

## O CRONISTA E A ARTE DE “DANÇAR NAS CORRENTES”

### THE CHRONICLER AND THE ART OF “DANCING IN CHAINS”

Giovana Chiquim<sup>1</sup>

giovanachiquim@hotmail.com

**Resumo:** Apesar de sua leveza, brevidade e simplicidade, a tessitura da crônica não é uma tarefa fácil. Os autores que se dedicam ao gênero praticam literatura ‘sob pressão’ e, diariamente na sua coluna na imprensa, precisam criar uma narrativa agradável para os leitores, no prazo de 24 horas. A crônica é um gênero que permanece em ‘tensão’, graças ao seu caráter híbrido: trata-se de uma combinação dos discursos literário e jornalístico. Além disso, tanto na literatura quanto no jornalismo, ocupa uma posição periférica. Nas arcádias literárias, é classificada como um “gênero menor”, e no jornalismo, é considerada apenas um ‘ornamento’. Nesse sentido, comparamos os cronistas aos espíritos livres, por saberem “brincar” com as regras do jornalismo e da literatura, com naturalidade. O espírito livre é um personagem criado por Nietzsche - uma espécie de ‘duplo’ do filósofo. A capacidade de “dançar nas correntes” e de transformar as convenções em um jogo é uma característica própria desse personagem. Neste estudo, utilizamos a figura do espírito livre como pano de fundo para mostrar um novo olhar sobre a crônica. Para isso, utilizamos como arcabouço teórico os aforismos de Nietzsche e os estudos sobre o gênero, de autoria de pesquisadores brasileiros na área da literatura e do jornalismo, além de trechos extraídos de algumas crônicas que ajudam a compreendê-la melhor. A partir desse conjunto de reflexões e de análises sobre as mudanças de parâmetros na definição da literatura, nas últimas décadas, principalmente com o surgimento dos estudos culturais, acreditamos que a crônica é um gênero autônomo e genuinamente brasileiro, que merece mais destaque na nossa literatura.

**Palavras-chave:** Crônica. Jornalismo. Literatura. Espírito livre. Dançar nas correntes.

**Abstract:** Despite its lightness, brevity and simplicity, the texture of the chronicle is not an easy task. The authors that engage in the genre practice literature 'under pressure' and, daily, in their column in the press, need to create a pleasant narrative to the readers, within 24 hours. Chronic is a genre that remains in 'tension', thanks to its hybrid character: it is a combination of literary and journalistic discourses. Furthermore, both in literature and journalism, it occupies a peripheral position. In literary Arcadias, it is classified as a 'minor genre' and in journalism is considered just an 'ornament'. In this sense, we compare the chroniclers to the free spirits, knowing how to 'play' with the rules of journalism and literature, with naturality. Free Spirit is a character created by Nietzsche - a kind of 'double' of the philosopher. The ability to 'dance in chains' and transform the conventions in a game, is a characteristic proper of this persona. In this study, we use the figure of the free spirit as a backdrop to show a new look at the chronic. In order to do so, we use as theoretical framework the aphorisms of Nietzsche and the studies on genre, authored by Brazilian researchers in the field of literature and journalism, plus excerpts of some chronics that help to understand it better. From this set of reflections and analysis on the changes of parameters in the definition of literature, in the last decades, especially with the emergence of the cultural studies, we believe that chronic is an autonomous and genuinely Brazilian genre, that deserves more prominence in our literature.

**Key words:** Chronicle. Journalism. Literature. Free spirit. Dancing in chains.

---

<sup>1</sup> Giovana Chiquim é jornalista, mestre em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), e doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras, com concentração em estudos literários, na mesma instituição.

## 1 Introdução

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

Se a palavra “literatura” é polissêmica e compreende uma variedade de sentidos, o jornalismo, ao contrário, se aproxima de uma “ciência exata” e pode ser caracterizado como uma espécie de “testemunha do real”. A atividade jornalística se preocupa em apurar os acontecimentos e difundir informações da atualidade. Gisela Campos declara que “o jornalismo é uma vocação, sim, mas não para a escrita, não para o texto propriamente dito. O jornalista tem a vocação de buscar a verdade (...), a descoberta, a revelação” (CAMPOS, 2008 apud BRITO, 2008, p. 80). Nesse caso, o repórter utiliza a linguagem apenas como um “meio” para comunicar aquilo que se passa no mundo concreto de forma isenta e imparcial. Lima (1990) complementa esse pensamento, quando diz que o jornalismo é regido pela “clareza de raciocínio, de modo a separar no fato objetivo o que é essencial do que é acidental, fazer o comentário justo e fazer com que o leitor compreenda bem os comentários” (1960, p. 56).

Ao confrontarmos os dois discursos jornalístico e literário, parece que estamos referindo-nos a dois polos heterogêneos, como a água e o óleo, incapazes de se misturar. Contudo, o jornalismo e a literatura caminham juntos há muito tempo, basta lembrar que o romance enquanto gênero literário teve sua origem na imprensa, no século XIX. Antes disso, no século XVIII, escritores renomados já cumpriam o papel de jornalistas. Daniel Defoe (1660-1731), que escreveu o clássico *Robinson Crusoe*, e os franceses Honoré de Balzac (1799-1850) e Victor Hugo (1802-1885) exerceram uma função social na imprensa, já que eram intelectuais engajados que participavam como críticos nos jornais.

