário.

Desse modo, novamente há uma referência às normas gramaticais, cujas incontáveis regras, longe de facilitarem, podem dificultar a comunicação, no caso, entre pai e filho.

Quando um rio corta, corta-se de vez / o discurso-rio de água que ele fazia. / cortado, a água se quebra em pedaços, / em poços de água, em água parálitica. / Em situação de poço, a água equivale / a uma palavra em situação dicionária: / isolada, estanque, no poço dela mesma, / e porque assim estanque, estancada; / e mais: porque assim estancada, muda, / e muda porque com nenhuma comunica, / porque cortou-se a sintaxe desse rio, / o fio de água por que ele discorria. (JOÃO CABRAL DE MELO NETO – “Rios sem Discurso”).

Há palavras que ninguém emprega. Apenas se encontram nos dicionários como velhas caducas num asilo. Às vezes uma que outra se escapa e vem luzir-se desdentadamente, em público, nalguma oração de paraninfo. Pobres velhinhas... Pobre velhinho! (MÁRIO QUINTANA).

Há palavras que parecem exatamente o que querem dizer. “Esparadrapo”, por exemplo. Quem quebrou a cara fica mesmo com cara de esparadrapo. No entanto, há outras, aliás, de nobre sentido, que parecem estar insinuando outra coisa. Por exemplo: “incunábulo”. (MÁRIO QUINTANA).

O ideal seria que todas as palavras, ou a maioria delas, fossem semelhantes, isto é, apropriadas às coisas designadas; o pior seria o contrário disso. (SÓCRATES).

Num exercício similar ao diálogo com a gramática, o cronista pode se valer do dicionário para compor os seus textos. Também, nesse caso, as “crônicas de/sobre palavras” ou crônicas metalingüísticas constroem-se a partir da exploração cômica da própria linguagem. Ou seja: as palavras e as locuções dicionarizadas constituem a matéria (o tema) da crônica.

Esse diálogo do gênero com o dicionário é praticado por muitos cronistas. Para citar alguns, podemos mencionar os nomes de Rubem Braga, de Carlos Drummond de Andrade, de Fernando Sabino, de Mário Prata, de Mário Quintana e de Luís Fernando Veríssimo. Esses e outros praticantes da crônica utilizam o dicionário como fonte de referência, de aprendizagem e de criação.

Portanto, com objetivos diferentes do leitor, que comumente a ele recorre para esclarecer uma dúvida, procurar uma explicação sobre palavras que desconhece, o cronista ultrapassa essa intenção de simples consulta informativa. Muitas vezes, para ele, o dicionário constitui a matéria-prima, a motivação, para o seu texto, que acaba repondo em circulação o vocabulário vivo e conhecido das frases feitas e também a opulência vocabular das palavras de uso raro. Portanto, a crônica põe em discurso a riqueza léxica “em estado de poço”, mas sempre à disposição dos usuários.

No item anterior, vimos um preâmbulo desse trabalho com o dicionário. A partir do verbete “ponto/a”, o cronista pôs, metalingüisticamente, a linguagem para falar de si mesma e, assim, construiu uma história de/com palavras e expressões coloquiais freqüentes no dia-a-dia.

Semelhante exercício metalingüístico, porém com palavras de uso raro, é encontrado na crônica - “Defenestração” (publicada em *O Analista de Bagé*, 1981). Nesse texto, o cronista coloca à disposição de seu leitor a riqueza e o “mistério” que podem ser encontrados em alguns verbetes “pouco freqüentados” do dicionário. Aliás, o primeiro mistério diz respeito ao próprio nome das palavras.

Sabemos que a linguagem é convencional, que não há uma relação direta entre palavras e “coisas” e que aquelas só fazem sentido dentro de um sistema de signos. Porém, muitas vezes, o aguçar da intuição, da percepção e do mundo das sensações leva-nos a tentar encontrar um “sentido mais verdadeiro”, “mais profundo”, que aproxime as palavras das coisas. Nesse instante, penetramos nos domínios do poeta, do místico, do filósofo, do lingüista e até da criança em fase de aprendizagem (como vimos na crônica anterior).

Dentre esses curiosos, que desconfiam das palavras e querem saber o por que elas têm o nome e o significado que têm, encontra-se o cronista. Em busca de um “sentido transparente” (POSSENTI, 2001, p. 55), ele averigua se as palavras são ou não justas, adequadas, para as coisas que pretendem denominar. Assim, brinca com o caráter arbitrário e convencional da linguagem.

Certas palavras têm o significado errado. *Falácia*, por exemplo, devia ser o nome de alguma coisa vagamente vegetal. As pessoas deveriam criar falácias em todas as suas variedades. A Falácia Amazônica. A misteriosa Falácia Negra.

Hermeneuta deveria ser o membro de uma seita de andarilhos herméticos. Onde eles chegassem, tudo se complicaria.

- Os hermeneutas estão chegando!

- Ih, agora é que ninguém vai entender mais nada...

Os hermeneutas ocupariam a cidade e paralisariam todas as atividades produtivas com seus enigmas e frases ambíguas. Ao se retirarem deixariam a população prostrada pela confusão. Levariam semanas até que as coisas recuperassem o seu sentido óbvio. Antes disso, tudo pareceria ter um sentido oculto.

- Alô...

- O que você quer dizer com isso?

Traquinagem devia ser uma peça mecânica.

- Vamos ter que trocar a traquinagem. E o vetor está gasto.

Plúmbeo devia ser o barulho que um corpo faz ao cair na água. (VERÍSSIMO, 1986, p.29).

Para o “prazer do ouvido”, podemos, sem procurar compreender melhor, limitarmos-nos à identidade sonora das palavras. Nesse caso, a magia do som parece estender-se a toda materialidade da língua, isto é, a nossa atenção volta-se para a própria linguagem, para a escolha estética do significante.

Há, particularmente, palavras que nos fascinam, pois talvez seus nomes tenham sido distribuídos erroneamente, como diz o cronista, de forma a nos desviar do seu verdadeiro sentido. Afastadas “do universo banal das coisas cotidianas”, passamos a denominá-las por nomes estranhos, mas “irresistíveis”, que nos foram fornecidos pelos dicionários.

Por serem palavras difíceis, pouco conhecidas, é a estrutura fônica dos termos destacados (*falácia*, *hermeneuta*, *traquinagem*, *plúmbeo*) que acaba chamando a atenção do leitor e também do cronista, que cria efeitos de comicidade a partir do desvio da atenção do conteúdo do discurso para as formas de expressão.

Assim, numa aparente prosa divagadora de quem conversa sem rumo certo, por acaso, o cronista deleita-se com o recorte material da expressão, o som, o tamanho, a disposição e o exotismo das palavras. Como um artesão, molda a linguagem aos seus propósitos cômicos: o significante ganha outro significado (*falácia*, *hermeneuta*, *traquinagem*, *plúmbeo*), o substantivo comum torna-se próprio (*Hermeneuta*) ou ainda tenta encontrar um significado “mais apropriado”, que relacione palavra e objeto mecânico – referente - (*traquinagem*), som e sentido (*falácia*, *plúmbeo*).

Quanto ao significado, podemos dizer que “falácia”⁵ (qualidade de falaz, daquilo que engana ou que pode induzir ao erro), “hermenêutica”⁶ (arte de interpretar o verdadeiro sentido de um texto, documento ou palavra), “traquinagem” (travessura de criança), “plúmbeo”

(adjetivo referente a chumbo; da cor de chumbo) não fazem parte do uso diário dos falantes. Por serem de uso restrito, freqüentemente permanecem em “estado de dicionário”.

No entanto, sabemos que as palavras não têm realidade fora da produção lingüística. Como nos diz o “poema-epígrafe” de João Cabral, elas existem nas situações nas quais são usadas. O cronista, sempre em busca de assunto, mergulha nessa “situação de poço” que as palavras dicionarizadas lhe oferecem e, assim, descobre o prazer de explorá-las na construção do seu “texto-discurso”.

E se o que faz um bom texto não são apenas as idéias, mas principalmente a organização das palavras, o cronista escolhe termos sugestivos que possam instigar o interesse do leitor pelo significado de certos vocábulos e, particularmente, pela crônica.

Sendo assim, qual será o significado de “defenestração”? Sem dúvida, uma palavra curiosa, cujo mistério, a “magia” do que não é conhecido, é o tema central explorado no texto.

Mas nenhuma palavra me fascinava tanto quanto *defenestração*.

A princípio foi o fascínio da ignorância. Eu não sabia o seu significado, nunca me lembrava de procurar no dicionário e imaginava coisas. Defenestrar devia ser um ato exótico praticado por poucas pessoas. Tinha até um certo tom lúbrico. Galanteadores de calçada deviam sussurrar no ouvido das mulheres:

- Defenestras?

A resposta seria um tapa na cara. Mas algumas... Ah, algumas defenestravam.

Também podia ser algo contra praga e insetos. As pessoas talvez mandassem defenestrar a casa. Haveria, assim, defenestradores profissionais.

Ou quem sabe seria uma daquelas misteriosas palavras que encerravam os documentos formais? “Nestes termos, pede defenestração...” Era uma palavra cheia de implicações.

Devo até tê-la usado uma ou outra vez, como em:

- Aquele é um defenestrado.

Dando a entender que era uma pessoa, assim, como dizer? Defenestrada. Mesmo errada, era a palavra exata. (VERÍSSIMO, 1986, p. 30).

Foneticamente bizarra, de sentido não inteligível por dedução, mas que, todavia, evoca outras palavras (por semelhanças com outras, cujo sentido se conhece), defenestração cativa o interesse de quem deseja entender o seu significado.

A idéia do “esquisito” propicia evocações incertas e relações semânticas que, justamente por não serem esclarecedoras, tornam-se sugestivas para o desenrolar da crônica, que se constrói por meio da metalinguagem. Isto é, usa-se o código (a língua) para tentar definir DEFENESTRAÇÃO e, mais adiante, como veremos, discute-se a sua origem, a partir de significados soltos, porém pertinentes ao “mistério” do vocábulo.

Primeiramente, o cronista imagina uma série de significados, que melhor acomodem a idéia ao “corpo” da palavra, ao volume, à sua ressonância. Isto significa que se busca uma concordância entre som (engraçado, burlesco) e sentido (exótico). Assim, sugere o cronista

que “defenestração” deva ser um ato exótico, dado o pouco conhecimento que se tem do vocábulo.

Ainda, por ser pouco conhecida, o cronista imagina um significado lúbrico, apenas em circulação em situações íntimas e secretas, nas quais galanteadores a cochichariam no ouvido das mulheres. A resposta poderia vir sob a forma de um tapa na cara ou de um feliz consentimento.

Por semelhança sonora, que traz consigo uma semelhança semântica, o cronista pensa ser “defenestrar” também algo relacionado a “dedetizar”. O efeito sugestivo resulta, pois, do poder dos sons da palavra, capaz de evocar outros vocábulos, sobretudo, quando o usuário está interessado num significado mais ligado ao significante.

Prosseguindo a sua argumentação que se baseia no emprego raro da palavra, o cronista imagina que defenestrar seja um termo técnico, restrito a situações de formalidade na língua escrita, como: “pede deferimento”, “pede defenestração”.

Mais uma vez tateando o significado que procura, atribui outra acepção à palavra, que, desta vez, é situada num contexto frasal: “- aquele é um defenestrado”. A sonoridade, o sufixo, a tonicidade sugerem a pronúncia de um impropério (“depravado”, por exemplo).

E nesse jogo com as virtualidades do sistema da língua, o cronista vai elaborando conceitos e situações excêntricas, que, como vimos, envolvem malícia, profissão (“defenestradores profissionais”), burocracia e impropério.

O fato de “não conhecer” o significado e de “não se lembrar” de procurá-lo no dicionário estimula a imaginação do leitor, que, entusiasmado pelos “novos sentidos” da palavra (evocados por sua imagem acústica), participa da “ingenuidade travessa” do cronista até chegar ao significado dicionarizado:

Um dia, finalmente, procurei no dicionário. E aí está o Aurelião que não me deixa mentir. “Defenestração” vem do francês “defenestration”. Substantivo feminino. Ato de atirar alguém ou algo pela janela.

Ato de atirar alguém ou algo pela janela!

Acabou a minha ignorância mas não a minha fascinação. Um ato como este só tem nome próprio e lugar nos dicionários por alguma razão muito forte. Afinal, não existe, que eu saiba, nenhuma palavra para o ato de atirar alguém ou algo pela porta, ou escada abaixo. Por que, então, defenestração? (VERÍSSIMO, 1986, p. 30).

Como se observa, nem mesmo a consulta ao verbete foi suficiente para aplacar a curiosidade do cronista diante do exotismo da palavra. Como disse: “acabou a minha ignorância mas não a minha fascinação”. Se antes da consulta ao dicionário, era investigado o provável significado de defenestração, agora, conhecido o verbete, passa-se a novas

especulações que se referem à história da palavra: Qual será a sua origem? O que justifica um ato tão específico merecer um verbete no dicionário?

Talvez fosse um hábito francês que caiu em desuso. Como o rapé. Um vício como o tabagismo ou as drogas, suprimido a tempo.

- Les defenestrations. Devem ser proibidas.

- Sim, monsieur le Ministre.

- São um escândalo nacional. Ainda mais agora, com os novos prédios.

- Sim, monsieur le Ministre.

- Com prédios de três, quatro andares, ainda era admissível. Até divertido. Mas daí para cima vira crime. Todas as janelas do quarto andar para cima devem ter um cartaz: “Interdit de defenestrer”. Os transgressores serão multados. Os reincidentes serão presos.

Na Bastilha, o Marquês de Sade deve ter convivido com notórios *defenestres*. E a compulsão, mesmo reprimida, talvez ainda persista no homem, como persiste na sua linguagem. O mundo pode estar cheio de defenestradores latentes.

- É esta estranha vontade de atirar alguém ou algo pela janela, doutor...

- Hmm. O *impulsus defenestrex* de que nos fala Freud. Algo a ver com a mãe. Nada com o que se preocupar – diz o analista, afastando-se da janela.

Quem entre nós nunca sentiu a compulsão de atirar alguém ou algo pela janela? A basculante foi inventada para desencorajar a defenestração. Toda a arquitetura moderna, com suas paredes externas de vidro reforçado e sem aberturas, pode ser uma reação inconsciente a esta volúpia humana, nunca totalmente dominada.

Na lua-de-mel, numa suíte matrimonial no 17 ° andar.

- Querida...

- Mmmm?

- Há uma coisa que eu preciso lhe dizer...

- Fala, amor.

- Sou um defenestrador.

- E a noiva, na sua inocência, caminha para a cama:

- Estou pronta para experimentar tudo com você. Tudo!

Uma multidão cerca o homem que acaba de cair na calçada. Entre gemidos, ele aponta para cima e balbucia:

- Fui defenestrado...

- Coitado. E depois ainda atiram ele pela janela! (VERÍSSIMO, 1986, p. 30-1).

Nesse fragmento, as especulações vêm sob a forma de hipóteses que o cronista fabula para justificar a presença de defenestração nos dicionários. A fuga, o gosto por um jogo imaginativo, é o que sustenta as “histórias” ou as “hipóteses” desdobradas.

Primeiramente, como defenestração provém do francês (*defenestration*), a história que se inventa para a origem da palavra tem como espaço a França. “Talvez seja um hábito francês que caiu em desuso” ou “um vício incontrolável como o tabagismo ou as drogas”. Por isso, ressalta o cronista, os prédios com mais de quatro andares deveriam avisar que é proibida a prática da defenestração.

Desenvolvendo a idéia de proibição, acrescenta o Marquês de Sade na sua “arquitetura fabulosa”. Sade, na prisão, deve ter convivido com defenestradores compulsivos. Enriquecendo esse novo efeito de sentido construído, isto é, a defenestração como algo

incontrolável, psicológico, o cronista coloca Freud nas suas conjeturas. Afinal, o médico austríaco até teria nomeado o fenômeno: “o impulso defenestreux”, algo a ver com a mãe. Pois, como sabemos, o principal conceito freudiano é o complexo de Édipo.

“Puxando mais um fio discursivo”, o cronista explica esse impulso como uma reação inconsciente recalçada. E, por esta razão, às vezes, aflora sem controle. Assim, as pessoas mais inofensivas poderiam ser defenestradores em potencial. As basculantes dos prédios seriam uma prova da existência de tal impulso que poucos conhecem o significado.

Essas histórias fabuladas pelo cronista nos revelam traços lingüísticos das palavras. O signo não-motivado, mas movido pelo “fascínio da ignorância” e pela sonoridade (“é do som que vem o sentido imaginado para os vocábulos”), gera um texto insólito sobre o uso que fazemos das palavras e sua ação sobre os falantes. Desse modo, se, por um lado, há uma tendência à estabilização, calcada na tradição e na convenção, por outro, as palavras vão adquirindo conotações diferentes de acordo com os contextos (temporais, espaciais e propriamente lingüísticos ou culturais) em que são utilizadas.

Portanto, mediante o exercício prazeroso de fazer as idéias “conversarem entre si”, o cronista consegue despertar o interesse para os vários significados que uma mesma palavra, um mundo vital, pode comportar, quando retirada da situação “de poço” (presente no dicionário).

Jogando com verbetes de uso raro, palavras desconhecidas acabam sendo assimiladas e compreendidas pelo leitor, que, curioso, certamente vai buscar a verdadeira “história” (origem) da palavra defenestração. Defenestrar – literalmente, o ato de “jogar alguém pela janela” – relaciona-se ao fato ocorrido em 1618, que ficou conhecido como a “Segunda Defenestração de Praga”. Nessa ocasião, a nobreza protestante da Boêmia, indignada com a perseguição religiosa do poder católico da Áustria, demonstrou sua revolta com grande ênfase: atirou, por uma das janelas do castelo, os dois vice-regentes do monarca austríaco e seu secretário. Embora os “defenestrados” pouco tenham sofrido, além da humilhação, pois caíram em um fosso cheio de detritos orgânicos, o gesto já foi suficiente para motivar a revolta contra os Habsburgos. Assim, desencadeou-se a chamada “Guerra dos Trinta Anos”.

Quanto à primeira defenestração, bem mais cruel, ocorreu em 1419, na mesma região, quando membros do conselho austríaco foram jogados através de uma janela com lanças embaixo.

Porém, esse vocábulo não serve exclusivamente para designar os fatos históricos ocorridos em Praga. Uma acepção mais atual refere-se à dispensa ou à demissão de um

determinado cargo ou posto. Logo, ministros, assessores, diretores podem ser “defenestrados”.

Ainda que comporte um tom erudito, a grande imprensa não negligenciou o aspecto curioso, divertido e, sobretudo, irônico da palavra. É o que nos revela a crônica de Veríssimo, quando, simulando impaciência e insatisfação com o que está escrevendo, o cronista ameaça jogar pela janela a crônica em execução. Com esse ato impulsivo, retoma a despreensão e a aparência de inutilidade que caracterizam o gênero. E, além disso, põe em evidência a natureza metalingüística do texto que escreve, visto que, declarando o que vai fazer, faz dessa declaração não cumprida a própria literatura que o leitor tem em mãos: “Agora mesmo me deu uma estranha compulsão de arrancar o papel da máquina, amassá-lo e defenestrar essa crônica. Se ela sair, é porque resisti”. (VERÍSSIMO, 1986, p. 31).

