

O narrador ético: experiência e sabedoria nas crônicas brasileiras do século XIX

Julio França



O narrador ético: experiência e sabedoria nas crônicas brasileiras do século XIX

Julio França

França, Julio.

O narrador ético: experiências e sabedoria nas crônicas brasileiras do século XIX/ Julio França. - Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012.

123 p.

ISBN 978-85-65130-05-9

Formato World Wide Web

http://www.edicoesmakunaima.com/catalogo/3-cronicas/10-o-narrador-etico

1. Literatura. 2. Ética. 3. Crônica. 4. Século XIX. I França, Julio. II. Edições Makunaima. III. Título.

CDU 82-9.304

Compilador do século vinte, quando folheares a coleção da Gazeta de Notícias, do ano da graça de 1894, e deres com estas linhas, não vás adiante sem saber qual foi a minha observação. Não é que lhe atribua nenhuma mina de ouro, nem grande mérito; mas há de ser agradável aos meus manes saber que um homem de 1944 dá alguma atenção a uma velha crônica de meio século. E se levares a piedade ao ponto de escrever em algum livro ou revista: "Um escritor do século XIX achou um caso de cor local que não nos parece destituído de interesse...", se fizeres isto, podes acrescentar como o soldado da canção francesa: "Du haut du ciel, — ta demeure dernière, — Mon colonel, tu dois être content". Sim, meu jovem capitão, ficarei contente, desde já te abençôo, compilador do século vinte.

Machado de Assis, 19/08/1894

Sumário

Introdução	05
1 – Uma pequena história da crônica	11
2 – Aspectos críticos	35
3 – O contexto brasileiro do declínio da Erfahrung	63
4 – A última do Conselheiro	79
Considerações finais	111
Referências bibliográficas	113

Introdução

Consolidando-se como gênero discursivo a partir da industrialização da atividade jornalística, a crônica brasileira transformou-se num espaço onde as liberdades formal e temática facultaram ao escritor o emprego concomitante de elementos ficcionais e factuais. O tom despretensioso dos folhetins propiciava ainda o uso de recursos da oralidade, de coloquialismo e de dialogismo, que criaram uma relação de intimidade entre escritor e leitor sem precedentes em nossa literatura.

Advinda das páginas efêmeras dos periódicos, a crônica não conta, ao menos a princípio, com o ambiente sacralizador das páginas do livro. Suas origens remotas, que a ligam à historiografia e aos registros documentais, são como uma maldição hereditária: ela nunca está liberta da origem ostentada pela própria etimologia de seu nome, e carrega, como um estigma, sua função primeva inalienável de conter e contar o tempo. Refém do peso de uma tradição, que remonta a "protocronistas" como Fernão Lopes ou a meros registros de eventos inventariados por Anais, o papel de documento da História, encarnado pela crônica, obnubila sua já qualidade estética.

Se exorcizamos seus antepassados arcaicos, ignorando paroxismos que vêem no documento zero de nossa literatura, a Carta de Pero Vaz de Caminha, nada mais do que uma obra cronística, notaremos que a crônica contemporânea é, de fato, uma das filhas do folhetim francês — o grande responsável pela expansão comercial do jornal na França. Em harmonia com o espírito de importação cultural da época, não demorou para que a moda do feuilleton desembarcasse em terras brasileiras. Ocupando inicialmente os rodapés dos periódicos oitocentistas, o folhetim destinava-se ao entretenimento e tornou-se um espaço indefinível e despretensioso,

capaz de abrigar resenhas literárias, narrativas ficcionais seriadas, crítica teatral, notícias de eventos sociais ou o que mais a livre escolha temática e formal do espaço propiciasse ao escritor.

A rápida ascensão dos **folhetins-variedades** – especificamente, os folhetins que não se cristalizaram na forma exclusiva de folhetins-romances – das páginas secundárias para as áreas mais nobres do jornal não será gratuita. A imprensa, a grande mídia do XIX, requisitava, como uma garantia de sucesso, a participação de escritores ilustres em suas páginas. Sem abandonar a produção da prosa de ficção, da poesia, da peça teatral, nossos letrados assumiram colunas que demandavam uma nova postura discursiva. Não precisavam abrir mão do arsenal técnico literário – não será raro encontrar, pelas folhas dos periódicos, embriões de personagens, rascunhos de romances ou exercícios de técnicas de escritura, revelando como a escrita da crônica serviu de laboratório de experiências estéticas as mais diversas. Contudo, deviam se adequar às exigências de um meio de comunicação que começava a conhecer uma revolução técnica.