A partir do anos 1950, a concepção do jornalismo mudou no mundo todo, de forma que os letrados da imprensa começaram a se afastar da linguagem literária. Isso porque é

nesse momento da história que o jornal se insere em uma fase decisiva da vida capitalista. De acordo com Bulhões,

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

A produção em escala industrial padronizou o jornalismo, que prioriza a publicação de informações puramente informativas. Do ponto de vista da estrutura, a notícia é definida no jornalismo moderno como o “relato de uma série de fatos a partir do fato mais interessante; e de cada fato, a partir do aspecto mais importante ou interessante” (LAGE, 1993, p. 16).

Umberto Eco acredita que a ideia de notícia ainda está relacionada ao privilégio do anormal, no “interesse que temos nos saltos bruscos de estado” a que somos submetidos durante o curso cotidiano (ECO apud MARCONDES FILHO, 1986, p. 15-33). Ela é o reflexo da procura constante pelo novo e, partindo dessa premissa, o semiólogo italiano faz o seguinte questionamento: “Por que pensamos que um relato sobre a situação “normal” do domingo do jovem trabalhador milanês não seja notícia e seja suprimida nas páginas coloridas?” (ECO apud MARCONDES FILHO, 1986, p. 31).

O argumento de Eco é que a ideologia da notícia prioriza o extraordinário. Uma velha fórmula jocosa diz o que é notícia: “quando um cão morde um homem, não há notícia; mas quando um homem morde um cão, eis a notícia”. (ECO apud BAHIA, 1990, p. 36). Esse exemplo ilustra a fórmula da notícia, sob o ponto de vista do “extraordinário”, como aponta Eco.

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

Uma das diretrizes para a produção da notícia é o emprego da linguagem objetiva. A escola americana de jornalismo estabeleceu regras que passaram a governar o discurso jornalístico a partir da metade do século XX, momento em que também surgiram as primeiras faculdades de comunicação. O “estatuto” do jornalismo noticioso prioriza o sujeito e o predicado, já que, para a notícia, a ação é o mais importante. Os adornos, como os adjetivos e os advérbios, são descartáveis para a narrativa jornalística, marcada pela precisão e pela

linguagem homogênea. A criação do *lead*<sup>2</sup> contribuiu para a padronização das matérias. O *lead* vigora até hoje na imprensa do mundo todo e foi desenvolvido para banir do jornalismo toda a subjetividade dos anos de 1950.

Dessa forma, a crônica se tornou o último ‘suspiro literário’ na imprensa brasileira. Por se tratar de um modelo jornalístico que empresta os recursos estéticos da literatura, o gênero é capaz de desnudar e interpretar o cotidiano, tratado de forma dura e crua pelo jornalista de ofício. Affonso Romano de Sant’Anna revela que “o cronista é um jornalista a quem é permitido falar em primeira pessoa” (SANT’ANNA, 1997, p. 272), um “eu”, talvez, que cobre a notícia.

Como comenta Vinícius de Moraes, o cronista senta-se diante de sua máquina, “acende um cigarro, olha através da janela e busca fundo em sua imaginação um fato qualquer, de preferência colhido no noticiário matutino ou de véspera, em que, com suas artimanhas peculiares, possa injetar sangue novo” (apud BENDER; LAURITO, 1993, p. 25). Nessa transfusão, jornalismo e literatura se misturam, formando um novo tipo sanguíneo: a crônica, um gênero que surgiu junto com o folhetim na imprensa brasileira, no século XIX.

E é essa capacidade de atravessar com facilidade as fronteiras que separam o jornalismo e literatura, que identifica o cronista com o personagem espírito livre, concebido por Nietzsche, como veremos neste estudo.

## 2 Desenvolvimento

De acordo com o estudioso Olivier Ponton (2007), a estética de Nietzsche, na primeira metade dos anos 1870, partia de duas grandes perspectivas. A primeira é batizada de romântica ou wagneriana e está relacionada a uma natureza prodigiosa e sobrenatural, na qual o artista desempenha um papel de “médium” para impor sua obra. O livro “O nascimento da tragédia” (1872), de autoria do filósofo, está inserido nessa perspectiva. Na obra, a oposição entre a arte verdadeira e a arte decorativa (cujo pilar é a convenção) é radical. O músico alemão Wagner é o protagonista dessa perspectiva.

Ainda conforme Ponton (2007), já a perspectiva clássica ou goetheana, consiste na definição do estilo como a naturalização de um artifício. A convenção não é compreendida como algo “mecânico”, como no romantismo. Três figuras ilustram os três estilos diferentes

---

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

de artistas. Wagner é considerado o gênio romântico e, em sua obra, a convenção é rejeitada. Cícero é observado por Nietzsche como o homem decorativo, enquanto Goethe é o escritor capaz de transformar a convenção em uma segunda natureza.