Portanto, nessa crônica, rimos da própria linguagem, porque ela nos proporcionou agradáveis coincidências e descobertas. Isso graças ao trabalho do cronista, que vai ao dicionário e brinca com os significados das palavras, com o que significam e com o que poderiam significar.

Contudo, não só as palavras dicionarizadas são objeto de estudo pelo cronista. Por outro lado, há os termos não dicionarizados que ele recolhe de uma situação informal de rua ou de um ambiente familiar. Nesse caso, aproveita a expressividade de termos e vocábulos que escapam à recolha dos dicionários, o que revela que apenas um conhecimento prático do idioma é capaz de identificá-los.

Mas o que ela não entendia mesmo era o “pá, pá, pá”.

- Qual o significado exato de “pá, pá, pá”.

- Como é?

- “Pá, pá, pá”.

- “Pá” é “pá”. “Shovel”. Aquele negócio que a gente pega assim e...

- “Pá” eu sei o que é. Mas “pá” três vezes?

- Onde foi que você ouviu isso?

- É a coisa que eu mais ouço. Quando brasileiro começa a contar história, sempre entra o “pá, pá, pá”.

Como que para ilustrar nossa conversa, chegou-se a nós, providencialmente, outro brasileiro. E um brasileiro com história:

- Eu estava ali agora mesmo, tomando um cafezinho, quando chega o Túlio. Conversa vai, conversa vem e coisa e tal e pá, pá, pá...

Eu e a americana nos entreolhamos.

- Funciona como reticências – sugeri eu. – Significa, na verdade, três pontinhos. “Ponto, ponto, ponto”.

[...] Ela continuou:

- E por que tem que ser três vezes?

- Por causa do ritmo. “Pá, pá, pá”. Só “pá, pá” não dá.

- E por que “pá”?

- Porque sei lá – disse, didaticamente.

O outro continuava sua história. História de brasileiro não se interrompe facilmente.

- E aí o Túlio veio com uma lengalenga que eu vou te contar. Porque pá, pá, pá...
- É uma expressão utilitária – intervi. – Substitui várias palavras (no caso toda a estranha história do Túlio, que levaria muito tempo para contar) por apenas três. É um símbolo de garrulice vazia, que não merece ser reproduzida. São palavras que...
- Mas não são palavras. São só barulhos. “Pá, pá, pá”.
- Pois é – disse eu.

Ela foi embora, com a cabeça alta. Obviamente desistira dos brasileiros. Eu fui para o outro lado. Deixamos o amigo do Túlio papapeando sozinho. (VERÍSSIMO, 1983, p. 97-8).

No fragmento que transcrevemos da crônica “Pá, pá, pá” (publicada em *A velhinha de Taubaté*, 1983), o “cronista-gigolô”, mais uma vez, ensina-nos a conviver “intimamente” com palavras e expressões, fazendo que elas não se “dissolvam” depressa demais no discurso, mas ganhem relevo, permitindo que os leitores as percebam na força dos seus valores expressivos, que normalmente passam despercebidos na comunicação diária.

Para tanto, o cronista apropria-se de uma expressão do relato popular oral, caracterizado pela informalidade e espontaneidade, e a introduz num texto escrito – a crônica. E faz isso através do diálogo entre três personagens: um brasileiro, uma americana e outro brasileiro, contador de histórias.

A crônica desenvolve-se a partir das interrogações da americana, que se surpreende com formas lingüísticas não estranhas aos falantes nativos do português. Não estranhas quanto ao uso nas relações familiares e cotidianas, porém difíceis de serem explicadas quanto ao seu significado lingüístico. É justamente neste aspecto que a crônica se detém. Qual seria o significado de “pá, pá, pá”? As possíveis “respostas” vêm apresentadas sob a forma de diálogo entre a americana e o brasileiro, que acaba analisando como “corpus” o discurso de outro falante nativo, o amigo do Túlio.

Nesse exercício de especulação lingüística, transita-se do uso da língua nas situações cotidianas para o saber a respeito da língua. Melhor dizendo, o objetivo do diálogo será o conhecimento do sistema lingüístico, ainda que a “análise” seja feita sem qualquer formalidade.

“Pá, pá, pá”, segundo o brasileiro, poderia significar “três pontinhos” (ponto, ponto, ponto) ou ser definido como uma “expressão utilitária”, uma vez que resume o conteúdo de um discurso que seria longo ou, ainda, pode ter o significado de “garrulice vazia”, isto é, “bater papo”, “jogar conversa fora”.

E se “pá, pá, pá” pode ser sinônimo de “garrulice”, o indivíduo contador de histórias longas, muitas vezes desnecessárias e que todos conhecem o desfecho vazio (por isso podem ser sintetizadas por “...”), é um “gárrulo”, um falador, um tagarela, que comumente acaba

sendo deixado falando sozinho. Este é o caso do personagem contador de histórias, um falador de assuntos supérfluos, que termina “papapeando” sozinho.

Pensemos agora neste neologismo, que por si só detém uma expressividade humorística, pois tira partido da sonoridade do vocábulo primitivo. Tendo em vista o redobro rítmico da sílaba inicial “pá”, podemos dizer que “pá, pá, pá” funciona discursivamente como uma espécie de onomatopéia, figura pela qual o próprio som da palavra ou de uma seqüência de palavras lembra aproximadamente a coisa representada, no caso, a voz humana e, particularmente, o falar em demasia.

Prosseguindo o raciocínio, podemos dizer que o cronista vive “papapeando”, pois aproxima estilisticamente o escrito do oral, registra palavras e expressões coloquiais não dicionarizadas, mas presentes no seu cotidiano e, ao simular uma “conversa por escrito”, cria uma intimidade, um “bate-papo” cordial com o seu “ouvinte-leitor”.

Porém, o “bate-papo” do cronista, ainda que pareça, não se restringe a uma “garrulice vazia”, não significa “jogar conversa fora”. Por exemplo, com ar de conversa inconseqüente (“papo fiado”), a crônica de Luís Fernando Veríssimo sabiamente analisa a língua, instrumento de comunicação diário, que é tomado como objeto de estudo e tema da crônica. Para tanto, o escritor utiliza vários recursos: ora o diálogo entre personagens, ora o perfil expositivo do cronista a respeito da gramática ou sobre o dicionário, às vezes inventa histórias a partir de palavras eruditas ou coloquiais, etc. E, de uma maneira ou de outra, nas suas crônicas “de/ sobre palavras”, vai fazendo a língua voltar-se para si mesma, numa função metalingüística.

Saber útil, que se apresenta como “inútil”, apenas joga com palavras, “palavreado vazio”, para divertir o leitor. Esse fazer pensar em tom de brincadeira também faz parte das crônicas que são exercícios de estilo.

4.3. “De olho na linguagem”: as brincadeiras estilísticas.

Por toda a parte ouço vozes e as relações dialógicas entre elas. (BAKHTIN).

Como já foi salientado no decorrer deste trabalho, por não visar à mera informação, como acontece no jornalismo, o cronista pode fazer o plano da expressão sobrepujar o do conteúdo. Isso significa que, graças a recursos literários, pode transformar um acontecimento impessoal, frio e comum em algo novo, imprevisto e interessante para o seu leitor.

Um desses recursos literários é o estilo, que dá vigor à crônica e ainda distingue o trabalho do cronista do repórter-jornalista. Sobre isso, comenta Massaud Moisés: “sem ser um exercício de estilo, a crônica monta-se em torno de muito pouco ou de nada, ao menos em relação ao motivo inspirador, e é por meio do estilo que se sustenta”. (1967, p.117).

Na opinião do crítico, o cronista, que fala um pouco sobre tudo e, por vezes, tudo sobre tão pouco, não precisa necessariamente de assunto para escrever bem. Basta, muitas vezes, o calor do estilo para escolher e aproximar palavras, que passam a assumir um relevo ou conotação especial.

Também é graças ao estilo que a crônica pode enfrentar o desafio do tempo, como ressalta Coutinho: “[...] ela somente será considerada gênero literário, libertando-se de sua condição circunstancial pelo estilo e pela individualidade do autor”. (1986, p.123).

Por tais razões, os cronistas não apenas se preocupam em apurar os próprios estilos, como também procuram imitar outros estilos e formas de composição. Com isso, conquistam leitores e conseguem transcender ao fato motivador, seja jornalístico, histórico ou mesmo do cotidiano.

Machado de Assis, por exemplo, diz em uma de suas crônicas: “Quando a idéia que me acode ao bico da pena é já velhusca, atiro-lhe aos ombros um capote axiomático”. (apud GOMES, 1963, p.14). Nos textos do escritor, não faltavam as imitações de estilos (axiomático, epistolar, dramático, forense, antitético, etc) e de outros gêneros, como o épico/heróico, etc. Também, alguns dos recursos mais freqüentes eram as paródias estilísticas que renovavam os seus escritos pelo viés da ironia e do humor. O efeito humorístico surgia da aproximação ou do contraste entre a linguagem erudita do texto e a banalidade do assunto que era focado. Outras vezes, a crônica era transformada numa receita culinária humorística, que, por meio da metalinguagem, questionava e discutia o seu próprio modo de ser.

Do comentário metalingüístico à prosa alegórica ou filosófica, os manejos estilísticos estavam sempre presentes. Com tais recursos, Machado atingiu a mais alta perfeição no gênero, uma arte requintada e sutil, com laivos humorísticos.

Além da imitação estilística contribuir, como já dissemos, para a diferenciação entre a linguagem referencial do jornalismo e a linguagem plurissignificativa da literatura, é também um recurso cômico muito apreciado pelos cronistas. Expliquemos o porquê de tal preferência.

A tendência do ser humano é se deparar com o encontro de uma individualidade que não pode ser reproduzida. É por essa razão que rimos, quando nos deparamos com pessoas semelhantes, com palavras ou cenas repetidas. A repetição surpreendente chama a atenção e provoca o riso.

De modo similar, as produções humanas tornam-se risíveis, quando escritores propositalmente imitam, repetem e se apropriam de outros estilos. Podem estilizar o tom peculiar à linguagem sagrada ou se valer da formalidade da linguagem jurídica, etc. Nesses e em outros casos, a imitação leva ao reconhecimento e à comparação com o “modelo” imitado.

Se, nesse exercício intertextual, deseja-se que a diferença do “modelo” seja marcada, estamos no domínio da paródia e se, pelo contrário, o objetivo é marcar a inclusão, a continuidade do discurso, deparamo-nos com o pastiche. Logo, retomando o que dissemos no item 3.1 – análise da crônica “Um, dois, três”, a paródia, por buscar a ruptura com o “modelo”, é transformadora, enquanto o pastiche, por visar à semelhança, preocupa-se em construir uma correspondência entre estilos ou até mesmo entre gêneros.

Portanto, o que faz a comicidade do pastiche é essa intenção explícita de imitação, como se estivéssemos diante de um jogo gratuito entre diversas formas de composição. Na crônica “A primeira cena” (publicada em *A grande mulher nua*, 1975), por exemplo, o pastiche não focaliza um único texto, mas várias possibilidades de “interestilo”.

Um amigo está bolando um livro policial. Ainda não tem nem título nem estória, mas tem uma primeira linha fantástica: “Já não fazem cílios postigos como antigamente...”
A primeira linha é importantíssima. Mais importante até do que a última. Pela primeira cena se conhece o escritor policial. Uma boa primeira cena dispensa até o resto do livro. De pura inveja, andei bolando alguns começos para livros policiais que jamais escreverei. Olha aí, Onofre, se algum encaixar no teu, bom proveito. (VERÍSSIMO, 1992, p.127).

Nesse texto, como veremos, o prazer surge da variação estilística e do engenho inventivo do cronista, que faz o pastiche dos padrões narrativos de um “gênero de entretenimento” (Cf. PAES, 1990, p.25): o romance policial.

Esse gênero encanta, cativa e estimula a inteligência do leitor. O desafio do mistério, aliado a um certo traço mórbido, a sensação de perigo, o sentimento de justiça violada são basicamente os elementos geradores dessa atração e divertimento. Para satisfazer esses prazeres e, ao mesmo tempo, habituar certo tipo de público à leitura desses livros, os autores de romances policiais aplicam a mesma estrutura a novos enredos.

Como já ressaltamos na análise da crônica “Histórias” (Cf. subitem 3.3.3), a repetição é a grande chave-narrativa desse e de outros gêneros da ficção de massa. Por esse motivo, Kothe (1994, p. 14) caracteriza-os por sua trivialidade, isto é, há um eterno retorno do mesmo, dos mesmos tipos, enredos e finais. Isso porque o público quer sempre a mesma história, disfarçada em outra.

No caso do romance policial, sempre reencontramos uma estrutura bem determinada – o mistério, a motivação, a decifração, a punição – desenvolvida pela ação de três personagens

fundamentais: o criminoso, a vítima, o detetive. As armas deste serão a astúcia, a observação e a análise e, ao final do livro, deverá vencer o criminoso e desvendar todo o mistério, aparentemente inexplicável.

Além dos papéis definidos e do desfecho até certo ponto previsto e preestabelecido, o romance policial apresenta outras regras e princípios que foram desenvolvidos por vários estudiosos do gênero: François Fosca, Willard Huntington Wright (mais conhecido como S. S. Van Dine), Thomas Narcejac, etc.

Narcejac (Cf. MEDEIROS & ALBUQUERQUE, 1979, p.20), por exemplo, estabelece quatro normas para uma boa narrativa policial: deve haver um equilíbrio entre o medo e o raciocínio de tal maneira que, para um máximo de terror, corresponda sempre um máximo de simplicidade lógica; o herói da aventura deve não apenas ser simpático, mas se impor ao leitor de tal maneira que este lhe delegue o trabalho de pensar em seu lugar; é necessário que os enigmas propostos ao detetive sejam, ao mesmo tempo verdadeiras provas, que deverão ser numerosas e bem conduzidas; para que a narrativa seja sugestiva, o estilo do romance policial deve possuir um encanto pitoresco, jogar com o imprevisto.

Quanto ao estilo, o aspecto que mais particularmente nos interessa para a análise da crônica, podemos dizer que está “menos ligado à forma do que ao enredo”. No romance policial, o leitor não procura nem rebuscamentos literários, nem virtuosismos de estilo, nem análises profundas, mas um certo “estimulante do espírito” ou uma espécie de atividade intelectual. Portanto, o estilo do romance policial é um “estilo de pensamento”, no qual a riqueza da invenção pode (ou tenta) suplantar os ornatos da escrita.

Porém, essa valorização da intriga não significa que o estilo (qualidades de expressão características de uma certa época) seja completamente desprezado. Por exemplo, certos traços de composição do romance “negro” são específicos desse tipo de policial que se desenvolveu nos Estados Unidos, sobretudo depois da segunda guerra, e que foi publicado na França, a partir de 1945, com o nome de “série noire”. No Brasil, a ascensão do romance “noir” é mais notória após a “abertura” política, quando a literatura, sob os efeitos da absorção pela indústria cultural, tende a entronizar em seus textos modelos narrativos e gêneros estrangeiros de sucesso.

Os principais representantes desse tipo de policial são os americanos Dashiell Hammett e Raymond Chandler. Esses escritores, visando a um efeito de verossimilhança e objetividade, apresentam uma linguagem coloquial, repleta de gírias, palavrões, humor e ironia. Além disso, abandonam as descrições introspectivas, privilegiam a ação. Os diálogos são descritos por um narrador dinâmico (o detetive-protagonista), cinematográfico, que

constrói cenas de cortes rápidos, com períodos curtos. Observa-se, então, o primado da violência como matéria narrativa e a técnica do impacto, apreendida, sobretudo, do cinema.

É esse estilo objetivo, constituído por imagens curiosas e por fragmentos de diálogos, que Luís Fernando Veríssimo imita nas “várias primeiras cenas” que formam a sua crônica. Aliás, mais do que isso, o cronista faz o pastiche das principais características de estilo da narrativa policial “série noire”, não esquecendo, sobremaneira, da repetição de estruturas, traço que caracteriza todo o gênero.

Como sabemos, textos e obras, de um modo geral, são retomados por outros autores à proporção de sua popularidade. A repetição tanto atrai o interesse da paródia quanto do pastiche. Porém, diferente do discurso paródico que comumente ridiculariza o que já se encontra saturadamente desgastado pelo uso (clichês, estereótipos, elementos *Kitsch*), o pastiche os reutiliza.

Segundo Paulino & Cury (1995, p. 40-1), enquanto a paródia é um desvio da norma, o pastiche vai insistir na norma a ponto de esvaziá-la. Isto é, assume de fato as características do gênero ou de um estilo de um escritor conhecido. A diferença, como dizem os autores, está na recepção que não é mais idêntica a do “gênero-base” ou estilo imitado, pois o leitor tem consciência de que está diante de uma “cópia” e o autor, por sua vez, assume que o seu texto é uma imitação. Como diz o cronista: “De pura inveja [do amigo Onofre], andei bolando alguns começos para livros policiais que jamais escreverei” (1992, p.127).

No texto de Veríssimo, traços de composição bastante conhecidos do gênero policial são retomados pelo pastiche para se fazer humor “mais gratuito”, por meio do exercício lúdico da linguagem. Como veremos, o cronista nos chama a atenção para a própria estrutura do texto que constrói a partir da imitação. Nesse sentido, o seu primeiro comentário diz respeito à “trivialidade do gênero”: “A primeira linha é importantíssima. Mais importante até do que a última. Pela primeira cena se conhece o escritor policial”(1992, p. 127).

A primeira linha e a cena inicial, como pontos de partida para o desenvolvimento do texto, devem chamar a atenção e, por isso, devem conter um motivo plausível que justifique a atuação do detetive e o interesse do leitor. Além da cena inicial que sugere o mistério, isto é, cria a expectativa de que algo irá acontecer e do título atraente, o desfecho também é previsível e conhecido, assim como a estrutura profunda (a vitória do Bem sobre o Mal). Como nos diz Todorov:

[...] a obra-prima da literatura de massa é precisamente o livro que melhor se inscreve no seu gênero. O romance policial tem suas normas; fazer “melhor” do que elas pedem é ao mesmo tempo fazer “pior” [...]. O romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas o que a elas se adapta. (1969, p.95).

Segundo essas regras que norteiam o gênero, todo o bom romance policial deve ter pelo menos um cadáver. Um assassinato, logo no início, desperta no leitor o sentimento de vingança. A primeira cena do texto de Veríssimo (colocada entre aspas) lembra-nos justamente essa característica.

“Sua cabeça estava atirada para trás. Seus lábios entreabertos eram dois gomos rubros de uma fruta selvagem. Meus olhos derraparam na curva do seu pescoço, a caminho do sul. A blusa desabotoada até o umbigo deixava transparecer os seios como dois convites, e um já chegava. Por um instante louco, o fato dela estar morta quase não foi suficiente para me conter”. (VERÍSSIMO, 1992, p. 127).

A violência é um dos elementos constitutivos do romance policial e, sobretudo, quanto se trata da “série noire”. Nesta nova espécie do gênero, o detetive, diante da dureza de certas cenas, permanece insensível. Olha, cansado e indiferente, para a morte que presencia. As descrições são feitas sem ênfase, friamente, mesmo se são descritos fatos aterradores. Do mesmo modo, as comparações conotam certa rudeza.

Esse estilo objetivo, semelhante a um relatório de polícia, é imitado na “primeira cena” do texto de Veríssimo, na qual a descrição crua e a frieza da narração associam a violência a um certo erotismo. A propósito, o sexo puro, até mesmo brutal, também faz parte do perfil das narrativas da “série noire”. O cronista não deixa de retomar essa característica por meio da criação de imagens sensuais e de metáforas desgastadas, como por exemplo: “seus lábios entreabertos eram dois gomos rubros de uma fruta selvagem”.