Sujeitos à emergência do "assunto da semana", os escritores não podiam contar com os artifícios que a reflexão e a longa elaboração de um texto proporcionam. Tampouco tinham o compromisso estrito com a imparcialidade jornalística: afinal, o cronista não tem por dever de ofício reproduzir fatos, nem ser um atualizador de conhecimentos científicos. Dele não se esperam reflexões documentadas sobre as questões que aborda. Sua voz não é institucional, tampouco carrega o peso de um discurso que se pretende comprometido com a Verdade, como o do especialista contemporâneo. A crônica integra o território da dóxa, e não da epistéme.

Minha proposta é particularizar o que tentarei definir como a dimensão ética da crônica brasileira. Desde meados do século XIX, nossos jornais são freqüentados pela indefectível figura do cronista, fosse ele um publicista, um contador de casos, um formador de opinião, um crítico de costumes, um humorista, um Machado, tout court. Em comum, todos contribuíram para a constituição de um espaço diferenciado para a participação social do homem de letras na sociedade.

A crônica tem permitido ao escritor, ao longo dos anos, penetrar como indivíduo privado na esfera pública, e desenvolver formas de ação não institucionais: juízos pedagógicos ou de cunho moral, formação de opinião, divulgação de comentários e pareceres críticos sobre as questões que mobilizam o interesse social. A tenuidade dos limites do ficcional e do factual dilui as fronteiras entre o autor e o narrador e produz, no leitor, a sensação de cumplicidade que dá à crônica um alcance existencial ímpar na prosa brasileira.

Impregnando a escrita com sua experiência de vida, o cronista reativa a função ética dos narradores primordiais e potencializa a capacidade humana de dar conselhos, não como uma intervenção na vida alheia, mas como uma sugestão de continuação para uma história comum. Num ensaio de 1985, Davi Arriguci Júnior entreviu as semelhanças entre Rubem Braga e a figura do narrador-artesão, conceituada por Walter Benjamin. Aprofundando essa hipótese e estendendo sua validade para a crônica do século XIX, foi que procurei fundamentar teoricamente minha concepção de cronista ético.

Benjamin aponta, como uma das características do mundo moderno, o desaparecimento da arte de narrar, em conseqüência do desaparecimento da matéria prima do narrador-artesão, a Erfahrung — experiência coletiva e intercambiável que tem suas raízes nos imemoriais contos orais. O ritmo avassalador do desenvolvimento da técnica alterou, profundamente, as condições de vida social. As diferenças tecnológicas entre duas gerações, por exem-

plo, tornaram impossível a troca de experiências comuns, transformando a vivência acumulada pelo ancião num cabedal de saber inútil.

O declínio de uma experiência coletiva e o enfraquecimento de uma memória comum são concomitantes à ascensão da Erlebnis, a experiência individual e intransmissível, e marcam o momento de preponderância de outras formas de narrar, como o romance e a informação jornalística, ambos dependentes de condições de plausibilidade, verossimilhança e finalidade estranhas à arte da narrativa.

Discurso intermediário entre o ficcional e o informativo, a crônica poderia oferecer resistência ao desaparecimento da Erfahrung. Salvaguardando a transmissibilidade da sabedoria, que Benjamin chama de parte épica da verdade, o cronista sacrifica saberes pretensamente absolutos, domínio de discursos especializados como o da Ciência. A dimensão ética da crônica revela-se nesta possibilidade de humanizar a ação intelectual, reativando a capacidade de dar conselhos baseados em sua própria prática de vida, atributo em baixa num mundo cada vez mais individualista.