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

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

Voltaire é o primeiro exemplo de espírito livre para Nietzsche, que dedica a ele o primeiro volume da sua obra aplicada à “filosofia dos espíritos livres”, o livro *Humano, Demasiado Humano I* (1878). O filósofo reconhece um parentesco secreto entre Homero, Voltaire e Goethe. O escritor alemão era a encarnação de um romântico dotado de uma maturidade poética e não se preocupava em se libertar das convenções, como os demais românticos. Voltaire e os artistas gregos se comportam de maneira semelhante, no que diz respeito ao “rompimento com a tradição”. Nas palavras de Ponton<sup>3</sup>, “Voltaire é ao mesmo tempo um escritor que, como os gregos, sabia se acorrentar à convenção, um homem de suprema liberdade de espírito. A liberdade de espírito não está associada a rejeição da convenção mas à brincadeira com a convenção” (PONTON, 2007, p. 246, tradução nossa).

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

“Dançar nas correntes” é uma atividade própria dos espíritos livres e significa “tornar a coisa mais difícil para si e depois estender sobre ela a ilusão da facilidade” (NIETZSCHE,

---

<sup>3</sup> “Voltaire est à la fois un écrivain qui, comme les Grecs, sait s’enchaîner à la convention, et l’homme d’une suprême liberté de l’esprit. La liberté de l’esprit n’est donc pas associée au rejet de la convention mais au *jeu* avec la convention”.

2000, p. 228-229), como fez Homero, herdeiro de uma abundância de fórmulas e leis “da narrativa épica nos limites das quais lhe era necessário dançar: e ele mesmo criou novas convenções para os que viriam depois” (NIETZSCHE, 2000, p. 228-229).

Além de Homero, outro artista capaz de “dançar nas correntes” é Chopin, na opinião de Nietzsche:

Ele que tinha a mesma principesca nobreza da convenção que Rafael demonstra no uso das mais simples cores tradicionais – mas não em relação às cores, e sim às tradições melódicas e rítmicas. Essas ele admitiu, nascido que foi na etiqueta, mas, sendo, o mais livre e mais gracioso dos espíritos, brincando com as correntes – sem ridicularizá-las. (NIETZSCHE, 2000, p. 234-235).

Foi de Voltaire que Nietzsche emprestou o termo “nós dançamos com as correntes” (*nous dansons avec nos chaînes*), para designar a forma de produção da arte literária assinada pelos franceses – inclusive dele próprio. Voltaire empregou a expressão numa carta, datada de 21 de janeiro de 1876, dirigida para Deodati de Tovazzi, autor do livro consagrado *Excellence de la langue italienne*, que abordava a riqueza do idioma italiano em comparação à língua francesa, julgada por ele como “pobre” e “rude”. O contraste entre a facilidade da poesia italiana e a complexidade da arte poética francesa inspirou Voltaire a criar a metáfora “dançar nas correntes”. No sentido metafórico, os italianos tinham mais liberdade para escrever em razão da estrutura da língua italiana, que oferecia mais possibilidade de fazer rimas. Já os franceses eram dotados da capacidade de dançar “acorrentados”, ou seja, apesar das limitações da língua francesa, conseguiam grandes realizações na prosa e na poesia.

Nietzsche transportou a metáfora para sua filosofia particular, na qual ansiava por uma forma de arte compatível com a liberação do espírito. Olivier Ponton (2007) refere-se à filosofia nietzschiana como a “filosofia da leveza” (*philosophie de la légèreté*), pois esta é a proposta do filósofo, que almejava tratar as convenções de uma maneira “lúdica” e não simplesmente como se elas fossem um “entrave” no universo das artes. Para Ponton, “Nietzsche forja a concepção que lhe é própria: a arte como um jogo com a convenção”<sup>4</sup> (PONTON, 2007, p. 232, tradução nossa).

Na segunda de suas conferências *Sobre o futuro de nossos estabelecimentos de ensino*, Nietzsche compara a aprendizagem da marcha militar à escritura. Quando os soldados desfilam no mesmo ritmo, com passadas encadeadas, o movimento é aparentemente natural. No entanto, o posicionamento dos pés é um ato ensaiado, um trabalho espinhoso, artificial e

---

<sup>4</sup> “Nietzsche forge la conception qui lui est propre: celle de l’art comme jeu avec la convention”.

consciente. Assim também é o trabalho do gênio<sup>5</sup> e do artista capaz de “dançar nas correntes”. Eles conseguem reunir na escrita a graça e o vigor da língua e deixam a impressão de que o resultado da obra é fruto de uma naturalidade que, na verdade, não passa de um treinamento diário.

Para Nietzsche, a marcha e a escritura são atividades penosas:

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

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

Ela define o estilo do autor de espírito livre como o artista capaz de “dançar nas correntes”, para dizer que é aquele que sabe jogar com a convenção. A verdadeira liberdade artística não consiste em se libertar da tradição, mas em aprender a dominá-la e aprender a brincar com ela. A teoria da criação artística elaborada por Nietzsche fornece, dessa forma, o paradigma de uma liberação de espírito. (PONTON, 2004, p. 5, tradução nossa)<sup>6</sup>.