Outra característica da “série noire” retomada na crônica é a constante referência a bebidas. Por exemplo, o detetive criado por Dashiell Hammett – Sam Spade – está sempre bêbado e bebendo. Do mesmo modo, o detetive Philipp Marlowe – criação de Raymond Chandler – guarda o uísque com dois copos na gaveta da escrivaninha. Vejamos o texto de Veríssimo: “Outro começo: ‘Shelby olhou fixo para o fundo do seu copo de *bourbon* e pensou: mais três destes e eu fico sóbrio’”. (VERÍSSIMO, 1992, p.127).

O estilo falado da cena seguinte faz referência à outra característica das narrativas da “série noire”. Enquanto os detetives clássicos do “romance enigma” (Dupin, Hercule Poirot, Sherlock Holmes) não se envolviam emocionalmente, uma vez que a obra apenas deveria valorizar o intelecto, os detetives americanos Spade e Marlowe vivem envolvidos com mulheres, que os assediam e que por eles também são assediadas.

“Ela entrou na minha vida como Eva entrando no paraíso. Era a primeira mulher que eu via. Todas as outras tinham sido impostoras. Suas primeiras palavras foram:
- Você está sozinho?
- Toda a minha vida, boneca, até agora.

Estava tão estonteado que levei cinco minutos para notar a arma na sua mão”. (VERÍSSIMO, 1992, p. 127-8).

Nesse fragmento, o exagero põe à mostra traços de estilo: o flerte é construído por meio de metáforas e de comparações hiperbólicas. Também o tom narrativo é bem-humorado e, às vezes, marcado pela auto-ironia. A referência à arma é outra característica do gênero. Nesse tipo de policial, o detetive e o criminoso não agem apenas com a inteligência. Os punhos e os revólveres também são utilizados.

Além da violência, do erotismo, da bebida e do humor, o mistério também agrada quem lê, prendendo o interesse pela curiosidade. Diante do estranho, sempre há uma tendência de se querer saber o que acontecerá depois. Por tamanha importância, o cronista não deixa de imaginar “uma primeira cena” que privilegie o absurdo, a incongruência da situação e a expectativa do que acontecerá depois: “Tem mais, tem mais. ‘O conde russo me olhou com desprezo, disse que era o último cavalheiro real do mundo, tirou a piteira da boca e vomitou em cima da mesa’”. (VERÍSSIMO, 1992, p. 128).

O romance policial, nos seus mais variados subgêneros (enigma, “noir”, suspense, etc), não deixa de fazer uso da metalinguagem e da intertextualidade. É comum encontramos passagens em que uma narrativa se refere, critica, recontextualiza ou elogia outro texto do mesmo autor.

Do mesmo modo, também são freqüentes diálogos intertextuais entre personagens de narrativas diferentes. Nesse caso, apresenta-se a especificidade do texto lido em relação ao policial enquanto tradição e os personagens podem ser explicitamente citados ou apenas indiretamente referidos.

Na crônica de Veríssimo, há uma alusão intertextual ao personagem Ed Mort, criado pelo autor em 1979. Ainda que a referência não seja explícita, o leitor que conhece as narrativas do detetive percebe que há uma retomada dos seus principais traços estilísticos.

E outro:

“Não era um homem, era o Elo Perdido. Cada uma das suas mãos felpudas era um latifúndio, com vilas, riachos e pastagens. Sua testa chegara na sala dois minutos antes dele. Ele deve ter notado o meu espanto.

- Que cara é essa? – perguntou. E falava!

- Nada. Só estou lamentando não ter me formado em antropologia. Estaria consagrado.

Ele hesitou. Estava pensando, e o esforço era visível.

- Isso é uma piada?

- Eu pareço um suicida? O que você quer? Estou ocupado.

Era mentira. Meu último caso fora há três meses, e esquecera de pagar. Ultimamente minha única ocupação na vida era pedir paciência ao meu estômago e aos meus credores. Estava a ponto de empenhar o meu 38 e investir os proventos numa refeição completa.

- Quero contratar você para encontrar a minha noiva.

Tive uma rápida visão da versão feminina daquele cochilo da ciência. Mal sabia eu que...”. (VERÍSSIMO, 1992, p. 128).

O personagem Ed Mort é uma versão “subdesenvolvida” dos detetives americanos Sam Spade (este, principalmente, na versão cinematográfica estrelada por Humphrey Bogart) e Philipp Marlowe, mas o bordão inesquecível – “Mort. Ed Mort” – faz uma alusão cômica à forma de apresentação do charmoso agente secreto inglês: “Bond. James Bond”.

Na sua paródia, Veríssimo retomou elementos peculiares aos romances da “série noire”, tais como: a presença do humor marcado pelo exagero, as piadas irônicas, as frases curtas, o envolvimento amoroso com as clientes (embora Ed Mort nunca seja correspondido em seus flertes) e, é claro, retoma-se a profissão de detetive particular. Porém, o detetive brasileiro nunca consegue dinheiro com o seu trabalho, pois suas clientes não lhe pagam. Por esse motivo, vive tendo que penhorar os seus pertences: uma mesa, uma bic e um revólver 38. Além disso, sempre tenta fugir dos credores que o perseguem.

Portanto, nessa crônica, além do pastiche de estilo, há um jogo intratextual com a própria obra de Luís Fernando Veríssimo, que, por ser uma paródia, também retoma características do gênero policial.

A última sugestão de “primeira cena” brinca com o estilo hermético da gramática:

Uma grande idéia que eu tenho é para um policial gramatical.

Se chamaria “A terceira pessoa” ou “O sujeito oculto”. Começaria assim:

“O inspetor Luft mordeu a haste do seu cachimbo com força, como costumava fazer quando algo o aborrecia. Aquela frase não fazia sentido. Faltava alguma coisa... O jeito era interrogar, mais uma vez, todos os seus componentes.

- Mande entrar o pronome – disse o inspetor para o sargento, que faz uma careta de impaciência. O pronome, outra vez? Era um oblíquo, um evasivo...”. (VERÍSSIMO, 1992, p. 128-9).

O riso pode originar-se de uma mudança causadora de surpresa. E um dos meios mais freqüentes de provocar essa sensação de imprevisto consiste em trazer uma realidade do plano que lhe é próprio (comum) para outro. No fragmento transcrito, a metáfora encarrega-se da “transposição humorística” (PAIVA, 1961, p.58), isto é, aproxima planos diferentes: o gramatical e o humano. Num exercício similar ao que foi desenvolvido na crônica “Gramática” (Cf. item 4.2 – as palavras eram tratadas como mulheres exploradas), busca-se uma relação de semelhança entre o trabalho do detetive e a análise gramatical.

A gramática, como sabemos, objetiva dar explicações, elucidar os porquês, esclarecer as relações entre as palavras e os períodos, já o detetive parte dos efeitos às causas, investiga as pistas (índices) rumo à verdade dos fatos. Dessa aproximação sobressai o aspecto comum e

imprevisto – o exercício de desambigüizar – através do qual se dá a fusão de planos e, logo, o efeito cômico.

Também contribui para a transposição metafórica a opção por uma linguagem evocativa de um outro domínio de saber. Melhor dizendo, são escolhidos termos gramaticais e funções sintáticas (“terceira pessoa”, “sujeito oculto”, “pronome oblíquo”), que, no contexto fabulado pelo cronista, estabelecem correspondências com a “linguagem misteriosa”, evasiva e enigmática do estilo do romance policial.

Ainda, visando a reforçar essa sobreposição de planos, o cronista personifica o “pronome” (é transformado em suspeito) e dá uma caracterização policial ao estudioso da língua portuguesa – Celso Pedro Luft – que, no papel de inspetor, recebe um assessorio típico – um cachimbo -, e deve decifrar as mais intrincadas construções “gramaticais/criminais”.

Dessas sobreposições de planos, conclui-se que: quanto menos equivalentes são na realidade as naturezas entre as quais se estabelece a correspondência, maior é a sensação de surpresa e mais acentuado o cômico. Inclusive, vale dizer que não só a aproximação entre domínios diferentes causa surpresa, também surpreende a idéia de “um policial gramatical”, pois, como sabemos, esse gênero com histórias concluídas às pressas é, muitas vezes, criticado por ser mal escrito e desrespeitar as normas gramaticais.

Portanto, nessa cena e na crônica como um todo, aproveita-se a “trivialidade” do estilo do romance policial para surpreender, engendrar o novo a partir do conhecido. O cronista brinca com os limites e com os esquemas do gênero, joga com o horizonte de expectativa do leitor.

A recriação de gêneros da literatura de massa, evidentemente, não é a única matéria-prima da crônica. Do mesmo modo que o cronista tanto pode dialogar com a linguagem cotidiana quanto com palavras de uso raro, quanto imita estilos, também pode transitar do popular para o erudito. Isso porque, como vimos, todas as modalidades lingüísticas lhe interessam: arcaísmos, neologismos, gírias, palavras técnicas (jargão), discurso coloquial, palavras de uso raro ou polissêmicas (“coisa”, “ponto”, “gênero”) e até a linguagem da crítica literária.

Sobre este tema é desenvolvida a crônica “Obra Póstuma do poeta” (publicada em *O rei do rock*, 1978). Esse texto imita o jargão técnico da crítica literária (as figuras, os termos e os motivos recorrentes) e brinca com a imagem de acadêmicos e críticos, apresentando-os como “decifradores de códigos”, que “despem casualidades” para revelar a essência, que descobrem significados profundos escondidos do vulgo, etc. Reúne, pois, a força analítica do crítico e a impressão subjetiva do cronista.

Sob a abordagem crítica da “crônica-comentário”, o cronista-narrador informa-nos a respeito da morte do poeta Aluvião Malomar e dos comentários interpretativos (póstumos) dos críticos estruturalistas. Portanto, a partir da exploração de um fato policial (pretexto), elabora-se a crônica, lembrando que as editoriais policiais, que noticiam a criminalidade, os escândalos e as mortes misteriosas, são informações de grande interesse para público e, logo, tornam-se bons fatos motivadores para um gênero literário também publicado em jornais, como é o caso da crônica.

Entre os papéis do poeta Aluvião Malomar, foram encontrados rascunhos de poemas, idéias a serem desenvolvidas, bilhetes para ele mesmo com temas que obviamente pretendia usar em sua obra futura – enfim, um verdadeiro tesouro de material inédito que seus editores fizeram muito bem em publicar, postumamente. Aluvião, como se recorda, esteve no noticiário dos jornais pouco antes da sua morte. Compareceu à delegacia de seu bairro para se queixar de perseguições fantásticas que estaria sofrendo, e que muito divertiram o plantão. Todos na delegacia sentiram a morte de, como o chamavam carinhosamente, “o doido aquele”. O poeta era um asceta que vivia sozinho, voltado inteiramente para a sua arte. Três vezes por semana ia uma pretinha fazer a limpeza e as compras, mas é certo que Aluvião nem notava sua presença, tão absorto estava na criação do seu mundo imaginário.

No livro póstumo, agora oportunamente lançado, o material compilado, organizado e anotado por uma equipe de críticos estruturalistas dá uma nítida idéia do novo rumo que Aluvião pretendia para a sua poesia. De especial interesse para os estudiosos de sua obra é um poema semi-erótico que ele estava escrevendo em fragmentos, em pedaços de papel que os pesquisadores encontraram espalhados pelo seu quarto-e-sala, e que foram montados na seqüência aparente. O poema começa assim:

“Amanhã Doraci não me escapa. Coragem!”

É clara a intenção do poeta de experimentar um estilo mais coloquial para seus versos, ele que fora chamado “o último parnasiano” e que se notabilizara nos meios literários pela apaixonada defesa que fez do seu estilo numa monografia intitulada *117 Rimas para Quimera, sem Contar a Primavera*.

Na página 46, utilizando-se da forma revolucionária de uma lista de compras na feira, Aluvião vai mais longe na incorporação do cotidiano à sua imagística. O poema – certamente ainda em embrião – é assim:

“Chuchu, agrião, arroz,
feijão e uma lata de óleo.

Ah, sim, e uma vassoura.

E passe no meu quarto para pegar
o dinheiro, Doraci”. (VERÍSSIMO, 1996, p. 105-6).

Nesse fragmento, as reflexões do cronista concentram os extremos de que geralmente se ocupa a crônica – o irrelevante e o excepcional –, ou melhor, temos o anonimato em vida e a notoriedade póstuma, como notícia. Assim, extremamente irônico, o cronista comenta, em detalhes, como os críticos estruturalistas transformaram uma simples lista de compras em uma obra literária e, desse modo, conseguiram imortalizar a “obra póstuma” e consagrar a importância de um poeta até então desconhecido. Observa-se também que, no discurso crítico

do cronista-narrador, há um entrecruzar de dois textos, o texto analisado (a lista de compras) e o “analisante”, isto é, o texto que se escreve sobre este outro “texto”.

Na página 47, o estilo torna-se mais elaborado. Sua intenção, agora indisfarçável, é a de contrastar a alegre fartura de uma feira livre com a contenção de sua misteriosa Doraci, um símbolo claro da fêmea enquanto pureza pré-cultural. Numa nota de pé de página, os compiladores chamam a atenção para esta quase paródia de um dos temas mais constantes do romantismo, que o poeta aqui renega.

“Alface, muita alface,
Aqueles batatas pequenas.
Miúdos de porco para o feijão.
Você ficou sentida comigo, Doraci?
Venha ao meu quarto,
que desta vez nada acontecerá.
Juro. O dinheiro está sobre a cômoda.
longe da cama”.

Página 48. Este esboço de verso intrigou os pesquisadores, pois parecia escrito por outra pessoa. É possível que, como utilizasse o ponto de vista da sua Doraci, o poeta tentasse escrever como a personagem escreveria. Há, inclusive, erros deliberados de ortografia.

“Seu Aluvião, assim não dá.
No seu quarto eu não entro mais.
Deixa o dinheiro na mesa da sala.
Olha que meu pai vai ficar sabendo.
Doraci”. (VERÍSSIMO, 1996, p. 106-7).

Segundo Costa Lima (1983, p.223, v.2), durante os anos mais truculentos do regime militar, a análise estruturalista funcionou como uma forma de escapismo, principalmente para jovens professores e estudantes. Diante das ameaças de tortura, da paranóia da delação e da insegurança cotidiana, esse modelo de crítica literária, por se prender exclusivamente nos interstícios do texto, serviu como um meio de sobrevivência a-crítico para aqueles que viviam da atividade intelectual.

Por ser um modelo de análise que minimizava o papel social da arte e que serviu de pretexto para o apoliticismo de seus praticantes, a esquerda tinha-lhe ódio. Porém, tampouco os conservadores e a direita o “viam com bons olhos”. Os conservadores o acusavam de suprimir o prazer da leitura, em razão das demonstrações complicadas de análise e do jargão restrito aos iniciados (uso de fórmulas matemáticas ou logísticas). A direita, por sua vez, acusava os estruturalistas de “sufocarem” o homem, uma vez que defendiam uma análise extremamente formal, “sem rosto”.

Essas críticas destacadas por Costa Lima faziam parte da pauta dos jornais publicados no período. No segundo semestre de 1975, o *Jornal do Brasil* publicou o artigo de Emanuel de Moraes: “A crítica sob o império do Estruturalismo” e o poema “Exorcismo”, de Carlos Drummond de Andrade, contra todas as correntes teóricas que o poeta conseguiu nomear; em *O Globo*, o cronista Ledo Ivo escreveu sobre “A morte da literatura brasileira”. Ainda outros

artistas e jornalistas se pronunciaram a respeito da polêmica questão, como Assis Brasil (*Jornal de Letras*), Antônio Carlos de Brito (Cacaso), Ana Cristina César (*Opinião*), etc.

Na sua maioria, os textos apresentam-se como defensores de um ensino mais direcionado à criação literária do que para o estudo teórico, que deveria também estar voltado para o prazer da leitura.

O próprio Costa Lima sintetizou tais reivindicações num artigo publicado na revista *Vozes* e no jornal *Opinião*, em novembro de 1975. Eis o que se lê em: “Quem tem medo da teoria?”:

Em suma, a teoria [...] instaura o tecnocratismo nas letras, substituindo a emoção criadora por equações abstratas e vazias; mata o prazer do texto em nome de monemas e arquissemas; introduz a ditadura do sentido sobre a pluralidade significativa. Incapaz de construir, o teórico atualiza o que o crítico já trazia em potência: a raiva demolidora do texto alheio. [...] Gritemos pois um basta antes que seja tarde. (apud SUSSEKIND, 1985, p.33).

Nesse fragmento transcrito, Costa Lima critica o descaso do estruturalismo pelo prazer literário do texto. Segundo o crítico, o importante era seguir a metodologia estrutural, repleta de gráficos, de quadros de “actantes”, enfim, era estar atento ao vocabulário específico. A crítica estruturalista aplicava-se, então, ao estudo das formas, aos elementos retóricos, às técnicas narrativas, às estruturas poéticas, aos sistemas de signos. Porém, à crítica literária caberia preocupar-se com caráter artístico da literatura ou desenvolver uma metodologia científica?

A preocupação da crítica universitária em aplicar métodos e técnicas, “como se fossem uma receita”, é ironizada por Roberto Schwarz em um texto produzido na época (década de 70). Vejamos alguns itens dos “19 Princípios para a crítica Literária”.

1. Acusar os críticos de mais de 40 anos de impressionismo, os de esquerda de sociologismo, os minuciosos de formalismo, e reclamar para si uma posição de equilíbrio.
 2. Citar em alemão os livros lidos em francês, em francês os espanhóis, e nos dois casos fora de contexto.
 3. Começar sempre por uma declaração de método e pela desqualificação das demais posições. Em seguida praticar o método habitual (o infuso).
 4. Nunca apresentar a vida do autor sem antes atacar o método biográfico. Vários acertos podem ser compensados por uma redação horrível.
 5. Não esqueça: o marxismo é um reducionismo, e está superado pelo estruturalismo, pela fenomenologia, pela estilística, pela nova crítica americana, pelo formalismo russo, pela crítica estética, pela lingüística e pela filosofia das formas simbólicas.
 6. Citar muito e nunca a propósito. Uma bibliografia extensa é capital. Apóie a sua tese na autoridade dos especialistas, de preferência incompatíveis entre si.
- [...] 19. Muito cuidado com o óbvio. O mais seguro é documentá-lo sempre estatisticamente! Use um gráfico se houver espaço”. (SCHWARZ, 1978, p. 93-4).

Nota-se que, nos “19 Princípios para a crítica Literária”, Schwarz sintetiza os principais “cacoetes” teóricos dos métodos da análise literária e, dentre eles, está o estruturalismo, como se observa no último “conselho”. O leitor familiarizado com essa terminologia ri dos dogmas críticos arrolados, pois percebe a ironia implícita: para ser bem sucedido em suas análises, o crítico deve estar atento ao vocabulário acadêmico em vigor e às correntes críticas mais recentes, além de aplicar mecanicamente métodos, como uma receita, mesmo que absolutamente fora de contexto, como se verifica na crônica de Veríssimo.

Retomando o texto do autor, podemos dizer que nele o cronista capta criticamente as características do momento literário em que vivia: a polêmica estruturalista, em voga nos anos 60/70, e o trabalho da crítica universitária, que aplicava métodos de análise indiscriminadamente. Isto é: de posse de uma metodologia, qualquer texto poderia ser analisado, até mesmo uma lista de compras, como ironiza o cronista.