O cronista Machado de Assis representou um momento decisivo para a evolução do gênero. O escritor colaborou regularmente na imprensa por quase quarenta anos, os últimos catorze na Gazeta de Notícias, apontado como o mais popular e respeitado jornal carioca do fim do século, onde foi responsável, entre Abril de 1892 e Fevereiro de 1897, pela coluna dominical de primeira página intitulada A Semana. Nessas que seriam suas últimas crônicas, o cronista foi-se tornando mais pessimista e cético, diante de um mundo que lhe parecia cada vez mais estranho. A discussão econômica que dominava as páginas dos jornais, fundada em aspectos técnicos insondáveis para os não especialistas, mascarava os reais problemas e despolitizava o debate de idéias. Enfadado pelo desti-

no que as coisas tomavam, o escritor confessava nada entender de Finanças, como já havia dito anteriormente sobre a Política. Machado passou a admitir que seu conhecimento estava se tornando infecundo e que já não podia mais exercer o papel do crítico de uma sociedade regida por uma lógica e por uma moral alheias à sua atitude ética diante do mundo. O declínio da Erfahrung parecia estar finalmente atingindo o velho Bruxo.

Machado pára de escrever regularmente para jornais em 1897. Problemas de saúde, perturbações da velhice, ceticismo, sensação de dever cumprido, "tédio à controvérsia", incompatibilidade com o governo republicano, as conjeturas são muitas e se apóiam em dados biográficos do escritor. A hipótese com que trabalho, sem deixar de lado os indícios já levantados pela crítica, explora outro caminho analítico. O abandono da produção cronística pode ter sido um desvio deliberado em direção à narrativa ficcional. O escritor teria avistado, no romance, condições de ação ética e de 9 experimentação estética que a crônica não mais lhe propiciava.

Os romances escritos por Machado após 1897 apresentam estruturas narrativas com traços fortes da técnica da crônica desenvolvida pelo autor. A escrita memorialística de Bentinho e a estrutura fragmentada do diário do Conselheiro Aires, por exemplo, guardam afinidades incontestáveis com a escrita cronística. No caso de Esaú e Jacó, John Gledson já apontou, em Machado de Assis: Ficção e História, como passagens do romance surgem de forma embrionária nas colunas da Gazeta de Notícias. Ao parar de escrever crônicas, o autor indispõe-se não com o gênero, mas com o veículo que o consagrou. Machado cede apenas aparentemente à pressão do declínio da Erfahrung. Seus romances finais não são obras do triunfo da Erlebnis e possuem estruturas características da narração artesanal e da escrita cronística.

Para sustentar a reflexão aqui proposta e observar, tanto

quanto possível, as infinitas variáveis que atravessam a hipótese apresentada, dividi esse ensaio em quatro partes. O primeiro capítulo apresenta um breve excurso histórico da crônica brasileira, de seus antepassados remotos à era da grande imprensa, para enfatizar que, desde suas origens, o gênero se confunde com outras áreas discursivas — a historiografia, o ensaísmo científico e o jornalismo.

No capítulo seguinte, as características discursivas da crônica, tradicionalmente depreciadas pela crítica literária, são apresentadas como responsáveis diretas pela transformação do gênero numa instância privilegiada de participação do escritor e de resistência ao declínio das experiências intercambiáveis. A partir desses aspectos críticos, será desenvolvido um conceito de cronista ético, fundamentado na teoria do narrador de Walter Benjamin.

O capítulo três apresenta o contexto histórico dos agitados últimos anos do século XIX – momento em que Machado de Assis abandona a escrita regular da crônica. As crises política, econômica e moral, as transformações na posição do escritor na sociedade e de suas relações com a Imprensa, com o novo público que se forma, com os interesses das oligarquias e do governo republicano são descritas como as condições brasileiras da decadência da Erfahrung.

O último capítulo propõe-se discutir, a partir da leitura das crônicas d'A Semana, as possíveis causas que levaram o cronista a abandonar sua coluna semanal. Os indícios levantados deverão embasar a hipótese de que, ao abrir mão da colaboração regular na imprensa, Machado levará para o romance as técnicas de escrita e a dimensão ética desenvolvidas na prática rotineira da crônica.

Capítulo 1: uma pequena história da crônica

A índole multifacetada e arredia às convenções canônicas da crônica faz com que, até hoje, sua aceitação como Literatura seja controversa. Por esta razão, embora a abordagem empregada ao longo desse ensaio privilegie seu caráter literário, a descrição do singular percurso histórico da escrita cronística irá se revelar tangencial ao passado de outros discursos, em especial, o historiográfico, o científico e o jornalístico.