A aptidão de “dançar nas correntes” se faz presente também na vida diária do cronista, por essa razão seu retrato se aproxima à feição do espírito livre. Na era cristã, a crônica cumpria a tarefa de registrar acontecimentos sem interpretá-los. Mas, com o passar do tempo, ganhou uma composição peculiar no Brasil. Quando falamos em crônicas, pensamos em algo muito diferente em relação às crônicas históricas. O gênero se transformou em um relato ou

---

<sup>5</sup> Para Nietzsche, o gênio não é uma providência divina. Para se tornar um gênio é preciso aplicar uma disciplina rigorosa, atividade oposta à inspiração e improvisação dos gênios românticos. As qualidades associadas ao gênio são as mesmas do bom artista: tenacidade e seriedade. “O gênio é um longo paciente” (NIETZSCHE apud PONTON, 2007, p. 228, tradução nossa). A fórmula dissocia a figura do gênio da ideia de dom oriundo da natureza.

<sup>6</sup> Elle définit selon l’auteur le style de l’esprit libre, soit l’artiste capable “danser dans les chaînes”, c’est-à-dire de jouer avec la convention. La véritable liberté artistique ne consiste donc pas à s’affranchir de la tradition, mais à la maîtriser et à jouer avec elle. La théorie de la création artistique élaborée par Nietzsche fournit ainsi le paradigme d’une libération de l’esprit.

comentário de acontecimentos prosaicos do cotidiano, dos *faits divers*, fatos do tempo presente que alimentam os noticiários, desde que estes se tornaram veículos de informação de grande tiragem, no século XIX. O jornal diário servia de suporte financeiro para os escritores. Naquela época, o mercado livreiro era incipiente e o número de analfabetos era grande. Para os literatos, a aproximação com o jornalismo garantia uma fonte de renda e notabilidade.

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

Descendente da imprensa francesa, no século XIX, a crônica se aclimatou bem no Brasil e no século XX adquiriu sabor e aparência nacional, tornando-se um gênero genuinamente brasileiro. Afrânio Coutinho define a crônica como “um gênero literário em prosa, ao qual menos importa o assunto, em geral efêmero, do que as qualidades de estilo, a variedade, a finura e a argúcia na apreciação, a graça **na análise de fatos miúdos e sem importância ou na crítica de pessoas**” (COUTINHO, 1986, p. 121, grifo nosso).

Batizada de gênero “anfíbio” pelos teóricos, cabe aos cronistas, diariamente, ou semanalmente, nas suas colunas na imprensa, driblarem a “tensão” entre os discursos literários e jornalísticos. Apesar de nascer em meio à urgência dos jornais e revistas, a crônica foge das “convenções” do jornalismo tradicional, um gênero com regras determinadas pela “ciência jornalística”<sup>7</sup>, criada pelo alemão Otto Groth (2001). O cronista, por outro lado, está habilitado

a percorrer todos os acontecimentos, a passar do gracejo ao assunto sério, do riso e do prazer às misérias e às chagas da sociedade; e isto com a mesma graça e a mesma *nonchalance*<sup>8</sup> com que uma senhora volta as páginas douradas de seu álbum, com toda finura e delicadeza com que uma mocinha loureira dá *sota e basto*<sup>9</sup> a três dúzias de adoradores! Fazerem do escritor uma espécie de colibri a esvoçar em ziguezague, e a sugar, como o mel das flores, a graça, o sal, o espírito que deve descobrir no fato mais comezinho. (ALENCAR, 1854, p.1).

A descrição da natureza do cronista elaborada acima por Alencar (1854), na crônica “Ao correr da pena”, mostra que, desde o início, a crônica parece optar por uma linguagem lúdica para falar dos assuntos do dia a dia e torna-se um modo específico de apreender e

<sup>7</sup> A Ciência jornalística define que o Jornalismo deve seguir quatro critérios: atualidade, oportunidade, universalidade e difusão (que Groth (2001) denomina “publicidade” – *Publizitat* – no sentido de acessibilidade).

<sup>8</sup> Palavra francesa que significa desleixo, descuido e abandono.

<sup>9</sup> Eram cartas de baralho importantes para definir o jogo do voltarete, comum no século XIX. Em sentido figurado, a expressão significava que o jogador era “esperto”.

expressar certos valores e ideias, como se ela fosse o único formato de texto capaz de abordá-los dentro da imprensa.

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

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

A “crônica-poema” acima se apropria do lirismo para falar das cores exibidas pelas plumas do pavão por meio de um fenômeno óptico natural. O espetáculo promovido pelo colorido da ave é mero pretexto para falar de outro “capricho da natureza”: o amor, sentimento mais sublime dos seres humanos. Na opinião do cronista, os enamorados também recebem uma luminosidade especial, capaz de enchê-los de esplendor.