Brincando com o estilo da análise estruturalista, o cronista procura imitar a linguagem específica e as características desse método descritivo rigorosamente analítico. Convém lembrar que, como o pastiche, a paródia também pode imitar formas de composição, estilos literários. Contudo, enquanto nesta há um propósito crítico e até mesmo, em alguns casos, de ridicularização do “modelo”, naquele não existe esse objetivo.

No pastiche, como vimos na análise da crônica “A primeira cena”, há apenas a intenção de reescrever o “estilo-modelo”. A imitação de traços de composição do romance policial deu “corpo” a uma idéia, que, por sua vez, possibilitou o desenvolvimento do texto. O cronista apropriou-se de um “modelo” conhecido e popular que enriqueceu a comicidade da crônica. Embora, em alguns aspectos, tenha acentuado traços de estilo peculiares à “série noire” e, desse modo, tenha conseguido um efeito humorístico, ainda assim, é mais a semelhança que a diferença que caracteriza a relação entre os dois estilos – o “modelo” e o imitado.

Já em “Obra Póstuma do poeta”, a paródia, ao “transmitir à expressão recriada a tonalidade própria da forma primitiva” (PAIVA, 1961, p.12), acaba “reforçando mais o traço”, isto é, exagera certas características de estilo e, desse modo, critica a “verborragia técnica” do estruturalismo. Além disso, critica-se o caráter imanentista desse método de análise que não se desprende das estruturas internas e, logo, o contexto não é considerado. Isto é, a literatura é estudada sem qualquer liame com a vida social dos homens. Como nos diz Bosi:

Para o estruturalismo, a “série literária” corre paralela à “série histórico-social”. Esta seria apenas “interessante”, mas, como dizia jocosamente um corifeu concretista, “não

interessa”. A distinção de fatores externos e internos foi absolutizada e rotinizada na pedagogia das Letras criando um campo, aliás estéril, de áridas polêmicas entre os cultores da diacronia e os paladinos da sincronia. (2002, p.29).

Se, no discurso crítico, transparecem dois tipos de relação: a relação de metalinguagem com a literatura (no caso da crônica, temos a análise da lista de compras) e a do objeto com o mundo, esta última relação não é considerada pelo estruturalismo, segundo o qual, a literatura existe “em si própria”, fecha-se nos limites do texto.

Assim, presa à estrutura da “obra”, a equipe de críticos estruturalistas não percebeu o óbvio: a lista de compras, interpretada como um poema semi-erótico escrito em fragmentos, era apenas uma lista de compras e os bilhetes, encontrados espalhados pelo apartamento, também indicavam o óbvio – os flertes do poeta e suas intenções nada platônicas para com Doraci. Desse modo, o cronista apropria-se do traço imanentista da crítica estruturalista para construir a comicidade de seu texto.

Mas é a partir da página 49 que Aluvião começa a dominar o seu novo estilo. Seus versos ganham em força e expressão. Na certa, seriam publicados como estão, se o autor não tivesse morrido tão misteriosamente.

“Doraci: Para o almoço,
quero carne assada, uma saladinha,
pêssegos em calda
e você”.

O trecho seguinte é escrito, outra vez, na letra de Doraci.

“Seu Aluvião, meu pai descobriu tudo.
Vem aqui conversar com o senhor.
E meus irmãos também”.

Na página 51:

“Doraci, diga a seu pai
que fiz queixa na polícia.
Se alguma coisa me acontecer,
eles saberão quem procurar.
Da feira não quero nada
E você está despedida”.

Quando foi encontrado sem vida no poço do edifício, depois de ter-se jogado da área de serviço do seu apartamento – certamente preso de profunda depressão por ter renegado o romantismo -, Aluvião tinha na mão o último verso desta admirável obra de sua surpreendente imaginação:

“Estão arrombando a porta.

Deve ser o pai da Do...”. (VERÍSSIMO, 1996, p. 107-8).

Fatos, para o estruturalismo, são sempre partes de um todo e só como tais, e em referência ao todo, podem ser apreciados, pois há sempre uma estrutura, isto é, uma inter-relação que integra os fatos num feixe de associações. Partindo desse pressuposto, os críticos estruturalistas depreenderam de um simples texto (um bilhete de compras) uma série de associações.

Porém, entre a intenção de Aluvião Malomar e a interpretação “questionável” dos críticos está a provável “intenção” do texto (seduzir Doraci). Esse propósito que os críticos nem sequer cogitaram é ironizado pelo cronista, que nos revela aspectos da vida privada do poeta.

A aproximação entre sexualidade e comida (itens da lista de compras) deflagra o riso do leitor, principalmente, se este se recordar desta descrição inicial: “um asceta, solitário, que vivia para a arte e nem notava a presença da empregada”. (1996, p. 105).

O tom irônico do texto “sinaliza” para o leitor uma possível interpretação: o poeta Aluvião Malomar fora morto pelo pai da empregada, em razão de ter solicitado outros serviços a Doraci, além da limpeza da casa e da responsabilidade pelas compras.

Assim, revelando a inconsistência da análise dos críticos estruturalistas, o cronista põe em destaque a sua “superioridade” e, por sua vez, os que riem colocam-se numa situação de cumplicidade, dignificam-se por reflexo. Freud interpreta o riso como o resultado de um sentimento repentino de triunfo, que aflora da comparação entre a nossa superioridade e a inferioridade de outrem. Vejamos:

“O cômico encontrado nas características intelectuais e mentais de outra pessoa é também, evidentemente, o resultado de uma comparação entre essa pessoa e meu próprio eu [...]”. (FREUD, 1996, p. 183).

Maria Helena N. Paiva também diz algo semelhante, isto é, o riso pode surgir da captação de um elemento de imperfeição, desencadeando, por contraste, um sentimento inconsciente de nossa própria superioridade.

A comunicabilidade do riso baseia-se na extensão a outros dessa sensação de superioridade e justifica-se pela facilidade de uma adesão que secretamente lisonjeia aqueles que riem. A cumplicidade estabelecida está na origem da capacidade de agregação moral própria do riso [...]. (PAIVA, 1961, p. 455).

Ainda que o sentimento de superioridade não possa explicar todas as manifestações do riso, nessa crônica a comicidade aflora do contraste entre a competência interpretativa do leitor, comparada à “superinterpretação” dos críticos estruturalistas.

Umberto Eco (2001, p. 58) chama de “superinterpretação” a tendência de se considerar os elementos textuais imediatamente aparentes como significativos. O excesso de especulação, segundo o teórico, leva o crítico a superestimar a importância das coincidências explicáveis de outras formas.

Na crônica, é perfeitamente explicável a morte de Aluvião Malomar. Porém, os críticos estruturalistas, por desconsiderarem o contexto, procuraram “sinais”, “pistas” e

motivos literários no fato policial mais óbvio. Além disso, tentaram encontrar os antecedentes, as “influências”, os precursores do poeta.

Para os críticos, Aluvião Malomar, o último parnasiano, suicidou-se por ter renegado o Romantismo. Como sabemos, a poesia parnasiana rejeitou o sentimentalismo e a linguagem coloquial dessa estética. Além do tema romântico do suicídio, o cronista ainda faz referência a outras imagens e motivos recorrentes. A idealização da empregada, transformada em “musa inspiradora”, e a alusão à pureza romântica (Doraci como símbolo da pureza pré-cultural) fazem o leitor rir fragorosamente, sobretudo, o que conhece o jargão literário, os seus clichês, principalmente, e/ou também faz as suas interpretações literárias. Neste caso, há um “rir de si mesmo”, que se manifesta num reencontro surpreendente de um “cotidiano conhecido e compartilhado”.

Também o tom discursivo extremamente retórico contribui para a comicidade da crônica. O cronista concede um tom elevado, grandiloquente, a elementos simples do cotidiano, como uma lista de compras. Portanto, o pensamento analítico é impróprio à natureza do texto analisado – um bilhete – e, desse modo, o efeito cômico decorre da inadequação, isto é, para assuntos banais, espera-se encontrar um estilo informal, para assuntos mais “elevados e nobres”, uma forma de composição mais elaborada.

Página 48. Este esboço de verso intrigou os pesquisadores, pois parecia escrito por outra pessoa. É possível que, como utilizasse o ponto de vista da sua Doraci, o poeta tentasse escrever como a personagem escreveria. Há, inclusive, erros deliberados de ortografia.

“Seu Aluvião, assim não dá.

No seu quarto eu não entro mais.

Deixa o dinheiro na mesa da sala.

Olha que meu pai vai ficar sabendo.

Doraci”. (VERÍSSIMO, 1996, p. 107).

O efeito cômico provém da interpretação literária de termos comezinhos e coloquiais - o léxico simples e popular que faz parte do contexto social e da cultura do falante. A espontaneidade de Doraci é transformada em erudição e um texto de cunho marcadamente utilitário e de uso comum (um bilhete) adquire valor estético.

Assim, no trecho destacado, temos a junção de linguagens de diferentes contextos comunicativos, como o bilhete (texto do cotidiano), a linguagem especializada da crítica e a linguagem literária. O deslocamento e a influência mútua desses universos verbais em contraste provoca o riso e, ao mesmo tempo, destaca a versatilidade do gênero crônica, no qual linguagens diferentes convergem associativamente num mesmo espaço para constituir uma nova forma textual.

Também, no fragmento transcrito e em todo o texto, podemos observar que a análise dos críticos estruturalistas se destaca pelo excesso de palavras, pela profusão de termos técnicos. Lembremos que Aluvião Malomar: “[...] se notabilizara nos meios literários pela apaixonada defesa que fez do seu estilo numa monografia intitulada *117 Rimas para Quimera sem Contar a Primavera*”. (VERÍSSIMO, 1996, p.106).

É sugestiva a aproximação, certamente irônica, entre os críticos estruturalistas que interpretam uma “obra póstuma” de um “poeta parnasiano”. Sabemos que tanto a crítica quanto a estética parnasiana prendem-se à construção estrutural do texto, desvinculando-o do seu contexto histórico e de sua natureza social e comunicativa. Isso leva a uma prática de leitura descritiva do texto, no qual se privilegiam suas especificidades lingüísticas e estruturas, permanecendo a análise no limite da forma.

Outro traço significativo dessa crônica diz respeito ao nome do poeta parnasiano. Segundo Propp, “os nomes cômicos são um procedimento estilístico auxiliar que se aplica para reforçar o efeito cômico da situação, do caráter ou da trama”. (1992, p. 131). Como um elemento caracterizador, alude-se ao excesso de teoria, aos chavões e ao culto à forma do parnasianismo (por exemplo, “rimar quimera com primavera”) por meio do nome do poeta (“aluvião” – inundação, cheia, enchente; fig. grande quantidade, ou grande número de pessoas ou coisas – Cf. FERREIRA, 1995, p.34).

Mediante o emprego da linguagem rebuscada (parnasiana) e especializada (análise estruturalista), temos, na crônica, sistematizações interpretativas que complicam o que é simples. Como dissemos, os críticos estruturalistas aplicaram a uma lista de compras jargões, imagens e símbolos e até citaram as páginas do “poema” para exemplificar e legitimar a sua argumentação. Valeram-se, pois, de todo o rigor exigido à tarefa para desmontar e refazer o caminho do sentido do “poema” de Aluvião Malomar.

A técnica, o vigor expressivo e a figuração simbólica aplicada ao comezinho fazem o leitor rir, pois realidades distintas são aproximadas por meio de um discurso crítico, que analisa tanto a forma “revolucionária de uma lista de compras” quanto o tema inovador, “a incorporação do cotidiano à imagística poética”.

Postas essas considerações, podemos dizer que o texto de Veríssimo, ao imitar estilisticamente o “ato crítico” da análise estruturalista, brinca com a idéia da “interpretação perfeita”, uma vez que, como sabemos, “não há fatos, apenas interpretações”.

Desse modo, mediante a despreensão que caracteriza a crônica, fabula-se um texto que assume a forma (os traços estilísticos) da crítica literária para, justamente, desvelar o caráter ficcional/construído da mesma. Ou seja: não há um significado verdadeiro que é

encontrado pelos críticos e teóricos da literatura, pois há “n” “verdades” e tudo depende do ponto de vista e da interpretação. Como diz o crítico literário Sérgio Milliet:

Tenho fé em alguns fatos, acredito em muitas teorias, não aceito nenhuma doutrina, porque tudo, e principalmente a razão, me leva à certeza da relatividade das coisas, à convicção de sua complexidade e à idéia de que somente em campos muito restritos nos é dado pretender a uma conclusão definitiva. (apud CANDIDO, 1989, p.130).

A vã tentativa de se procurar um significado final, “conclusivo”, também é expressa por Umberto Eco:

[...] a glória do leitor é descobrir que os textos podem dizer tudo, exceto o que seu autor queria dizer que dissessem; assim que se alega a descoberta de um suposto significado, temos a certeza de que não é o verdadeiro; o verdadeiro é um outro e assim por diante; os *hylics* – os perdedores – são aqueles que terminam o processo dizendo “compreendi”. O leitor real é aquele que compreende que o segredo de um texto é seu vazio. (ECO, 2001, p. 46).

Se um texto é um universo no qual o intérprete pode descobrir infinitas interconexões, como destaca Eco, esta interpretação da crônica de Veríssimo é certamente apenas uma entre várias. Assim, metalingüisticamente, discorreremos sobre o ato interpretativo, por meio do exercício de interpretar um texto, cujo tema em enfoque é justamente este – a “a interpretação literária”.

Retomando a crônica analisada, podemos dizer que nela a aproximação entre crítica e ficção põe em evidência a sua auto-reflexividade, ou seja, trata-se de uma forma de ficção que investiga o próprio processo significativo. Isso a faz um exercício metalingüístico que questiona o ato do fazer e da análise literária, a partir de um texto ficcional.

Portanto, se a crônica se volta para os acontecimentos do dia ou da semana do seu tempo (realidade exterior) também se direciona para si mesma. Essa “visão especular” faz da metalinguagem (“o signo-em-si”) um dos principais recursos para a sobrevivência do gênero em outros tempos.

Notas do capítulo quatro:

1. “Não escrevo ficção diariamente. Tem dias, inclusive, que não escrevo, fico revendo notas, relendo o que escrevi, fazendo novas anotações, buscando soluções para problemas que surgem. Às vezes, consulto livros de referências. De qualquer modo, utilizo aquele tempo estabelecido e determinado. Faço anotações o tempo inteiro. Quem não anda com seu bloco no bolso? Anoto frases ouvidas e lidas. Idéias que me surgem de repente no cinema, na rua, no bar, na cama. Anoto ligações para histórias que estou escrevendo. Palavras curiosas. Já sei

pela experiência que se não anoto, perco, me esqueço. [...] Cada uma destas coisas sempre pode me fornecer um simples detalhe”. (entrevista com o escritor Ignácio de Loyola Brandão. In: STEEN, E. V. *Viver & escrever*. Porto Alegre: L&PM, v. 1, 1981, p. 49-50).

2. Sobre este tema: a crônica como recurso didático, há o material de apoio ao professor - *Crônica na sala de aula* – 2004, texto de Cilza Bignotto e Noemi Jaffe e apresentação de Marisa Lajolo. Além de textos de cronistas consagrados e de um panorama histórico do gênero no Brasil, o material reproduz imagens de obras de arte que dialogam com os textos selecionados, traz sugestões de atividades para a sala de aula e também acompanha o livro um CD-Rom com a narração das crônicas analisadas.

3. Até meados dos anos 60, os livros didáticos traziam exclusivamente textos e excertos de autores clássicos e as regras da gramática normativa eram exemplificadas pela retomada de fragmentos de textos desses mesmos autores. Portanto, o foco do ensino era lingüístico e da literatura esperava-se encontrar “bons exemplos” a serem seguidos.

No final dos anos 60 e, sobretudo, na década seguinte, quando a disciplina Português passou a denominar-se “Comunicação e Expressão”, abandonou-se o texto clássico tradicional, substituindo-o por diferentes tipos de textos mais amenos e coloquiais, dispostos a incentivar a leitura, como os jornalísticos, os publicitários e a crônica. Entretanto, mesmo com a adoção de novos gêneros, manteve-se o estudo tradicional da gramática, centrado em nomes e “rótulos”, e a literatura continuou sendo mero pretexto para o ensino da língua: reproduzir, determinar o significado das palavras, incorporar vocabulário, identificar seqüência de funções e figuras da linguagem (como na crônica de Stanislaw Ponte Preta) e delimitar componentes e partes do texto. (Cf. LOUZADA, 1997, p. 48-9). Logo, não havia maior preocupação em desenvolver a capacidade expressivo-comunicativa do aluno e nem sequer valorizar o conhecimento decorrente da vivência da linguagem, ao qual a crônica “Gramática”, de Luís Fernando Veríssimo, faz referência.

4. Inicialmente publicada no *Jornal Zero Hora*, de Porto Alegre, essa crônica despertou a revolta dos professores gaúchos mais conservadores, pois acreditavam que o texto pudesse causar “prejuízos” aos meios estudantis. Por outro lado, os estudiosos da linguagem e os professores mais liberais aplaudiram a publicação do texto e depois do livro (a crônica, que inicialmente se intitulava “Gramática”, passou a se chamar “O gigolô das palavras” e, assim, deu nome ao livro do autor, publicado pela L&PM, em 1982).

Dentre os professores que elogiaram a crônica, podemos citar o nome de Celso Pedro Luft. Em 1982, inaugurou uma coluna diária no *Jornal Correio do Povo* (Porto Alegre). Nesse espaço jornalístico, a crônica de Luís Fernando Veríssimo foi amplamente explorada, com vistas a buscar uma reflexão crítica sobre o papel da gramática no ensino da língua. Alguns anos depois, em 1985, Luft aproveitou essas reflexões divulgadas no meio jornalístico e as reuniu no livro: *Língua & Liberdade. O gigolô das palavras*. Por uma nova concepção da língua materna e seu ensino, publicado pela L&PM Editores.

5. Ao estabelecer uma motivação entre significante e significado (falácia/alface), via proximidade sonora, o cronista brinca com a arbitrariedade do signo lingüístico. E faz isso por meio da aproximação do texto a um referente “real” – a “falácia Amazônica”. De acordo com Jeffrey Weeks, nas décadas de 70 e 80, houve:

“ativo repensar da política, sob o impacto dos novos movimentos sociais e da política de identidade da geração passada, com suas lutas em torno da raça e da etnia, do gênero, da política lésbica e gay, do ambientalismo [...]”. (apud SILVA, 2004, p. 33).

Segundo o autor citado, a política de identidade era o que definia esses movimentos sociais, preocupados em saber “o que ela significa”, “como é produzida”, “como é contestada”, enfim, “qual é o seu significado político”.

Durante o governo militar, o caráter político da defesa ecológica manifesta-se mais claramente em áreas como a Amazônia, na qual as disputas de terras fizeram com que as questões de defesa ambiental entrassem diretamente em conflito com o regime político. Nesse momento, falsos discursos (falácias) são desmascarados, como, por exemplo, o projeto geopolítico que pretendia desenvolver o potencial econômico da Amazônia.

No final dos anos 60, os próprios órgãos militares, de forma totalmente ilegal, reconheceram supostos direitos de grandes proprietários e de empresas multinacionais, que, com o apoio das forças repressivas do Estado, passaram a ocupar áreas pertencentes a famílias de camponeses e a grupos indígenas, o que deu origem a violentos conflitos pela posse da terra.