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

Machado de Assis nos ensina que a crônica é um gênero que se caracteriza por ser um “confeito literário sem horizontes vastos” (ASSIS, 1973, p. 960), enfatizando seu caráter acessório. Identificamos aqui, mais um traço da personalidade do espírito livre. De acordo com o pensamento de Nietzsche, gozar da liberdade de “dançar nas correntes” exige dos

homens “um temperamento bom, uma alma segura, branda, e no fundo alegre” (NIETZSCHE, 2008, p. 109). É dotado do bom temperamento

Um homem do qual caíram os costumeiros grilhões da vida, a tal ponto que ele só continua a viver para conhecer sempre mais, deve poder renunciar, sem inveja e desgosto, a muita coisa, a quase tudo o que tem valor para os outros homens; deve lhe bastar, como a condição mais desejável pairar livre e destemido sobre homens costume, leis e avaliações tradicionais das coisas. (NIETZSCHE, 2000, p. 4).

A crônica é um gênero descompromissado, que oferece liberdade para os escribas de ignorarem o assunto da primeira página. Ele pode dar de ombros para um acidente de avião ou até comentá-lo sob uma perspectiva exclusiva. Em vez de focar na tragédia em si, pode construir uma narrativa sobre um álbum de fotografia encontrado entre os destroços, imaginar quem seria o dono daquela relíquia e reescrever uma nova história baseada naquelas imagens.

Mesmo quando mantém uma conexão com o jornal, o cronista brinca com as convenções do discurso jornalístico, de modo que os fatos cotidianos ganham naturalmente ares de objeto literário. Quando a notícia é o ingrediente da crônica, ela pode ser comentada, ridicularizada ou absorvida no interior de digressões, lembranças ou associações inesperadas.

Fazendo uma alusão ao significado do termo “dançar nas correntes”, a habilidade de “reconstruir” o real sob uma nova perspectiva é a “segunda natureza” do cronista, sem que os artifícios literários empregados por ele se tornem meramente decorativos e artificiais.

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

Ele chama tais ensinamentos de “filosofia de bairro” na crônica “O Vassoureiro” (1949). Nela, ele escreve sobre dois personagens comuns, que estão longe dos holofotes da imprensa: uma pianista, que ainda está em fase de aprendizado, e um vassoureiro, que passa diariamente nos arredores da casa do jornalista, ofertando seus produtos. Mas como o cronista possui ‘bom temperamento’, é capaz de reconhecer as figuras que passam despercebidas aos olhos comuns e demonstra ainda que temos algo a aprender com elas. Trata-se da maestria de brincar com as convenções e vislumbrar no irrisório uma lição de vida:

Agora não se houve mais o realejo, o piano começa a tocar. Esses sons soltos, e indecisos, teimosos e tristes, de uma lição elementar qualquer, que têm grave monotonia. Deus sabe porque acordei hoje com tendência a filosofia de bairro; mas agora me ocorre que a vida de muita gente parece um pouco essa lição de piano. Nunca chega a formar a linha de uma certa melodia. Começa a esboçar, com os pontos soltos de alguns sons, a curva de uma frase musical; mas logo se detém e se

volta, e se perde numa incoerência monótona. Não tem ritmo nem cadência sensíveis. Para quem vive, essa vida deve ser penosa e triste como o esforço dessa jovem pianista de bairro, que talvez preferisse ir à praia, mas tem que ficar no piano. (BRAGA, 2005, p. 181-182).

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

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

[...] o folhetim nasceu do jornal, o folhetinista por consequência do jornalista. Esta última afinidade é que desenha as saliências fisionômicas na moderna criação. O folhetinista é a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consociado com o frívolo. Estes dois elementos, arredados como pólos, heterogêneos como água e fogo, casam-se perfeitamente na organização do novo animal. (ASSIS apud COUTINHO, 1986, p. 121).

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

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

Encontramos no pensamento de Nietzsche mais uma relação com a teorização sobre a crônica. As experiências vividas pelos escribas do cotidiano ou a observação de fatos menores, que nem sempre podem se transformar em notícias, fogem do âmbito particular e se transformam em narrativas universais, palpáveis para leitores de todos os tempos. Tal como o filósofo, o cronista valoriza o ilógico, dá voz a animais, inventa personagens e enredos

puramente ficcionais para desvendar um determinado ponto de vista sobre algo que julga importante. Essa particularidade da crônica está fora da atmosfera jornalística, que prima pela seriedade, pela lógica e pela verdade. No entanto, ao se apropriar da literatura, a crônica é capaz, assim como na fábula, de se debruçar no insólito para mostrar aquilo que considera “imperial”.

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

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

Na mesma crônica, Drummond salienta que foi contratado para exercer práticas “frivoleiras matutinas” (ANDRADE, 2009, p. 175), para adoçar o sabor amargo das 54 páginas do jornal, onde desabam todas as aflições do mundo. Em quantidade certa, frisa bem o cronista, as coisas insignificantes têm um sentido. O próprio cronista alerta que esta liberdade de escrever sobre “qualquer coisa” também está vinculada às correntes, quando afirma que as inutilidades não admitem doses cavalares: “Respeitemos e amemos esse nobre animal, evitando o excesso de graça. Até a frivolidade carece ter medida, linha sutil que medeia entre o sorriso e o tédio, pelo excesso de tinta ou pela repetição de efeito” (ANDRADE, 2009, p. 175).