Quanto à “falácia negra”, podemos dizer que, assim como a sociedade brasileira não era democrática nas suas relações sociais e econômicas, também não se democratizava nas suas relações raciais. Essa atitude se refletia quer no acesso ao sistema educacional, quer na distribuição de renda, na organização familiar e nas oportunidades de emprego. Por exemplo, segundo dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD), de 1976, os brancos tinham uma oportunidade 1,55 vez maior que os negros de completar entre cinco e oito anos de estudo. Quanto à distribuição de renda, enquanto os negros (cerca de 53, 6%) recebiam uma renda de até um salário mínimo, cerca de 23, 7% de brancos obtinham mais de dois a cinco salários mínimos. (Cf. RETRATO DO BRASIL, 1984, v. 1, p. 113).

6. Ao penetrar “surdamente no reino das palavras”, o cronista, lembrando Drummond, percebe que o domínio das palavras sempre representa desafios para aqueles que delas se apoderam e tentam encontrar a chave para o seu sentido. Esse objetivo e finalidade de toda a preocupação hermenêutica (do grego – declarar, anunciar, interpretar, esclarecer, traduzir) é trazido para o seu texto. Em busca da elucidação do sentido oculto das palavras, da revelação e restauração de um “sentido transparente, verdadeiro”, comunicado por seus significantes, o cronista, como o hermeneuta, segue a direção “das pegadas do caminho do sentido”.

Porém, como toda a interpretação se consuma na linguagem, como o horizonte de compreensão depende de uma determinada maneira pela qual o sujeito “olha a realidade”, todo conhecimento humano será sempre limitado e fragmentário.

Brincando, pois, com os horizontes limitados da compreensão humana, o cronista traz a dúvida e o questionamento para as situações mais pragmáticas da vida cotidiana. Logo, qualquer ato espontâneo de compreensão, ao qual demandaria certo imediatismo de raciocínio (como responder a um simples “alô” telefônico), é substituído pelo pensamento analítico, especulativo, que exige uma inspeção crítica. Tal “desajuste” entre a intenção e o resultado final obtido (a busca da compreensão tornada incompreensível) provoca o riso do leitor.

Palavras finais:

“Crônicas, que são? Pretextos ou testemunhos?” (JOSÉ SARAMAGO).

Neste trabalho, abordamos várias vertentes para a análise da crônica: a acepção histórica, a relação com o jornal, a passagem para o contexto do livro, os principais cronistas e a crônica como uma expressão híbrida. Investigamos, portanto, ao lado dos aspectos teóricos e críticos, a própria história do gênero, pois acreditamos que o exercício de comparar a crônica antiga com a atual, enfocando os pontos em que há convergência e divergência entre ambas, permitiu-nos compreender melhor o seu desenvolvimento e a configuração atual.

Como vimos no item 3.3., a crônica do passado tinha a função de historiar, de transmitir um tempo que estava sendo vivido ou que se mostrava em documentos ainda recentes. Essa era a função do cronista numa época que não existiam jornais e cabia aos reis zelar pela memória dos acontecimentos importantes. Destacamos, no referido item, o trabalho de compilação e de ordenação cronológica (“pôr em crônica”) dos cronistas medievais, sobretudo o de Fernão Lopes, que analisa e nos oferece com arte a sua visão da sociedade palaciana da época. Assim, mesmo que tenha focado as manifestações e os interesses das classes populares em alguns de seus textos, a figura e os atos dos reis portugueses são sempre o referencial de suas narrativas. Aliás, podemos dizer que esse ponto de vista se manteve no desenvolvimento posterior da ciência história, que tradicionalmente passa a registrar os “grandes feitos dos grandes homens”.

No Brasil, Pero Vaz de Caminha é um dos herdeiros da linhagem de cronistas que enfocam, como protagonistas, homens da nobreza ou a serviço dela. Ainda que o registro do circunstancial e os “homens comuns” eventualmente apareçam na “carta-relatório”, a sua maior preocupação é informar ao rei de Portugal os fatos do “achamento” do Brasil. Essas características, como vimos, modificaram-se na crônica moderna.

O cronista moderno não tem necessariamente a responsabilidade de “escrever para ficar” como tinham os seus ancestrais. Hoje, quando se pensa em crônica, logo vem à memória um gênero bem diferente da crônica histórica. O cronista de jornal relata e comenta fatos presentes no noticiário, de forma muito mais livre e variável. Para isso, faz largo uso da ficção e elege temas do cotidiano, aparentemente, “mediócras” e simples demais para um texto literário. Portanto, os grandes feitos dos grandes homens, objeto principal dos textos de Fernão Lopes e de Pero Vaz de Caminha, dão lugar, sobretudo, a pequenos acontecimentos, vividos por pessoas comuns, com seus afazeres, preocupações, anseios e sonhos.

Porém, esses fragmentos são também resgatados do esquecimento pelo cronista, cujo olhar, num instante singular de revelação, fixa a memória dos acontecimentos passageiros, dando-lhes a profundidade do vivido. Assim, o registro histórico, o valor sociológico do gênero não desapareceu. Mesmo que a crônica tenha sofrido transformações em seus objetivos, sua temática e sua forma, a relação fundamental com o tempo permanece. É ainda como “narrador da história”, num tom de conversa amena e bem humorada, que o cronista nos conta fragmentos de uma “história diária”, isto é, as atividades rotineiras, as relações sociais, o espaço privado. Atento ao presente, é sua função revelar ao leitor o que sempre esteve diante de seus olhos e alertá-lo para a mudança, para o que há de importante no que parece tão corriqueiro. Como diz Rogério Menezes, cronista do *Correio Brasiliense*:

“De Rubem Braga a Luís Fernando Veríssimo, passando por Machado de Assis e João do Rio, o olhar do cronista sobre o mundo é esse, de certo estranhamento, de tentar descobrir e achar as fissuras do real, o que parece invisível para a maioria das pessoas”. (2002, p. 165).

Nas crônicas de Luís Fernando Veríssimo, essa “cotidianidade” assimila e revela traços de uma época. Como vimos no item 3.4, atento ao miúdo, o autor faz de suas crônicas uma espécie de “membrana protéica”, capaz de “capturar” a moda, os costumes, as mudanças nos relacionamentos e tantas outras características dos anos 70 e meados dos 80.

Acrescenta-se também que, nos textos de Veríssimo, essas experiências da “pequena história do dia-a-dia” estão relacionadas aos grandes acontecimentos (fatos políticos) da época do regime militar, o que faz da crônica uma realidade complexa, na qual a História se revela através da história cotidiana. Na verdade, talvez um dos grandes méritos desse escritor esteja justamente nessa capacidade de misturar esses domínios tão engenhosamente que o assunto mais trivial acaba revelando a sua potencialidade literária e humorística.

Desse modo, se os fatos históricos (censura, tortura, repressão política, etc) que o cronista redimensiona perderam a atualidade, o seu texto pode perdurar, uma vez que nos reapresenta uma visão tão engraçada e viva da “realidade histórica”, na qual o acontecimento efêmero é enriquecido pela interpretação que ele nos dá. Este labor artístico-humorístico é um dos trunfos para a sobrevivência do gênero em outros tempos.

[...] o humor tira o peso do texto e o livra do perigo de ficar ancorado a um momento particular.

Não importa o assunto, Veríssimo sabe dar a ele um tratamento inusitado e criar empatia com o leitor. (MOURA, 2001, p. 152-3).

Nos textos de Luís Fernando Veríssimo, o humor faz com que o leitor se sinta familiarizado com a situação descrita, o que provavelmente também o leva a continuar a leitura. Anunciando uma crônica que não tem maior pretensão do que o divertimento,

Veríssimo faz uso da gratuidade do gênero para conquistá-lo. E aqui está, sem dúvida, uma das funções do discurso humorístico na crônica: criar um espaço de cumplicidade, por meio da linguagem coloquial e fluente, do comentário espontâneo sobre assuntos cotidianos, de leitura agradável e cativante. Porém, uma vez “conquistado”, o humor rompe com a expectativa do leitor, que, por se sentir familiarizado com a situação que encontra, espera que o desenrolar dos fatos e a conclusão também sejam conhecidos e comuns. É, então, que a inventividade da crônica o surpreende. Nos textos de Veríssimo, o final, “a moral da história”, quase sempre rompe com a expectativa, gerando um fechamento inesperado que provoca o riso e, além disso, “arranca o leitor da passividade”, fazendo-o pensar sobre o que leu.

No segundo capítulo, apresentamos algumas características do humor (a quebra de expectativas, a brevidade, a leveza, a reflexão, a crítica social) que têm relação com a constituição da crônica. Destacamos a presença atuante do humor em textos de cronistas de diversas épocas (inclusive, desde os tempos do folhetim). No tocante às composições de Luís Fernando Veríssimo, como dissemos, o leitor identifica a sua experiência de vida nas cenas narradas, sejam elas referentes ao comportamento, à família e seus conflitos, à relação homem/mulher, às críticas sociais, etc.

É também graças a essa empatia que o autor sabe tão bem suscitar, como diz Flávio Moura, que a durabilidade da crônica pode ser muito maior do que se imagina. Como exemplo dessa capacidade de recolha do “disperso conteúdo humano”, transformando o episódico em algo duradouro, mais exemplar, citamos o *best-seller* *As mentiras que os homens contam* (2000). Nesse livro, há textos (“Cultura”, “Lar desfeito”, “Infidelidade”, “Trapezista”, etc) que foram produzidos nos anos 70 e 80 e originalmente publicados nos livros que integram o nosso *corpus*. Apesar do tempo, permanecem “legíveis” e “atuais”, pois Veríssimo focaliza cenas e temas que se repetem no dia-a-dia e, além disso, a aparente despreensão oculta significados complexos onde subjazem temas, recursos e estilos que possibilitam a superação da transitoriedade do gênero.

Assim, o discurso humorístico não apenas garante o público para o cronista, como também “tira o peso do texto”, livrando-o de ficar ancorado num momento específico da história. E faz isso mediante a leveza que contrasta com a profundidade analítica do discurso historiográfico. A leveza do gênero, além de subtrair o “peso da realidade”, ainda possibilita ao cronista interpretar os fatos sob novas perspectivas.

Desse modo, enquanto da história o leitor espera erudição, precisão nos dados, pesquisa documental cuidadosa e exaustiva, na crônica, por outro lado, prevê encontrar um modo de composição leve, fragmentário, subjetivo, presidido pela liberdade na escolha do

tema, no método de exposição do assunto, no estilo. O leitor é, então, seduzido pela leitura relativamente fluida desse gênero que retoma e recria a história, leva à reflexão, sugere significados e desvela sentidos, ao mesmo tempo, que também busca a naturalidade das “coisas próximas e simples”.

Agindo de maneira mais solta, o cronista dá-nos a impressão de apenas ficar na superfície de seus próprios comentários; assume, pois, uma perspectiva simplificadora da “realidade”. Mediante formas literárias e sem qualquer compromisso com a veracidade, trabalha ludicamente com o factual, podendo suprimir algumas de suas peculiaridades ou realçar outras, variar o tom e o ponto de vista narrado, assim como exagerar, ampliar ou rebaixar o fato histórico, associando-o a elementos prosaicos. Portanto, os textos de Veríssimo não são meros reflexos de uma determinada realidade. São também ficções construídas pelo autor, que deseja retransmitir a seus contemporâneos e ao futuro certas idéias e visões de mundo de um tempo vivido.

Esse diálogo entre ficção/”real” também marca a raiz jornalística da crônica e a situa em um terreno híbrido: jornalismo e literatura. Vimos, no primeiro capítulo (precisamente no item 1.3), que a publicação da crônica em jornais, meio de comunicação marcado pela efemeridade, influenciou e continua influenciando seu modo de produção e, direta ou indiretamente, determinando suas características.

Quando surge, na segunda metade do século XIX, a crônica já lida com uma matéria muito misturada. Todas as formas literárias confluíam para a seção denominada folhetim, que, além da crônica, também comportava a poesia, o conto, a novela, o romance. O cronista era o folhetinista que deveria tratar com leveza os diversos assuntos da semana, comentando de guerras européias a modas cariocas, de debates políticos a fofocas de bailes, de problemas sociais a novidades mundanas, tentando encadeá-los, segundo as variações de estilo que cada assunto requeria.

Além da leveza e da variedade de temas, o folhetim apresentava outras características, as quais a crônica herdou. Dentre esses legados estão: a generalidade, pois o cronista nunca se aprofunda ou se especializa em qualquer assunto; a amenidade, ou seja, o seu texto nunca deve cansar ou entediar o leitor; a gratuidade, isto é, os seus escritos comumente são apresentados como inúteis, apenas meios de descanso, sem maior pretensão, e o diálogo com o leitor. Para despertar o interesse pela leitura, o cronista desprende as “amarras da imaginação” e desenvolve o que podemos nomear de “conversas divertidas”. Estas nada mais são do que as intromissões, os conselhos, os comentários, dos quais o leitor é convidado a participar.

Também, desde os tempos do folhetim, a metalinguagem revela questões que tangenciam e afetam a natureza da crônica: sua origem, a relação com o jornal, o tom superficial, a pressão do tempo, a empatia com o público e, finalmente, fala-se do grande esforço que o gênero exige e do trabalho que é buscar e encontrar os temas que o motivem.

Desse modo, podemos dizer que nas composições metalingüísticas os cronistas tentam nos fazer acreditar que o grande segredo do gênero estaria efetivamente no assunto, no fato, como é para o repórter do jornal. Porém, como sabemos, a novidade da crônica não está na informação, mas na interpretação subjetiva dos acontecimentos, que aparecem revestidos por sentimentos e impressões.

Além de ter o fato como o seu principal fundamento, o texto estritamente jornalístico caracteriza-se pela busca da univocidade e pela parcimônia de recursos expressivos, pois deve privilegiar a descrição e a valorização dos referentes que legitimam seus enunciados. Já o texto do cronista, como uma prática textual plurissignificativa, não obedece à estrutura rígida da linguagem jornalística, isto é, tem maior liberdade criadora para dispor dos próprios recursos lingüísticos. A ênfase desloca-se, então, do conteúdo para a forma de apresentação do texto.

Assim, podemos dizer que a crônica literária instaura “rupturas” dentro do universo jornalístico, quer seja do ponto de vista lingüístico quer seja do ponto de vista temático e, desse modo, reordena as “leis” que regem o jornalismo: a veracidade, o interesse e a importância do fato.

Em primeiro lugar, o cronista não se preocupa em dar aos leitores “a verdadeira dimensão dos acontecimentos”. Pode criar novos fatos ou redimensionar o que já foi informado pelo periódico. Contudo, ainda que conceda valor estético ao que é noticiado, o seu texto não se desvincula do “real”, uma vez que amplia a sua compreensão, levando o leitor a visualizar as características e problemas do seu tempo. Portanto, a apropriação ficcional da realidade é obviamente diferente da apropriação factual demandada pelo jornalismo. A marca subjetiva da crônica confere singularidade ao “real”, ao passo que a notícia jornalística requer impessoalidade por meio do exercício de “apagamento” das marcas do sujeito enunciator.

Essa diferença capital entre os dois discursos leva a outra distinção: se a própria natureza ficcional da crônica a exime de provas comprobatórias da veracidade dos fatos, logo, o leitor tem diante de si “um pacto estético” bem diferente do “pacto ético” de credibilidade, peculiar ao discurso jornalístico.

Além disso, o cronista proporciona ao fato cotidiano amplo campo de interesse. Diferente do jornalismo que busca informar e, sobretudo, noticiar o importante, a crônica não

dá preferência aos assuntos que são notícia. Aborda qualquer tema, relevante ou não, pois são o estilo e o trabalho com a forma os responsáveis pelo interesse que desperta no leitor. Como diz Roncari: “[...] trata dos fatos, não pela importância que têm por si mesmos, mas justamente pelo que passaria despercebido se não fosse o cronista”. (1990, p. 46).

Portanto, a crônica registra fatos que em si não são tão significativos quanto o que se pode extrair deles. Recordando aqui a definição do gênero dada por Machado de Assis, podemos dizer que tanto pode tratar da utilidade como da futilidade das ações cotidianas.

Aos requisitos essenciais da notícia – veracidade, interesse e importância – acrescenta-se o critério de atualidade. Lemos o jornal para saber o que é que aconteceu ontem e não há quinze dias; e se, por acaso, um fato ocorrido há quinze dias é notícia, provavelmente o é porque só agora o campo jornalístico teve conhecimento do sucedido. Os acontecimentos devem ser atuais, pois a atualidade é um fator de noticiabilidade. Os próprios títulos de periódicos comprovam essa peculiar relação com o tempo. Para citar alguns: *Folha da Manhã*, *Folha da Tarde*, *O Diário*, *Zero Hora*, etc.

O fator tempo, como dissemos, “o dominante do gênero”, é também um elemento decisivo na composição da crônica. As vicissitudes temporais repercutem no texto, fazendo dele uma interpretação parcial de um fato e matéria breve, submetida à urgência de elaboração. Como sabemos, os cronistas lançam palavras sobre o papel com a preocupação com o tempo que passa e com o espaço que é limitado. As frases se ajustam a um tamanho e o pensamento é obrigado a trabalhar depressa.

Porém, a crônica não se restringe a pôr em cena o tempo breve que a nutre, pois isso significaria se nivelar ao conteúdo jornalístico. O que implica dizer que a matéria do cronista é o tempo imediato, mas também o seu movimento e tentativa de superação.

Para transpor a instabilidade e o ritmo trepidante que marca o jornalismo, esse gênero procura transcender o fato concreto, tratando de temas cotidianos e, ao mesmo tempo, também universais, isto é, amor, morte, amizade, solidão, etc. Desse modo, enquanto o jornal sintetiza objetivamente a vida na notícia e não visa a repassar experiências, a crônica, inversamente, parte da notícia para decifrar a humanidade da vida que nela se oculta.

No caso específico das crônicas humorísticas, o cronista “desafia” a seriedade das notícias do jornal por meio da criação de cenas e situações que, fazendo rir, terminam por desnudar os absurdos do dia-a-dia. Rindo das tragédias noticiadas, como vimos na crônica “Vida em manchetes”, ficamos mais abertos para a compreensão de uma realidade que, se apresentada de outra forma, talvez nos chocasse de tal modo que a reflexão sobre ela se tornaria muito mais difícil.

Portanto, podemos dizer que a relação da crônica com o veículo que lhe serve de suporte é dialética. Por um lado, o gênero deve adaptar-se às características dos meios de comunicação (sobretudo, em termos de limite físico) e por outro, cria dentro dele um espaço para a sensibilidade e para a criatividade de expressão, o que nos revela que a crônica vive do tempo, mas também precisa de idéias. Segundo Coutinho:

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 – com um teor autônomo pela força da personalidade do escritor refletida em seu estilo e em suas idéias. (1986, p. 134).

Nas crônicas de Luís Fernando Veríssimo, o diálogo com o tempo e com as características do jornal, como a notabilidade, a brevidade, torna-se um meio para o autor conferir expressividade a seu texto. Até os aspectos coercitivos da prática jornalística (o condicionamento temporal, espacial e a pressão do público) tornam-se recursos criativos, como vimos na análise das crônicas “Teia” e “O cronista e as aranhas”. Por exemplo, ao trabalhar com o tempo e sua passagem, não tenta simplesmente “imobilizá-lo”, mas fazer dele um motivo para a reflexão sobre o próprio ato de escrever. O escritor torna-se, assim, também um leitor crítico do processo de elaboração da informação, uma vez que problematiza em seus textos as características do jornalismo. E, desse modo, leva o seu público a refletir sobre os principais fundamentos que norteiam o fazer literário (o estético, o interpretativo, a expressividade, a busca do essencial humano, a meditação) e o fazer jornalístico (o ético, o informativo, o efeito de objetividade, o testemunho e a comunicação circunstancial do fato, a produtividade).