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

Se os jornalistas escrevem em editoriais fixas e se especializam em determinadas áreas, os cronistas são “especialistas em generalidades”, além de serem seus próprios pauteiros.

Precisam tirar da cartola, todos os dias, um assunto interessante para chamar a atenção do leitor.

Nesse contexto, os escritores padecem de outro mal: a falta de assunto. Se analisarmos que eles têm a obrigação de escrever textos diários, durante vários anos a fio, entendemos a dificuldade de manter a criatividade e o nível das narrativas. Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, exerceu por 30 anos a função de cronista no *Correio da Manhã* e no *Jornal do Brasil*. Durante esse tempo, produziu, apenas para os dois veículos, mais de dez mil crônicas. A estimativa é de que Rubem Braga ultrapassou a marca de 15 mil crônicas durante toda a sua carreira. São números que não podem ser desprezados. Além do volume de produção bastante grande, outro elemento que dificulta o trabalho dos escritores que se dedicam à crônica diária é o prazo apertado - aproximadamente 24 horas. Em apenas uma semana, é preciso tergiversar sobre sete temas diferentes.

Para Nietzsche, aprender a conviver de forma amigável com as adversidades é uma característica dos espíritos livres. Para eles, até mesmo os costumes mais duros “tornam-se mais agradáveis e mais brandos com o tempo, e que também o severo modo de vida pode tornar-se hábito e com isso um prazer” (NIETZSCHE, 2000, p. 97). Percebemos aqui, mais uma vez, nos aforismos do filósofo a aproximação com os cronistas, dotados da habilidade de “dançar acorrentado”. Malabaristas, eles sabem manter o equilíbrio, e a própria falta de assunto se transforma em mais um pretexto para a narrativa. Diante de um problema eles encontram uma solução, como observamos na crônica “Hoje não escrevo”, de autoria de Carlos Drummond de Andrade (1974).

O texto mostra que a problemática falta de assunto está acompanhada da obrigatoriedade de escrever crônicas diariamente, além de mais um celeuma: a dificuldade de escolher um tema quando se está imerso em um mar de acontecimentos. Nesse caso, a falta de critérios para definir a temática das crônicas transforma-se em mais um dilema para o cronista, já que a literatura, diferente do jornalismo, não estabelece prioridades. Na crônica, a escolha do tema é estritamente pessoal, e os assuntos não são hierarquizados. Nas palavras de Drummond:

Chega um dia de falta de assunto. Ou, mais propriamente, de falta de apetite para os milhares de assuntos. Escrever é triste, impede a conjugação de tantos outros verbos. Os dedos sobre o teclado, as letras se reunindo com maior ou menor velocidade, mas com igual indiferença pelo que vão dizendo, enquanto, lá fora, a vida estoura não só em bombas como também em dádivas de toda a natureza, inclusive a simples claridade da hora, vedada a você, que está de olho na maquininha. O mundo deixa de ser realidade quente para se reduzir a marginalia, purê de palavras, reflexo no espelho (infel) do dicionário. O que se perde em viver, escrevinhando sobre a vida.

[...] Selecionando retalhos da vida dos outros, para objeto de sua divagação desnecessária. [...] Na hora ingrata de escrever, como optar entre as variedades de “insólito”? E o que dizer, que não seja invalidado pelo acontecimento de logo mais, ou de agora mesmo? Que sentir ou ruminar se não nos concedem tempo para isto entre dois acontecimentos que desabam sobre dois meteoritos sobre a mesa? Nem sequer você pode lamentar-se pela incomodidade profissional. Não é redator de boletim político, não é comentarista internacional, colunista especializado, não precisa esgotar os temas, ver mais longe do que o comum, manter-se afiado como a boa peixeira pernambucana. Você é o marginal ameno, sem a responsabilidade na instrução ou orientação do público, não há razões para aborrecer-se com os fatos e a leve obrigação de confeitá-los ou temperá-los à sua maneira. Que é isso, rapaz. Entretanto, aí está você, casmurro e indisposto para a tarefa e encher o papel de sinaizinhos pretos. Conclui que não há assunto, quer dizer: não há pra você, porque ao assunto deve corresponder certo número de sinaizinhos, e você não sabe ir além disso, na corta de verdades a barriga da vida, não resolve os intestinos da vida, fica em sua cadeira, assuntando, assuntando...Então, hoje não tem crônica. (ANDRADE, 1974, p. 120-121).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A crônica que não seja meramente noticiosa, é uma reportagem disfarçada ou antes uma reportagem subjetiva e às vezes mesmo lírica, na qual o fato é visto por um prisma transfigurador. Em consequência, o fato é que é para o repórter em geral um fim, para o cronista é um pretexto. Pretexto para divagações, comentários, reflexões do pequeno filósofo que nela existia (COUTINHO, 1986, p.134).

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

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

O ponto de vista dos teóricos da literatura de que a crônica apresenta certa tensão com o jornalismo converge com as opiniões dos profissionais da imprensa. Andréa Guaraciaba (1992) destaca os pontos de rompimento da crônica com o seu meio de origem. Para ela, o gênero não pode ser considerado como jornalístico apenas por habitar as páginas da imprensa, pois “escapa ao processo de produção jornalística convencional; independe da formação profissional técnica; não obedece às determinações de tempo e de espaço típicas; foge às regras do interesse informativo convencionalmente estabelecido pelo jornalismo”. (1992, p. 86).

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

Os depoimentos apresentados acima nos permitem entender que a crônica não pode ser classificada exclusivamente como gênero jornalístico ou literário, pois ela diverge significativamente do jornalismo tradicional e ainda apresenta pontos de contato com a literatura. Essa “tensão” é uma feição hereditária da crônica e também um elemento vital para a existência do gênero. Por esta razão, a tarefa de “dançar nas correntes” é uma característica latente, intrínseca ao cronista, que vive fazendo manobras para conseguir se adequar às naturezas jornalísticas e literárias.

De acordo com Arrigucci Junior (1987), com o modernismo, um grande número de

autores se dedicou à crônica: Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Alcântara Machado e Vinícius de Moraes, apenas para citar alguns. O plano expressivo é uma característica comum na prosa feita para o jornal desses escritores, tão diferentes entre si. Todos eles adotaram, para Arrigucci Junior, “a fala coloquial brasileira, que se ajustava perfeitamente à observação dos fatos da vida cotidiana, espaço preferido da crônica, por tudo isso cada vez mais comunicativa e próxima do leitor” (1987, p. 62).

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

No meio de uma encruzilhada entre o espaço urbano e o meio rural, entre o mundo moderno e a província de Cachoeiro de Itapemirim, onde viveu a infância, o espírito do escritor capixaba é seduzido pelo prosaico, pequenos seres e pequenas coisas, que servem de matéria-prima para seus relatos. A carreira jornalística de Braga contempla a passagem por veículos no Espírito Santo, seu Estado natal, Minas Gerais, São Paulo, Pernambuco e Rio de Janeiro, como: *Correio do Sul*, Diários Associados, *Diário de São Paulo*, *Diário de Pernambuco*, *Folha do Povo*, *A Manhã*, *Diário Carioca* e *TV Globo*. Uma pequena parcela do trabalho realizado durante 69 anos na carreira jornalística rendeu a publicação de 16 livros. O primeiro deles, *O Conde e o Passarinho*, foi publicado em 1936.

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

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

Foi a partir de Rubem Braga que os cronistas começaram a transportar seus textos em

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

A partir da década de 1950, os livros de crônicas foram lançados num ritmo bastante intenso - apenas Rubem Braga já havia publicado nove títulos, além das publicações de Carlos Drummond de Andrade, Ledo Ivo, Stanislaw Ponte Preta e Fernando Sabino. Nessa época, Eduardo Portella já defendia a transferência do gênero para as estantes das bibliotecas:

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

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

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

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

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

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

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

Sobre essa questão, apresentamos aqui a opinião de estudiosos que mostram que, dependendo do ponto de vista, a crônica poderia ser considerada como um gênero literário, mesmo porque o vocábulo literatura é polissêmico e não pode ser compreendido como um fato concreto, pronto e acabado. O conceito de literatura “constrói-se através de um processo que é social e histórico ao mesmo tempo” (ZAPPONE; WIELEWICKI, 2009, p. 19).

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

A linhagem dos Estudos Culturais admite a incorporação, no universo da pesquisa, daqueles gêneros descendentes da mídia, além dos menos nobres, como a ficção científica e a literatura de massa – aqueles livros vendidos em bancas de jornal. No entendimento dessa corrente teórica, todos eles devem receber da academia a mesma atenção das obras

consideradas “alta literatura”.

Williams (1979) é outro teórico que discute as maneiras de fazer crítica cultural.

[...] é necessário restaurar a cultura como produto social, como a produção material de um sistema de significação através dos quais uma ordem social se comunica, se reproduz, é vivida como experiência, e explorada como possibilidades e limites. A criatividade não está restrita à grande arte e se manifesta em várias áreas: por exemplo, pensar em uma nova forma de organização social baseada no princípio da solidariedade e não do da individualidade é também uma forma de criação cultural. A cultura não é apenas a realização de uma minoria, mas pertence a todos (apud CEVASCO, 2009, p. 322).