A relação entre jornal, crônica e livro foi outro ponto destacado nesta tese. Para concluir esse assunto, valemo-nos agora da opinião de dois críticos, respectivamente, Eduardo Portella e Luiz Roncari:

Convém lembrar que a crônica é um gênero literário que sai no jornal. Mas: é uma entidade que tem como principal problema, para se transformar num gênero literário propriamente dito, libertar-se de suas limitações jornalísticas. [...] 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, de forma decisiva, para fazer da crônica um gênero literário específico, autônomo. (PORTELLA, 1959, p. 103 e 106).

[...] a crônica literária [...] realiza seu verdadeiro ser na brevidade da imprensa, mas espera repousar dessa passagem agitada e curta no livro que a lembre e recorde como a imagem do que foi um dia. A vida real da crônica, desse modo, está no órgão para o qual foi pensada, por mais que o cronista mantenha um olho no futuro livro que a reunirá a outras em um novo corpo, como conjunto de “almas mortas” que recebem na criação algo mais

do que as vizinhas irremediavelmente perdidas: as notícias diárias. (RONCARI, 1990, p.46).

Dessas posições, partilham outros críticos. Como Portella, há os que consideram que, na passagem do texto do jornal ou revista para o livro, a crônica acaba adquirindo maior permanência. É o caso, por exemplo, de Antonio Candido e de Jorge de Sá, como vimos no item 1.1. Por outro lado, há os que acreditam, como Roncari, que esse gênero nunca deve romper o seu vínculo com o jornal. Nesse caso, basta recordamos da posição de Massaud Moisés, também mencionada no item 1.1. Segundo esses dois autores, a crônica não pressupõe o formato do livro, pois, quando lida em série, reclama a “degustação autônoma” e o imprevisto colhido na efemeridade do jornal. Daí temos, como resultado, a monotonia, as “almas mortas”, de que nos fala Roncari.

Os defensores da outra posição refutam esse argumento. Dizem que, embora seja certo que esses escritos tenham nascido sob a forma do comentário episódico, à medida que a leitura avança, percebemos a recorrência de temas preferenciais, de certas indagações e assuntos que abrangem uma dimensão mais ampla: o sentido da existência – o estar no mundo. Desse modo, quando lidas em conjunto, as crônicas formam um texto único, maciço e coerente, dotado de maior autonomia literária. Além disso, fundamentam esse argumento com outro: a análise crítica de um texto literário implica o livro. A crônica somente conquistou a consideração dos críticos no momento em que transgrediu os limites do seu veículo original.

Visando a um consenso, podemos dizer que a crônica tanto pode viver nas páginas efêmeras do jornal como no espaço do livro. No primeiro veículo, as qualidades que a tornam agradável e interessante são a novidade, a surpresa, o devaneio. Como uma forma de se fazer “literatura ao vivo”, dá uma resposta emocional e ágil a uma notícia ou a um fato aparentemente rotineiro. Já no contexto do livro, as possibilidades de leitura crítica se ampliam. O público geral e também a crítica especializada passam a ver, a cada releitura, novas possibilidades interpretativas.

Contudo, embora importante, não é o veículo jornalístico ou livresco o fator essencial na avaliação do gênero, mas o talento criador do cronista literário em oposição ao caráter eminentemente informativo – “comentador” – da crônica jornalística. Mediante a expressão artística, como é o caso de Veríssimo, o cronista consegue superar as limitações temporais, extraindo dos fatos jornalísticos, dos acontecimentos históricos, das reações humanas e de outros temas, aparentemente fortuitos e banais, o seu sentido de humanidade, expressão do que é permanente no transitório.

No prefácio de um dos títulos da coleção *Para Gostar de Ler* (1981-4), diz Antonio Candido que, na despretensão de comentário sem necessidade, a crônica humaniza; e esta humanização permitiu-lhe atingir uma certa profundidade de significado e também um acabamento formal, “que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição”. (p.13-4).

Nesse breve e significativo fragmento, o crítico apresenta-nos uma outra característica marcante da crônica, que a distingue da estrutura rígida e da redação técnica dos textos da imprensa – o cuidado com a forma. Como sabemos, o êxito de quem escreve depende de uma obstinada procura da justa expressão, da frase cujos elementos pareçam insubstituíveis, do encontro preciso entre idéias e sons sugestivos de significado. No caso particular da crônica, também se acrescenta uma forma breve, narrativa e/ou poética e até dramática, simultaneamente leve e profunda, e ainda capaz de proporcionar ao cronista maior rendimento plástico e expressivo e, por conseguinte, maior permanência a seu texto. A esse respeito, diz Arrigucci Jr:

[...] buscando uma saída literária, as margens de sua terra firme são bastante imprecisas: ele pode estender a ambigüidade à linguagem e às fronteiras do gênero, sem perder o nível de estilo adequado às pequenas coisas de que trata. Com isso, às vezes a prosa da crônica se torna lírica, como se estivesse tomada pela subjetividade de um poeta do instantâneo, que, mesmo sem abandonar o ar de conversa fiada, fosse capaz de tirar o difícil do simples, fazendo palavras banais alçarem vôo. Outras vezes, a tendência é para a prosa de ficção, pela ênfase na objetivação de um mundo recriado imaginariamente: ela pode se confundir com o conto, a narrativa satírica, a confissão [...]. (1987, p. 55-6).

Como diz o crítico, buscando “uma saída literária” na poesia ou nas variantes da prosa, a crônica, enquanto expressão artística, procura sempre inovar a sua estrutura, como um dos elementos diferenciais perante os outros textos com os quais convive no ambiente jornalístico.

Conforme já vimos na primeira parte desta tese, ela já nasce da transformação de um gênero híbrido – o folhetim – e mantém como característica principal a variedade de assuntos e de formas de textualização. Portanto, desde o princípio, o gênero já se apresentava como um espaço de criação e de experimentação artística. Mediante essa liberdade temática e estrutural, escritores das mais diversas épocas, como pudemos constatar nesse primeiro capítulo, procuraram sobreviver a brevidade do tempo por meio de formas criativas de expressão. Assim, Rubem Braga tende para uma crônica mais poética, Drummond fabula as suas criações sob a forma de casos, Paulo Mendes Campos envereda para a poesia ou prosa poética, Vinícius de Moraes é o “prosador do cotidiano”, Lourenço Diaféria, Stanislaw Ponte Preta (Sérgio Porto), Fernando Sabino constroem, cada um a seu modo, crônicas humorísticas, etc.

Nas crônicas de Luís Fernando Veríssimo, como ressaltamos em vários momentos deste trabalho, as fronteiras do gênero também são instáveis e, além disso, são um elemento a mais para despertar o interesse do leitor, que sempre encontra um texto criativo, tanto no tema, que, muitas vezes, recebe um tratamento inusitado, quanto na estrutura. Eis o que nos diz Maria Helena Martins Dias: “Em Luís Fernando Veríssimo, a originalidade se expressa no caráter transgressor da linguagem, utilizada de modo a provocar efeitos de estranhamento [...] graças às curiosas soluções formais”. (1994, p. 262). A própria tipologia que apresentamos no terceiro capítulo já é uma pequena amostra da diversidade de composição dos textos do autor. Relembremos os principais pontos abordados.

Nas crônicas que chamamos de “metalingüísticas”, Veríssimo recupera e renova o velho tema da falta de assunto. Seus textos permitem diversos níveis de relação no interior do próprio texto, produzindo metanarrações que se projetam sobre as características do discurso literário. No item 3.1, analisamos duas crônicas (“Criaturas” e “Um, dois, três”) que colocam em discussão o seu próprio fazer e, assim, destacamos o traço auto-reflexivo do gênero. Isto é, no exercício de desvendar a escritura, o cronista revela os procedimentos do “fazer cronístico”, oferecendo ao leitor as “coordenadas teóricas” do seu texto.

Essa reduplicação da literatura como fator estético e como crítica é muito relevante para o estudioso da crônica, uma vez que lhe permite conhecer as características do gênero que estuda e, particularmente, do texto que analisa. Também, a metalinguagem é uma estratégia que dispõe o autor para estender a análise não apenas aos fatos de uma época e, desse modo, procurar transmitir ao texto qualidades estruturais que levem o leitor à reflexão. Ou, melhor dizendo, na “ausência” do fato, a linguagem do cronista se vê obrigada a desvincular-se da circunstância imediata. Assim, como já dissemos no final do item 4.3, por tomar o “signo em si”, a metalinguagem contribui para manter a duração de uma obra literária em qualquer gênero, mesmo quando está sujeito às naturais contingências do jornalismo, como ocorre inevitavelmente com a crônica.

Nos textos “meta-humorísticos”, analisamos o humor como um produto histórico-social. Conforme as palavras do historiador Elias Thomé Saliba: “as representações humorísticas forjam-se nos fluxos e refluxos da vida, no tecido histórico e social”. (2002, p.28).

Portanto, cada sociedade cria e inventa seus próprios meios de expressão e de transgressão, sendo o humor uma das formas de se retratar a história. Nos anos 70, por exemplo, ele teve um papel muito relevante no combate à censura e à repressão política. Como destacamos no item 3.2, foi um dos recursos adotados no período para expor, debater e

questionar problemas de enorme importância e seriedade. O *Pasquim*, por exemplo, com o seu humor debochado, ridicularizava o poder nas entrelinhas do discurso, nos cartuns e nas piadas de costumes. Assim, lembrando Freud (v. XXI, p. 191), podemos dizer que o “humor não é resignado, mas rebelde”. Aliviava, mesmo que momentaneamente, a repressão da época, retratada nas crônicas de Veríssimo, além de reforçar os laços de identidade entre os membros dessa sociedade (como vimos, na análise da crônica “A última do papagaio”). Por ser, desse modo, um dos fatos culturais marcantes da década de 70, Luís Fernando Veríssimo não hesitou em abordar o próprio discurso humorístico como tema de seus textos.

As “crônicas político-sociais” também estão fundamentadas no humor. De modo geral, os cronistas abordam a política ou outros problemas sérios ora de maneira sutil ora de maneira mais incisiva, porém sempre de um modo enviesado, capaz de apreender a realidade sem encará-la frontalmente. Além disso, lembremos que o entretenimento, desde os tempos do folhetim, é uma das funções da crônica. Nos textos de Veríssimo, o humor, como já destacamos, proporciona ao gênero maior leveza e a descontração para falar de qualquer tema e, ainda, apresenta-nos uma visão crítica dos fatos históricos, tornando-os visíveis e, sobretudo, risíveis, por meio de recursos cômicos diversificados, como a paródia, a ironia, a inversão de papéis, o rebaixamento, o exagero, etc. Também as formas de comicidade permitem ao autor “desdramatizar” as experiências dolorosas, isto é, apresentar de modo mais ameno as truculências da repressão. Como vimos, os diálogos são engraçados, os textos são irônicos, sem agressividade, pois em nenhum momento Veríssimo esquece que está compondo um texto cuja principal característica é a leveza.

Nas “crônicas de costumes”, os temas das composições do autor, como já dissemos, são as idéias e os valores ligados ao cotidiano dos anos 70 e meados de 80. Com o “tom de conversa fiada” que lhe é peculiar, essas crônicas analisam o comportamento, a filosofia de vida e os novos costumes dessa geração marcada por mudanças significativas nos domínios da família, do casamento, da sexualidade e até da linguagem.

Quanto a este último aspecto, podemos dizer que, além de identificar-se com a temática das crônicas, no plano expressivo, o leitor sente-se familiarizado com o discurso que encontra, pois o cronista recria em seus textos a linguagem coloquial. Aliás, não só recria o conhecido e, desse modo, aproxima-se do mundo do leitor, como também possibilita a reflexão sobre a linguagem.

No último capítulo desta tese, desenvolvemos este tema – a linguagem da crônica – e, particularmente, dos textos de Veríssimo. Essas composições, como vimos, são reveladoras das transformações sociais e culturais do período histórico do qual fazem parte.

Considerando essa relação entre linguagem e tempo, alguns estudiosos do gênero, como o cômico Ápio Campos (s/d, p. 161), dizem que a crônica está tão ligada às sugestões sentimentais, aos hábitos lingüísticos e à realidade social do seu ambiente, que o afastamento de sua terra natal pode dificultar a sua compreensão. Daí ser necessário um grande número de notas para elucidar subentendidos e alusões, principalmente, no que se refere à linguagem cotidiana e ao estilo pessoal do cronista, que “escreve como se estivesse falando”. Nesse aspecto, esse gênero muito tem contribuído, como saliente o cômico, na revelação de certas diferenças entre a “língua de Portugal” e a “língua do Brasil”, uma vez que possibilita o encontro da língua falada com a língua escrita.

Outros críticos, como Paulo Ronái, vão mais além. Dizem que a crônica, por ter adquirido entre nós características tão singulares, chega a marcar o nascimento de um novo gênero literário brasileiro.

Fato já assinalado por críticos e noticiaristas é o aparecimento, a que nos é dado assistir, de um novo gênero literário, a crônica. Embora não lhe falem congêneres no estrangeiro [...] apresenta um conjunto de características próprias que o tornam especificamente brasileiro. A melhor prova da sua existência está na lista dos escritores de valor que atraiu e que, por sua vez, sem desligá-la do jornal onde nasceu, souberam valorizá-la, tirando-lhe a índole efêmera que a insignificância e a transitoriedade quase obrigatória dos assuntos tratados pareciam impor-lhe por definição. (RONÁI, 1958, p. 179).

Acreditamos que esse gênero não é essencialmente brasileiro, visto que, marcando-se pela realidade do local a que se refere, tanto pode particularizar a linguagem, os costumes e nossas especificidades nacionais como também as de outros países. Porém é, sem dúvida, um dos gêneros mais populares do nosso país, pois mantém o contato direto e cotidiano com o leitor, seja mediante a imprensa, seja através do livro.

A crônica atende às expectativas do seu público, que diariamente encontra textos que estilizam a linguagem falada, e, assim, põe-se mais à vontade para lê-los, pois, sentindo-se autor ou personagem deles, faz na sua leitura uma espécie de interpretação do papel que lingüisticamente desempenha no seu cotidiano.

Para construir esse efeito de familiaridade lingüística, o escritor apropria-se de recursos que concedem um tratamento mais informal ao que diz, como, por exemplo, elementos fáticos (“Olha!”, “sei lá”), hesitações, geralmente marcadas por reticências, marcadores de conversação (“então”, “ai”, “né?”), reduções fonéticas (“pra”, “pro”, “tá”), repetições, onomatopéias, interjeições e, além disso, o diálogo entre personagens.

Nos diálogos, o cronista pode transgredir as normas gramaticais, abusar da repetição de palavras, dos marcadores de conversação e de outros usos correntes da linguagem falada, que, comumente, são depurados na linguagem escrita. Além disso, nos momentos de diálogo,

a atuação dos personagens passa a ter um tempo e espaços ficcionais mais aproximados ao tempo cronológico e ao espaço real, isto é, imita-se, no plano do discurso, a duração da ação.

Nas composições de Luís Fernando Veríssimo, o diálogo, muito freqüente, sustenta a agilidade do texto e, ainda, como vimos na análise da crônica “Lixo”, permite ao leitor conhecer “os pensamentos do personagem” de forma mais efetiva. Na verdade, trata-se de uma estratégia que o cronista dispõe para repassar ao leitor comentários seus a respeito de temas diversos.

Acrescenta-se ainda que a forma dialogada subtrai da crônica o traço narrativo de explanação direta (em primeira pessoa) e, desse modo, concede-lhe “ares” de escrito mais próximo à ficção. Assim, podemos dizer que Luís Fernando Veríssimo abandona, ou melhor, redimensiona algumas características peculiares ao gênero, como a narração em primeira pessoa, a análise e o comentário do cronista sobre fatos atuais, a reflexão pessoal acerca de acontecimentos, ações, comportamentos, política, etc. Em muitas de suas crônicas, como destacamos, desaparece a figura do cronista-narrador, pois a estrutura do texto é totalmente construída a partir de diálogos entre personagens.

E mesmo nos textos em que o cronista-narrador está presente, por meio de uma técnica narrativa coloquial, pode se dirigir ao seu público como se estivesse conversando com ele. Com esse intuito, utiliza frases curtas e simples (geralmente, orações coordenadas), mais próximas à linguagem oral. A opção por esse tipo de construção pode ser justificada pela constante busca do gênero pela expressividade e leveza.

Um outro recurso que aproxima cronista e leitor é o emprego de uma expressão estilístico-lingüística atual e conhecida. Para esse fim, Veríssimo incorpora a seus textos a linguagem da imprensa, dos meios de comunicação de massa (propaganda, sobretudo) e, especialmente, faz uso das invenções da gíria e do jargão do momento.

Ainda participam do “inventário léxico” do escritor, os neologismos, as máximas, os ditos populares, os provérbios, as frases feitas e chavões, as palavras de uso raro, a linguagem literária, etc. Além de revelar interesse por todas essas variedades lingüísticas, criando a partir delas novas possibilidades de significação, também dialoga com o dicionário e com a gramática.

Em ambos os domínios, o cronista move-se com a mesma capacidade inventiva, indo dos sons às palavras, das suas significações às estruturas sintáticas. Portanto, o motivo comum da criação é o livre exercício da linguagem.

Nessa perspectiva, diante do dicionário, ele atualiza sentidos cristalizados, movimenta as possibilidades interpretativas dos signos, concretizando-os em palavras cuja significação e

efeitos de sentido emergem da contextualização. Nessa atividade lúdica, fabula histórias sobre a origem de certos verbetes (crônica “Defenestração”), detém-se na multiplicidade de significados que um mesmo vocábulo pode apresentar em vários contextos (crônica “Pontos”), procura o significado que se faz materialmente sensível na forma das palavras (crônica “Palavras”), tentando, assim, evocar o próprio objeto que o signo nomeia. Enfim, desviando a atenção do referente para o código, explora criativamente o vocabulário “de todos os dias” e revela particular interesse pelas palavras estranhas ao uso comum, que são resgatadas do esquecimento e repostas em circulação.

Quando é com a gramática que dialoga, o cronista procede como um estudioso da linguagem que, embora não tenha o rigor técnico e a terminologia do especialista, vai registrando e recriando (troca de classes gramaticais) muitas das funções assumidas pela língua, tanto em seu uso cotidiano quanto em outras situações menos informais. Desse modo, a crônica leva o leitor a refletir sobre os recursos lingüísticos em funcionamento e extrai dessa reflexão o conhecimento sobre a linguagem.

Esse princípio também é válido nos casos em que transgredir algumas regras gramaticais (como se observou na crônica “Lixo”), com o propósito de quebrar a artificialidade da escrita e, desse modo, traz para o seu texto uma expressão mais natural e espontânea.

Portanto, do manejo criativo da língua à sua recriação, ou mesmo, à transgressão de significados e conceitos, Veríssimo sabe explorá-la em sua diversidade e vai além da função comunicativa, aprofundando a expressão, fazendo-a risível, o que, certamente, contribui para que textos produzidos décadas atrás continuem interessando, apesar do tempo transcorrido.

A inventividade do escritor também é notória nos exercícios de estilo. Veríssimo trabalha com realidades mínimas, extrai a natureza lúdica das suas histórias de um “quase nada”. Muitas vezes, como dissemos, lida com a própria “textura literária” e com a expressividade das palavras e frases, que acabam propiciando o encontro do escritor com a idéia que esta à procura. Também, como vimos no item 4.3, ele aproveita a previsibilidade e aceitação popular da ficção de massa para inovar, surpreender seus leitores, por meio de recursos como a paródia e o pastiche. Além disso, a incorporação estilística de teorizações acadêmicas, como as da linguagem do estruturalismo, põe em evidência, mais uma vez, a criatividade de Luís Fernando Veríssimo e também a versatilidade da crônica, “gênero vivo”, que tem seus elementos e “contornos estruturais” definidos a partir dos diálogos que estabelece. Vejamos dois exemplos.

Envolvidos pelo contexto dos anos 70 e meados de 80, os textos produzidos nessa época, como vimos, dialogam com os gêneros jornalísticos, com a ficção de massa, com a propaganda televisiva e até há crônicas que recriam a estrutura do interrogatório policial ou a atmosfera repressiva desse momento histórico. Dos grandes aos pequenos fatos, temos a visão do autor, mediante a voz do cronista, enfrentando os tempos da ditadura. O humor e a crítica são, portanto, as marcas desses textos.

No final dos anos 80 e início dos 90, quando as “musas estão mais assediadas pela indústria cultural e seus temas” (Cf. GALVÃO, 2002, p. 5), a crônica de Luís Fernando Veríssimo busca a adequação ao momento vivenciado. Se nos anos 70, como analisamos, o autor retrata em seus textos a importância assumida pela TV, como um instrumento que sugere comportamentos a serem “encenados” na vida diária (Cf. a crônica “O estranho procedimento de dona Dolores”), a partir de meados de 80, verifica-se a presença de novos temas e linguagens, condizentes com os costumes e com os modos de expressão contemporâneos. Em textos, como “BIP”¹ (publicado em *Orgias*, 1989), “Fax Amor”² e “O suicida e o computador”³ (publicados em *O suicida e o computador*, 1992), Veríssimo imita textualmente as características das novas tecnologias que marcaram essa época: a secretária eletrônica, o fax e o computador e, desse modo, diversifica a linguagem e enriquece a comicidade de suas crônicas.

A partir dos exemplos citados e da própria estrutura dos textos analisados neste trabalho, podemos dizer que a crônica traz em seu “corpo textual” as marcas históricas do seu tempo, isto é, os elementos externos são “mimetizados”, configurados à sua composição. Em outros termos, diz-nos Margarida de Souza Neves: “Na forma como no conteúdo, na seleção que efetua como na linguagem que emprega, a crônica é sempre, e de formas muito distintas, um texto que tematiza o tempo e, simultaneamente, o mimetiza”. (1995, p. 17).

Nesse momento, cabe voltarmos à pergunta com a qual esta conclusão foi iniciada: “Crônicas, que são? Pretextos, ou testemunhos”? (SARAMAGO, 1985, p. 52). Podemos dizer que tanto recriam quanto testemunham, tanto inovam o conhecido quanto conservam a memória de tempos idos. Como testemunho, esses “textos-mosaicos” guardam em sua natureza fragmentária e “indicial” as marcas do cotidiano, dos fatos históricos de maior repercussão, da cultura, da identidade e até da linguagem de uma geração. Como pretexto, a liberdade que preside o gênero permite ao cronista extrapolar os limites factuais e jornalísticos. Faz-se, então, literatura, que aproveita criativamente temas, fatos, linguagens como motivos para narrativas e invenções. Desse modo, o cronista trabalha a notícia jornalística sem ater-se a ela. Aproxima o histórico do imaginário. Faz literatura do cotidiano.

Explora a linguagem em toda a sua diversidade de expressão. Ora de forma expositiva, ora mais narrativa, como poesia ou como prosa, discute a profundidade do fato com a leveza do humor.

E, assim, a crônica e, particularmente, as composições de Luís Fernando Veríssimo seguem sempre marcadas pelo hibridismo, assimilando “camaleonicamente” à sua urdidura textual tonalidades e formas do ambiente para assegurar a própria vitalidade e sobrevivência.

Notas finais:

Fragmentos das crônicas “BIP”, “Fax Amor” e “O suicida e o computador”:

1. *Bip!*

Meu filho, é a sua mãe. Me telefone assim que chegar. É urgente.

Bip!

Eu, ahn... Eu não sei falar com secretária eletrônica... Olha, seguinte. Eu sou aquela que sentou do seu lado, ontem, no bar. A do sinalzinho que você disse que queria levar pra casa, e eu tinha que ir junto, lembra? Não deve se lembrar, você estava bêbado. Não parava de dizer “os que estão prestes a falir vos saúdam!” para as garrafas do bar. Você pegou o meu telefone e me deu o seu e, olhe, eu só quero dizer que o sinalzinho continua no mesmo lugar, se é que interessa. Tchau. [...]. (VERÍSSIMO, 1998, p. 84).

2. Um dia, amor, nos remeteremos um ao outro pelo espaço, via fax, desdenhando o transporte público ou possíveis cadillax. / nossos impulsos passionais transformados em impulsos fonais / e os nossos ais agônicos / em sinais eletrônicos.

E eu estarei do seu lado em questão de instantes / ou você do meu, de preferência antes.

[...] Mas um dia, ah, já estou adivinhando: / você chegará com um trecho faltando.

Uma linha borrada, um olho lastimável, uma curva apagada, um seio indecifrável.

Ou então chego eu, animado e contente. / mas – maldição! – sem a parte competente.

E só o que faremos juntos, nesse dia fatal

Será criticar, como sempre, o similar nacional. (VERÍSSIMO, 1998, p. 89-90).

3. Depois de fazer o laço da forca e colocar uma cadeira embaixo, o escritor sentou-se atrás da sua mesa de trabalho, ligou o computador e digitou:

“No fundo, no fundo, os escritores passam o tempo todo redigindo a sua nota se suicida. Os que se suicidam mesmo são os que a terminam mais cedo”.

Levantou-se, subiu na cadeira sob a forca e colocou a forca no pescoço. Depois retirou a forca do pescoço, desceu da cadeira, voltou ao computador e apagou o segundo “no fundo”. Ficava mais enxuto. Mais categórico. Releu a nota e achou que estava curta.

[...] Levantou-se, subiu na cadeira, colocou a forca no pescoço e ficou pensando. Lembrou-se de uma frase de Borges. Encaixa, pensou, retirando a corda do pescoço, descendo da cadeira e voltando ao computador.

[...] “No fundo, no fundo, a agonia é saber quando se terminou. Há os que não sabem quando chegaram ao final da sua nota de suicida. Geralmente, são escritores de uma obra extensa. A crítica elogia sua prolixidade, a sua experimentação com formas diversas. Não sabe que ele não consegue é terminar a nota”.

[...] É claro que o computador agravou a agonia. Talvez uma nota de suicida definitiva só possa ser manuscrita ou datilografada à moda antiga, quando o medo de borrar o papel

com correções e deixar uma impressão de desleixo para a posteridade leva o autor a ser preciso e sucinto. Tese: é impossível escrever uma nota de suicida num computador”. Era isso? Ele releu o que tinha escrito. Por via das dúvidas, guardou o texto na memória do computador. No dia seguinte o revisaria. E foi dormir. (VERÍSSIMO, 1998, p. 111-2).

Referências bibliográficas:

1. Estudos sobre a crônica e sobre gêneros literários:

AMÂNCIO, M. *Cronistas do Estadão*. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 1991.

ANDRADE, C. D. de. Uma prosa (inédita) com Carlos Drummond de Andrade. *Caros Amigos*, n. 29, ago. 1999, p. 12-15.

ANDRADE, M. de. *Táxi e crônicas no Diário Nacional: estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez*. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

ANTELO, R. João do Rio = Salomé. In: CANDIDO, A. (Org.). *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 153-161.

ARRIGUCCI, Jr., D. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

BENDER, F. C. *Fernando Sabino*. São Paulo: Abril, 1981. (Literatura Comentada).

BENDER, F.; LAURITO, I. *Crônica – História, teoria e prática*. São Paulo: Scipione, 1993.

BRAIT, B. et alii. *Aulas de Redação*. São Paulo: Atual, 1980.

BRAYNER, S. Metamorfoses machadianas: o laboratório ficcional. In: BOSI, A. et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

CAMPOS, C. A. Algumas observações estilístico-lingüísticas sobre a moderna crônica brasileira. *Revista de Portugal*, V. XXIX, p. 159-171.

CAMPOS, H. de. *Ruptura dos gêneros na Literatura Latino-Americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CANDIDO, A. (Org.). *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

_____. A vida ao rés-do-chão. In: *Para Gostar de Ler*. São Paulo: Ática, 1980, v. 5.

CONY, C. H. A crônica como gênero do jornalismo e da literatura. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 06 dez. 2002.

COUTINHO, A. Gêneros literários. In: - *Notas de Teoria Literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____(Org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói: UFF, 1986, v.6.

DIMAS, A. A ambigüidade da crônica: literatura ou jornalismo, *Litterae*. Rio de Janeiro: Grifo 4, 12 set., 1974.

FACCIOLI, V. A crônica. In: BOSI, A. et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

FARGONI, A. M. S. L. *A manifestação da oralidade na escrita: um estudo da crônica*. Dissertação de Mestrado – UNESP, Araraquara, 1993.

FRANCHETTI, P.; PECORA, A. A. B. *Rubem Braga*. São Paulo: Abril, 1980 (Literatura Comentada).

GALVANI, W. *Crônica: o vôo da palavra*. Porto Alegre: Mediação, 2005.

GOMES, E. *Machado de Assis: crônicas*. Rio de Janeiro: Agir, 1963.

GRANJA, L. *Machado de Assis: escritor em formação (à roda dos jornais)*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2000.

GUIMARÃES, L. C. *Do fato ao texto literário: as saborosas crônicas de Moacyr Scliar*. Dissertação de Mestrado – UNESP, Assis, 1999.

JOLLES, A. *Formas Simples*. São Paulo: Cultrix, 1930.

LEONARDONI, M. A submanchete em foco: suas funções no discurso jornalístico. In: - VASCONCELOS, S. I. C. C. de. (Org.). *Os discursos jornalísticos: manchete, reportagem, classificados & artigo*. Itajaí: Editora da Univali; Maringá: Eduem, 1999.

LOPES, T. P. A. A crônica de Mário de Andrade: impressões que historiam. In: CANDIDO, A. (Org.). *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

MARCHEZAN, R. M. F. C. *A gramática fugaz: articulações de sentido na crônica brasileira contemporânea*. Dissertação de Mestrado – UNESP, Araraquara, 1989.

MARTINS, L. *Homens & Livros*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1962.

MARTINS, S. J. de A. *A linguagem de Drummond na crônica: um estudo lingüístico-estilístico*. Tese de Doutorado – UNESP, Araraquara, 1984.

_____. Comunicação atualizada na linguagem das crônicas – um exemplo de Carlos Drummond de Andrade. *Alfa*. São Paulo, n. 24, 1980.

MENDONÇA, J. M. Adeus Cronistas. *Jornal da Tarde*, 14 mar. 1972.

MENEZES, R. Relações entre a crônica, o romance e o jornalismo. In: CASTRO, G. de; GALENO, A. (Orgs.). *Jornalismo e literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2002.

MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Cia das Letras, 1985.

MOISÉS, M. *A criação literária: prosa II*. São Paulo: Cultrix, 1967.

NEVES, M. de. S. História da Crônica, Crônica da História. In: RESENDE, B. et al. *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: J. Olympio: CCBB, 1995.

PAIXÃO, S. Clarice Lispector e Marina Colassanti: mulheres no jornal. In: RESENDE, B. et al. *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: J. Olympio: CCBB, 1995.

PARKER, J. “Res. De Homem, mulher & cia, Ltda. por Carlos Eduardo Novaes (São Paulo: Ática, 1987) e de Sempre aos domingos por João Ubaldo Ribeiro (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988)”. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 125-126, jul./dez., 1992, p. 332.

PORTELLA, E. A cidade e a letra. In: - *Dimensões I*. Rio de Janeiro: Agir, 1959.

_____. Visão prospectiva da literatura brasileira. In: COUTINHO, A. (Org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói: UFF, 1986, v. 6.

RESENDE, B. et al. *Cronistas do rio*. Rio de Janeiro: J. Olympio: CCBB, 1995.

RÓNAI, P. Divagações sobre a crônica em geral e um cronista em particular. In: RÓNAI, P. *Encontros com o Brasil*. Rio de Janeiro: Mec, 1958.

RONCARI, L. Sermão, Folhetim e Crônica – Três Gêneros Fora do Lugar. *Revista Ciência Hoje*, vol. 11, n. 65, ago. 1990, p.41-48.

_____. A crônica: duas ou três coisas que penso dela. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 9 jan. 1983. Folhetim, p. 8-9.

_____. *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: EDUSP, 1995.

SÁ, J. de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 1997.

SOUZA, S. C. M. de. *Ao correr da pena: uma leitura dos folhetins de José de Alencar*. In: - CHALHOUB, S.; PEREIRA, L. A. de M. (Orgs.). *A história contada: capítulos de história da leitura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 123-143.

STALLONI, Y. *Os gêneros literários*. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

STEEN, E. V. Luís Martins. In: - *Viver & Escrever*. Porto Alegre: L&PM; Brasília: INL, 1982, v.2.

SUSSEKIND, F. Um poeta invade a crônica. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 ago. 1987. Folhetim, p. 11.

_____. Os romances da semana e as formas da ficção oitocentista brasileira. In: AGUIAR, F. W. de. (Org.). *Antonio Candido: pensamento e militância*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo: Humanitas / FFLCH/USP, 1999, p. 136-166.

TODOROV, T. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

2. Obras literárias citadas:

ALENCAR, J. de. Ao correr da pena. In: - *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965, p. 647-9, v. 4.

ANDRADE, C. D. de. Cadeira de Balanço. In: - *Obra Completa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Aguillar, 1967.

_____. *De notícias e não notícias faz-se a crônica*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978.

ANDRADE, C. D. de et alii. *Elenco de cronistas modernos*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1984.

ANDRADE, M. de. *Os filhos da Candinha*. São Paulo: Livraria Martins, 1943.

ANDRADE, O. Pronominais. In: *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 125.

ÂNGELO, I. *A festa*. 3. ed. São Paulo: Summus, 1978.

ARRIGUCCI Jr, D. (Org.). *Os melhores contos de Rubem Braga*. São Paulo: Global, 1985.

ARROYO, L. *A Carta de Pero Vaz de Caminha: ensaio de informação à procura de constantes válidas de método*. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: INL, 1976.

ASSIS, M. de. *A semana (1892-1893)*. Ed. intr. e notas de John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. *Bons Dias!* Ed. John Gledson. São Paulo: Hucitec/Ed. da UNICAMP, 1990.

_____. *Esau e Jacó*. São Paulo: Globo, 1997.

_____. O nascimento da crônica (1 nov. 1877). In: - *Crônicas escolhidas*. São Paulo: Ática, 1994.

_____. Notas Semanais. O Cruzeiro, 7 de julho de 1878. In: - *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Jackson, 1951, p. 62.

_____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1959.

_____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1962, p. 608-610, v.3.

_____. O nascimento da crônica (1 nov. 1877). In: - *Crônicas escolhidas*. São Paulo: Ática, 1994.

_____. O ofício do cronista (14 ago. 1878). In: - *Crônicas escolhidas*. São Paulo: Ática, 1994.

- BANDEIRA, M. Poética. In: *Poesias completas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1966, p.108.
- BARRETO, L. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Brasiliense, 1970.
- _____. *Recordações do escrивão Isaías Caminha*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- BILAC, O. Fragmentos de A história de um ano – 1907. In: - *Ironia e piedade*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1916, p. 200.
- BRAGA, R. O pavão. In: - *Ai de ti, Copacabana*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1960, p.149-150.
- _____. *A traição das elegantes*. 2^a. ed. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- _____. Manifesto. In: - *A borboleta Amarela*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1963.
- BRANDÃO, I. L. *Zero*. 3. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- BRASIL, A. *Os que bebem como cães*. São Paulo: Círculo do Livro: Nórdica, 1975.
- CALLADO, A. *Reflexos do baile*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- _____. *Quarup*. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- CONY, C. H. *O ato e o fato*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- DIAFÉRIA, L. *Um gato na terra do tamborim*. São Paulo: Símbolo, 1977.
- _____. O homem da manchete. In: *Um gato na terra do tamborim*. São Paulo: Símbolo, 1977.
- _____. A gata desaparecida. In: BENDER, F.; LAURITO, I. *Crônica – História, teoria e prática*. São Paulo: Scipione, 1993, p. 45.
- GABEIRA, F. *O que é isso, companheiro?* Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- LEMINSKI, P. *Caprichos e relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- LOBATO, M. O colocador de pronomes. In: *Negrinha*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- LOPES, F. Crônica de D. João I. In: - SUSSEKIND, F. *Literatura mas com certidão de verdade. Colóquio Letras*, Lisboa, n. 81, set. 1984, p. 5-15.
- MORAES, V. O exercício da crônica. In: - *Para viver um grande amor*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982.
- NASCIMENTO, E. do. *Engenharia do casamento*. Rio de Janeiro: Record, 1968.
- _____. *Paixão bem temperada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- PENA, M. *Folhetins: a semana lírica*. Rio de Janeiro: INL, 1965, p.363.

PIRANDELLO, L. *O falecido Matias Pascal; Seis personagens à procura de um autor*. Tradução Mário da Silva, Brutus Pedreira e Elvira R. M. Ricci. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

PORTO, S. *Febeapá: O 1º Festival de Besteira que Assola o País*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

_____. Prefácio de Sérgio Porto. In: - *Tia Zulmira e Eu*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

REY, M. O que é mesmo uma crônica? In: - *O coração roubado e outras crônicas*. São Paulo: Ática, 1996, p. 3-4.

RIO, J. do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1991, p. 5-7.

SABINO, F. *O encontro marcado*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1956.

_____. *A mulher do vizinho*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1962, p. 112.

_____. A última crônica. In: - *A companheira de viagem*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1965, p. 174-5.

_____. Eloquência singular. In: - *A companheira de viagem*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1965, p. 142.

SARAMAGO, J. *Deste mundo e do outro: crônicas*. Lisboa: Editorial Caminho, 1985.

SIRKIS, A. *Os carbonários*. São Paulo: Global, 1980.

TAPAJÓS, R. *Em Câmara Lenta*. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.

VERÍSSIMO, E. *Incidente em Antares*. Porto Alegre: Globo, 1971.

_____, L. F. Crônica e ovo. In: - *O nariz e outras crônicas*. Porto Alegre: L&PM, 1994, p. 3-4.

3. Estudos sobre o humor:

ARAGÃO, M. L. P. de. A Paródia em A Força do Destino. In: *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Edição Tempo Brasileiro, n. 62, jul.-set., 1980, p.18-28.

BERGSON, H. *O riso*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

FOLHETIM HUMOR (edição especial). Entrevistas: Fortuna, Max Nunes, Ziraldo (sobre o *Pasquim*), Zélio. Artigo: Antonio Zago. Debate: Luís Fernando Veríssimo, Henfil, Jô Soares, Angeli, Flávio Rangel. *Folha de São Paulo*, São Paulo, domingo, 14 mar., 1982, p. 6-8.