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

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

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

Para o teórico, quando um homem de gênio consegue reunir vários gêneros em um único objeto literário, é necessário deixar de lado o livro dogmático e observar apenas se o autor foi hábil na execução de seu plano. Ele utiliza o exemplo de Eurípedes (480-406 a.C.) para ilustrar a questão. Não importa que a peça do escritor grego que revolucionou a técnica

teatral tenha sido um drama ou uma narrativa, inteiramente. Ela pode ser chamada de híbrida, desde que o híbrido agrade mais que as produções homogêneas dos ditos “autores corretos”. O que o estudioso quer explicar é que a coerência da obra é o que garante o sucesso de uma produção e não a obediência de uma regra. Todorov (1980) acrescenta que, nos tempos clássicos, havia baladas, odes, sonetos, tragédias e comédias e que, nos dias de hoje, mesmo as formas literárias do século XIX - poesia e romance, parecem se dissolver. No entendimento dele, a mistura dos gêneros tornou-se uma evidência de modernidade nas escrituras: “atualmente não existe uma intermediação entre a obra particular e singular e toda a literatura, cuja evolução está baseada precisamente em fazer de cada obra uma interrogação sobre o próprio ser da literatura”. (TODOROV, 1980, p. 43).

### **3 Conclusões**

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

Essas reflexões nos permitem ainda pensar na crônica – um gênero anfíbio. Aqui, notamos o confronto de dois discursos, o jornalístico, que reclama a padronização, e o literário, que prega a liberdade da escrita. Apesar de abrigar-se nas páginas do jornal, o cronista esquivou-se das “convenções” impostas ao jornalista de ofício e incorporou elementos da escrita literária para formar um gênero singular, tipicamente brasileiro.

O escriba do cotidiano foge da objetividade, uma das regras da “ciência jornalística”, e desenha um texto curto, repleto de jogos de palavras e subjetividade. As ferramentas literárias, no entanto, emprestam para a narrativa um sentido “humano”, carregado de sentimentos, o que não encontramos na notícia, definida meramente como a reprodução do fato, com isenção de opinião.

## Referências

- ALENCAR, J. de. Ao correr da pena (revista). **Correio Mercantil**. Rio de Janeiro: 1854-1855
- ANDRADE, C. D. de. **Boca de luar**. 11. ed. Rio Janeiro: Record, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Tempo e vida poesia**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- \_\_\_\_\_. **O poder ultra-jovem**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- ARRIGUCCI JR, D. **Enigma e comentário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ASSIS, M. de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguillar, 1973. Vol. III.
- BAHIA, J. **O jornal, história e técnica**. São Paulo: Ática, 1990.
- BENDER, F. C.; LAURITO, I. B. **Crônica – história, teoria e prática**. São Paulo: Scipione, 1993.
- BRAGA, R. **O conde e o passarinho**. São Paulo: Record, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Crônicas escolhidas**. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- BUKHÕES, M. **Jornalismo e literatura em convergência**. São Paulo: Ática, 2007.
- CHARTIER, R. Crítica textual e história cultural: o texto e a voz, séculos XVI-XVII. In: **Leitura: teoria e prática**. Campinas: ALB; Porto Alegre: Mercado Aberto, 1979, n. 30, p. 67-75.
- CANDIDO, A., et al. **A crônica: o gênero, sua fixação e transformações no Brasil**. Campinas: Unicamp, 1992.
- CEVASCO, M. E. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009.
- COELHO, M. Notícias sobre a crônica. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex. **Jornalismo e literatura: a sedução da palavra**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.
- COUTINHO, A.; COUTINHO Eduardo F. (Org.). **A literatura no Brasil**. 3. ed. ver. e aum. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: Ed. da UFF, 1986.
- GROTH, O. **O poder cultural desconhecido**. Fundamento da Ciência dos jornais. Tradução de Liriam Sponholz. Petrópolis: Vozes, 2001.
- GUARACIABA, A. A crônica. In: MELO, José Marques de. **Gêneros jornalísticos na Folha de São Paulo**. São Paulo: FTD, 1992.
- JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Tradução de Isidoro Blikstein e João Paulo Leme. São Paulo: Cultrix, 1995.

- LAGE, N. **Estrutura da notícia**. São Paulo: Ática, 1993.
- LIMA, A. A.. **O jornalismo como gênero literário**. São Paulo: Agir, 1960.
- MARCONDES FILHO, C. **O capital da notícia**. São Paulo: Ática, 1986.
- MOISÉS, M. **A criação literária**. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1982.
- NIETZSCHE, F. **Humano, demasiado humano**: um livro para espíritos livres. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Escritos sobre educação**. (Coleção Teologia e Ciências Humanas, 11). São Paulo: Loyola, 2003.
- PONTON, O. Danser dans les chaînes: la définition nietzschéenne de la création comme jeu de la convention . **Philosophique**, França: Esthétique, p.5-27, jul, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Nietzsche** – Philosophie de la légèreté. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co., 2007.
- PORTELLA, E. **Dimensões I**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1958.
- SÁ, J. de. **A crônica**. 6. ed. São Paulo: Ática, 2005.
- SANT'ANNA, A. R. de. **Teoria da crônica**. A vida por viver. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- SIMON, L. C. **Dois ou três páginas desprezíveis**. Londrina: Editora da Universidade Estadual de Londrina, 2011.
- TEZZA, C. O tudo e o nada – 101 crônicas de Carlos Heitor Cony. In: **Folha de São Paulo**. 1 de maio de 2004, Caderno Folha Ilustrada, p. E3.
- TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.