FOLHETIM (suplemento semanal de *A Folha de S. Paulo*). Os anos 70 – humor. Entrevistas: Jaguar e Ziraldo (sobre o *Pasquim*), Tarso de Castro, Millôr. Debates: Fortuna, Henfil, Angeli, Gabriel Cohn, Orlando Miranda, José Augusto Guillon. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, domingo, n. 154, 30 dez. 1979, p. 3-10.

FREUD, S. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Tradução Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. 8.

_____. O humor. In: *Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (E.S.B.), v. XXI.

HANSEN, J. A. *A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVIII*. São Paulo: Cia das Letras: Secretaria de Estado da Cultura, 1989.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

MACKSEN, L. O triste bom humor brasileiro. In: *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis: Vozes, n. 3, v.8, ano 64, abr. 1970, p. 231-234.

MALTA, M. H. Max Nunes – Um profissional do humor. In: FOLHETIM HUMOR. *Folha de São Paulo*, São Paulo, domingo, 14 mar., 1982, p. 4.

MARTINS, A. *Arthur Azevedo: a palavra e o riso*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1988.

MINOIS, G. *História do Riso e do Escárnio*. Tradução Maria Elena O. Ortiz Assupção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

NEVES, L. F. B. A ideologia da seriedade e o paradoxo do coringa. In: *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis: Vozes, v. 68, 1974, p. 35-40.

PAIVA, M. H. de N. *Contribuições para uma estilística da ironia*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1961.

PINTO, Z. A. Ninguém entende de humor. In: *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis: Vozes, n. 3, v. 8, ano 64, abr. 1970, p. 199.

POSSENTI, S. *Os humores da língua*. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

PROPP, V. *Comichidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

SALIBA, E. T. *Raízes do riso: a representação humorística na literatura brasileira – da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

_____. O Humor na História. In: *História Viva: revista semanal de História geral*. São Paulo: Duetto, n. 2, dez. 2003, p. 90-3.

SANT'ANNA, A. R. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 1995.

SCHOPENHAUER, A. Teoría de la risa. In: - *Obras*. Buenos Aires: Librería El Ateneo, v. 1 e 2, 1950.

TRAVAGLIA, L. C. Uma introdução ao estudo do humor pela lingüística. In: *Delta*, n. 1, v.6, 1990.

4. Teoria e crítica literária, história da literatura, educação e lingüística:

ALBUQUERQUE, P. de M. e. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979.

ALVES, I. M. Em torno de um jargão técnico: o economês. In: - URBANO, H. et alii (Orgs.). *Dino Preti e seus temas: oralidade, literatura, mídia e ensino*. São Paulo: Cortez, 2001.

BAKHTIN, M. O espaço e o tempo. In: - *Estética da Criação Verbal*. Tradução Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 243-276.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.

BARTHES, R. *Crítica e verdade*. Tradução Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. El efecto de realidad. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.

BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: - *Magia e técnica, arte e política*. Tradução S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BETTHELHEIM, B. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BOSI, A. *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

_____. *História Concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975.

CALVINO, I. *Seis Propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975.

_____. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CHALHUB, S. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1986.

CHAUÍ, M. *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

D'ONÓFRIO, S. et al. *Poema e narrativas: estruturas*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

ECO, U. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- FERREIRA, A. B. de H. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- FIORIN, J. L. *As Astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 2002.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- GARCIA, O. M. *Comunicação em prosa moderna*. 20ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.
- HANSEN, J. A. Autor. In: JOBIM, J. L. (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- HAROCHE, C. *Fazer dizer, querer dizer*. Tradução Eni Pulcinelli Orlandi. São Paulo: Hucitec, 1992.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- ILARI, R. Algumas opções do professor de português no segundo grau. *Subsídios à proposta curricular de língua portuguesa para o 2º grau*. São Paulo, CENP, 1978, v. 1.
- KOTHE, F. R. *A narrativa trivial*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1994.
- LIMA, L. C. *Dispersa Demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1981.
- _____. Estruturalismo e crítica literária. In: - *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, v. 2.
- LOPES, A. A. M.; REIS, C. *Dicionário de teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- LOUZADA, M. S. O. A interação língua e literatura na perspectiva dos currículos. In: GREGOLIN, M. R. V.; LEONEL, M. C. M. (Orgs.). *O que quer o que pode esta língua? Brasil/Portugal: o ensino de língua portuguesa e de suas literaturas*. Araraquara: Cursos de Pós-Graduação em Letras, FCL – UNESP – Ar., 1997.
- NASCENTES, A. *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, 1955, p. 144, v. 1.
- OLIVEIRA, M. de L. *Como se faz o provérbio: uma abordagem da conjuntura do provérbio enquanto realidade discursiva*. Tese de Doutorado – UNESP, Araraquara, 1991.
- PAES, J. P. *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- PAULINO, G.; WALTY, I.; CURY, M. Z. *Intertextualidades*. Belo Horizonte: Lê, 1995.
- PAZ, O. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

POSSENTI, S. *A cor da língua e outras crônicas de Lingüística*. Campinas: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil, 2001.

PRETI, D. *A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

_____. *A gíria e outros temas*. São Paulo: T. A. Queiroz Editor: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

PROPP, W. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

SARAIVA, A. J. *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: s/ed, 1950.

SODRÉ, M. *Best-seller: a literatura de mercado*. São Paulo: Ática, 1985.

TOCHTROP, L. *Dicionário Alemão/Português*. Porto Alegre: Globo, 1968.

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

URBANO, H. *Oralidade na literatura (o caso Rubem Fonseca)*. São Paulo: Cortez, 2000.

VALÉRY, P. Poesia e Pensamento Abstrato. In: - *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

5. Estudos sobre sociologia e sobre a história, a política, a cultura e a literatura das décadas de 60, 70 e 80.

ALMEIDA, M. H. T. de; WEIS, L. Carro-zero e Pau-de-Arara: O Cotidiano da Oposição de Classe Média ao Regime Militar. In: NOVAIS, F. A. (Coord.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p. 319-409, v. 4.

ALVES, B. M. M.; PITANGUY, J. *O que é feminismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ALVES, M. H. M. *Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)*. Petrópolis: Vozes, 1984.

ANDREATTO, E. et al. *Retrato do Brasil*. São Paulo: Política, 1984, v. 1.

BAHIANA, A. M. Música instrumental – o caminho do improvisado à brasileira. In: NOVAES, A. (Coord.). *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980, p.77-89, v.3.

BRAGA, J. L. *O Pasquim e os anos 70*. Brasília: UNB, 1991.

BRANDÃO, I. de L. Literatura e Resistência. In: SCHWARTZ, J.; SOSNOWSKI, S. (Orgs.). *Brasil: O Trânsito da Memória*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

CANDIDO, A. A nova narrativa. In: - *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

- CHAUÍ, M. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CHIAPPINI, L. Ficção, cidade e violência no Brasil pós-64: aspectos da História recente narrada pela ficção. In: LEENHARDT, J.; PESAVENTO, J. S. (Orgs.). *Discurso Histórico e Narrativa Literária*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- CHIAVENATO, J. J. *O golpe de 64 e a ditadura militar*. São Paulo: Moderna, 1994.
- FIORIN, J. L. *O regime militar de 1964: discurso e ideologia*. São Paulo: Atual, 1988.
- FORACCHI, M. M. *A juventude na sociedade moderna*. São Paulo: Pioneira, 1972.
- GALVÃO, W. N. Musas sob assédio. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 mar. 2002, p. 4-11.
- GARCIA, N. J. *Sadismo, sedução e silêncio*. Propaganda e controle ideológico no Brasil (1964-1980). São Paulo: Edições Loyola, 1990.
- GASPARI, E. *A Ditadura Escancarada*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- HOLLANDA, H. B. de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960-1970)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- HOLLANDA, H. B. de; GONÇALVES, M. A. Política e literatura: a ficção da realidade brasileira. In: *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.
- JATOBÁ, R. *A crise do regime militar*. São Paulo: Ática, 1997.
- KHEL, M. R. Um só povo, uma só cabeça, uma só nação. In: NOVAES, A. (Coord.). *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980, p. 5-29, v. 5 (televisão).
- KUCINSKI, B. *Jornalistas e Revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Editorial Scritta, 1991.
- MORAES, E. R. & LAPEIZ, S. M. *O que é pornografia*. São Paulo: Abril Cultural/Brasiliense, 1985 (Primeiros Passos, 54).
- NETO, T. Tropicalismo para Principiantes. In: - *Os Últimos Dias de Paupéria*. São Paulo: Max Limonad, 1982, p. 309-310.
- NETTO, J. P.; FALCÃO, M. do C. *Cotidiano: conhecimento e crítica*. São Paulo: Cortez, 1989.
- ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira / indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- PELLEGRINI, T. *Gavetas Vazias: ficção e política nos anos 70*. São Paulo: UDUFSCar / Mercado de Letras, 1996.

PINHEIRO, P. S. Autoritarismo e transição. In: *Revista USP*. São Paulo: Universidade de São Paulo: Coordenadoria de Comunicação Social, 9, mar. abr. maio de 1991.

PROST, A.; VINCENT, G. *História da vida privada: da primeira guerra a nossos dias*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cia das Letras, 1992, v.5.

SANT'ANNA, A. de. Morte violenta de mulheres: somos todos assassinos. In: *Política e paixão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984, p. 89-90.

SANTIAGO, S. Poder e alegria. A literatura Brasileira Pós-64 – Reflexões. In: - *Nas malhas da letra – ensaios*. São Paulo: Cia das Letras, 1989, p. 11-23.

SCHWARZ, R. V. Cultura e política 1964-1969. In: - *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. 19 Princípios para a crítica literária. In: - *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SILVA, T. T. da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2004.

SUSSEKIND, F. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

VENTURA, Z. *1968 – O ano que não terminou: a aventura de uma geração*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. Da ilusão do poder a uma nova esperança. In: GASPARI, E; HOLLANDA, H. B.; VENTURA, Z. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

6. Estudos sobre Literatura & História:

BURKE, P. (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

DARNTON, R. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Tradução Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DOSSE, F. *A história à prova do tempo*. Da história em migalhas ao resgate do sentido. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

FREITAS, M. T. de. *Literatura e História*. São Paulo: Atual, 1986.

GINZBURG, C. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. Tradução Federico Carotti. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

Le GOFF, J. *História e Memória*. Tradução Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

WHITE, H. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução Alípio C. de Franca Netto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

7. Do autor e sobre o autor (obras citadas e/ou consultadas):

VERÍSSIMO, L. F. *A grande mulher nua*. 2ª ed. Porto Alegre: L&PM, 1992 (1ª ed. 1975).

_____. *A mãe do Freud*. Porto Alegre: L&PM, 1999 (1ª ed. 1985).

_____. *Amor brasileiro: crônicas*. Porto Alegre: L&PM, 1986 (1ª ed. 1977).

_____. *A mulher do Silva*. 12ª ed. Porto Alegre: L&PM, 1984 (1ª ed. 1984).

_____. *As mentiras que os homens contam*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. (1ª ed. 2000).

_____. *A velhinha de Taubaté*. Porto Alegre: L&PM, 1983 (1ª ed. 1983).

_____. *Comédias da vida privada*. Porto Alegre: L&PM, 1995. (1ª ed. 1994).

_____. *Comédias da vida pública*. Porto Alegre: L&PM, 1996. (1ª ed. 1995).

_____. *Comédias para se ler na escola*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. (1ª ed. 2001).

_____. *Histórias brasileiras de verão: as melhores crônicas da vida íntima*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999. (1ª ed. 1999).

_____. *O analista de Bagé*. 86ª ed. Porto Alegre: L&PM, 1986 (1ª ed. 1981).

_____. *O nariz e outras crônicas*. Porto Alegre: L&PM, 1994. (1ª ed. 1994).

_____. *O popular*. 5ª ed. Porto Alegre: L&PM, 1999 (1ª ed. 1973).

_____. *O rei do rock*. 3ª ed. São Paulo: Globo, 1996 (1ª ed. 1978).

_____. *Orgias*. Porto Alegre: L&PM, 1998 (1ª ed. 1989).

_____. *O Santinho*. 8ª ed. Porto Alegre: L&PM, 1999 (1ª ed. 1991).

_____. *O suicida e o computador*. Porto Alegre: L&PM, 1998. (1ª ed. 1992).

_____. *Outras do analista de Bagé*. 5ª ed. Porto Alegre: L&PM, 1982 (1ª ed. 1982).

_____. *Sexo na cabeça*. 4ª ed. Porto Alegre: L&PM, 1983 (1ª ed. 1980).

AGUIAR, F. W. de. Além da superfície (crítica de *A grande mulher nua*). In: - *A palavra no purgatório: literatura e cultura nos anos 70*. São Paulo: Boitempo, 1997, p.99-100.

AUTORES GAÚCHOS. Luís Fernando Veríssimo. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1984.

BATALHA, M. M.; PINTO, M. da C. A armadilha ficcional de Luís Fernando Veríssimo. *Revista Cult*, ano IV, p. 4-9, abr. 2001.

BORDINI, M. da G. Para ajudar a leitura: na pista do gigolô das palavras. In: - VERÍSSIMO, L. F. *O gigolô das palavras*. Porto Alegre: L&PM, 1982.

DIAS, M. H. M. Res. de O suicida e o computador. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 131, jan./mar. 1994, p. 261-2.

GRAIEB, C. O autor que é uma paixão nacional. *Revista Veja*. São Paulo: Abril, n. 10, p. 75-80, mar. 2003.

LUFT, C. P. *Língua & Liberdade: O gigolô das palavras*. Por uma nova concepção da língua materna e seu ensino. Porto Alegre: L&PM, 1985.

MACHADO, A. M. Bom de Ouvido. In: VERÍSSIMO, L. F. *Comédias para se ler na escola*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 14.

MOURA, F. Veja recomenda. In: *Revista Veja*, 21 mar. 2001, p. 152-3.

PEREIRA Jr., L. C. Figura da Linguagem – Luís Fernando Veríssimo. *Revista Língua Portuguesa*. São Paulo: Segmento, n. 2, nov. 2005, p.12-15.

TORERO, J. R. Veríssimo entra duro nas divididas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 08 jan. 2000, p. 10.

VIEIRA, M. Z. M. A função da polissemia em “Pontos”, de Luís Fernando Veríssimo. *Revista Uniletras*. Paraná/UEPG, n.16, 1994, p. 37-48.

8. Bibliografia complementar (obras consultadas):

ALBERTI, V. *O riso e o risível: na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil: nunca mais*. Petrópolis: Vozes, 1998.

BARBIERI, T. *Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

BARBOSA, J. A. *A Metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BETELLA, G. K. *O legado da ociosidade produtiva (Esaú e Jacó e Memorial de Aires) e a displicência das crônicas (Bons dias! e A semana)*. Tese de doutorado, São Paulo – FFLCH/USP, 2002.

- BOSI, E. *Cultura de Massa e Cultura Popular: leituras de operárias*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- CAMPOS, H. de. *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*. Rio de Janeiro: Vozes, 1967.
- CHACON, P. *O que é rock*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d. (Primeiros Passos, 18).
- CHIAPPINI, L.; AGUIAR, F. W. de. (Orgs.). *Literatura e história na América latina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- COELHO, N. N. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1987.
- CORRÊA, T. G. *Rock: nos passos da moda, mídia, consumo x mercado cultural*. Campinas: Papyrus, 1989.
- DIMAS, A. *Tempos Eufóricos: análise da revista Kosmos, 1904-1909*. São Paulo: Ática, 1983.
- FIGUEIREDO, A. B. de A. Para uma estilística do humor. In: *Alfa*. Marília: FFCL, n. 13/14, 1968, p. 279-313.
- FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Tradução Antonio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Vega/ Passagens, 2000.
- FRANCO, R. *Itinerário Político do Romance Pós-64: A Festa*. São Paulo: UNESP, 1998.
- FRANCONI, R. A. *Erotismo e Poder na ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume, 1997.
- FRY, P.; MACRAE, E. *O que é homossexualidade*. São Paulo: Brasiliense, 1991. (Primeiros Passos, 81).
- GLEDSON, J. *Machado de Assis: ficção e história*. Tradução Sônia Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- GORENDER, J. *Combate nas trevas. A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Ática, 1987.
- HELLER, A. *O cotidiano e a História*. Tradução Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. São Paulo: Paz e Terra, 1970.
- HOLLANDA, H. B. de; GONÇALVES, M. A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- HUNT, L. *A Nova História Cultural*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- JACOBINA, E.; KÜHNER, M. H. (Orgs.). *Feminino / Masculino: no imaginário de diferentes épocas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- KRISCHKE, J. P. (Org.). *Brasil: do “milagre” à “Abertura”*. São Paulo: Cortez, 1983.

- KUCINSKI, B. *Abertura: a história de uma crise*. São Paulo: Brasil Debates, 1982.
- KUPERMANN, D. *Ousar rir: humor, criação e psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- LAGE, N. *Linguagem Jornalística*. São Paulo: Ática, 1998.
- LEFEBRE, H. *A vida cotidiana no mundo moderno*. Tradução Alcides João de Barros. São Paulo: Ática, 1991.
- MACRAE, E. J. B. das N. *O militante homossexual no Brasil da "Abertura"*. Tese de Doutorado, FFLCH / USP, São Paulo, 1985.
- MANTEGA, G. (Coord.). *Sexo e Poder*. São Paulo: Brasiliense, 1979.
- MARCONDES FILHO, C. *Televisão – a vida pelo vídeo*. São Paulo: Moderna, 1988.
- MARCONI, P. *A censura política na imprensa brasileira - 1968-1978*. São Paulo: Global, 1980.
- MATTOS, M. A. de. *Dispersão e Memória no Quotidiano*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- NAPOLITANO, M. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.
- NOVAES, A. (Org.). *Rede Imaginária: televisão e democracia*. São Paulo: Cia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1991.
- PELLEGRINI, T. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1999.
- PEREIRA, C. A. M. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
- PRADO, D. *O que é família*. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Primeiros Passos, 50).
- PRIORE, M. (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001.
- RAMOS, J. M. O. *Cinema, Estado e Lutas Culturais: anos 50, 60 e 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- SANGSUE, D. *La parodie*. Paris: Hachette Supérieur, 1994.
- SANTOS, J. L. dos; PEREIRA, C. A.; FEIJÓ, M. C. *O que é Cultura, Contracultura, Política Cultural*. São Paulo: Círculo do Livro (Primeiros Passos, 14).
- SILVA, D. da. *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- SILVA, H. R. S. *Travesti: a invenção do feminino*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: ISER, 1993.

SKINNER, Q. *Hobbes e a teoria clássica do riso*. Tradução Alessandro Zir. Rio Grande do Sul: Unisinos, 2002.

SLAVUTZKY, A.; KUPERMANN, D. (Orgs.). *Seria trágico... se não fosse cômico: humor e psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

VÉSCIO, L. E.; SANTOS, P. B. (Orgs.). *Literatura & História: perspectivas e convergências*. São Paulo: EDUSC, 1999.

WAGNER, L. R. *A intertextualidade e a interdiscursividade na crônica: uma proposta para a leitura escolar*. Dissertação de Mestrado – UNESP, Araraquara, 1998.

WHITAKER, D. *Homem & Mulher: o mito da desigualdade*. São Paulo: Moderna, 1988.

ZIV, A.; DIEM, J.M. *Le sens de l'humor*. Paris: Bordas, 1987.