Etimologia e origens remotas

Antes de se discutir aquilo que é nomeado pela palavra "crônica", talvez seja conveniente atentar para o nome em si. A etimologia do substantivo "crônica" remete à chronica, nominativo 11 plural do adjetivo latino chronicus, cujo sentido é "relativo à cronologia" (FARIA, 1994, p. 105). Chronïcus, por sua vez, envia-nos à língua grega clássica e a duas palavras distintas, mas interligadas. A primeira é Krónos, o deus Saturno dos romanos, filho de Urano e Gaia, que reinou na chamada "Idade do Ouro". Na mitologia, Krónos, para evitar a profecia que vaticinava que ele seria destronado por um dos seus filhos, passou a devorá-los todos, até que Zeus, com a ajuda de sua mãe Réia, sobrevive e mata o pai (BRANDÃO, 1986, passim). A outra palavra é chrónos cujo sentido mais geral é o tempo, em seus múltiplos significados: duração, espaço temporal determinado, idade, tempo da vida (PEREIRA, 1990, p. 633). À primeira vista, apenas chrónos diz respeito ao sentido do substantivo "crônica" como o empregamos atualmente. Mas a imagem de um deus devorador de seus filhos possui uma analogia íntima com a relação que se estabelece entre o cronista e o tempo, e está mais arraigada na constituição do gênero do que poderia fazer-nos

supor um filólogo apressado. Por ora, todavia, contentemo-nos apenas em estabelecer a ligação existente entre a escrita da crônica e os meandros do tempo, experimentando as acepções que o substantivo feminino "crônica" possui nos contemporâneos dicionários de língua portuguesa:

1. Narração histórica, ou registro de fatos comuns, feitos por ordem cronológica; 2. Genealogia de família nobre; 3. Pequeno conto de enredo indeterminado; 4. Texto jornalístico redigido de forma livre e pessoal, e que tem como temas fatos ou idéias da atualidade, de teor artístico, político, esportivo, etc., ou simplesmente relativos à vida cotidiana; 5. Seção ou coluna de revista ou de jornal consagrada a um assunto especializado; 6. O conjunto das notícias ou rumores relativos a determinados assuntos; 7. Biografia, em geral escandalosa, de uma pessoa (FERREIRA, 1999, p. 584)

12

Entre as acepções dicionarizadas, somente a terceira, "Pequeno conto de enredo indeterminado", contempla a dimensão literária da crônica. Deixo para mais adiante a discussão deste tópico, quando abordar a crítica e o problema recorrente dos limites entre os gêneros. Interessa-me agora as acepções "1", "2" e "7", que possuem explícita denotação temporal: nelas, a crônica é compreendida como uma narrativa cronológica da vida de indivíduos, de nobiliarquias ou de eventos, situados num passado mais ou menos distante. Tais sentidos aproximam-na do chamado cronicão ou crônicon, extensos inventários medievais de acontecimentos, meio termo entre os anais e a historiografia, que se limitavam "a registrar os eventos sem aprofundar-lhes as causas ou tentar interpretálos" (MOISÉS, 1983, p.245).

Os anais caracterizavam-se por serem representações da realidade histórica em que o componente narrativo está ausente,

consistindo apenas em uma relação de acontecimentos dispostos em seqüência cronológica. Transcrevemos, abaixo, um fragmento dos Anais de Saint Gall – que cobrem os eventos ocorridos na Gália nos séculos VIII, IX e X.

709. Inverno rigoroso. Morreu o Duque Gottfried.

710. Ano duro e deficiente de colheitas.

711.

712. Enchentes em toda parte.

713.

714. Pippin, mordomo do paço, morreu.

715. 716. 717.

718. Carlos devastou a Saxônia com grande destruição.

(...) (apud WHITE, 1991, p. 11)

Causa espanto à nossa atual concepção de história a falta de relação aparente entre os eventos relacionados, bem como a ocorrência de anos "em branco", isto é, períodos em que o autor não arrolou nenhum fato. Porém, entre os anais e as crônicas medievais, há um vínculo: a permanência da cronologia como o "princípio organizador do discurso" (IBID., p. 21). O crônicon, porém, já é engendrado por um preceito de causalidade post hoc, ergo propter hoc, isto é, a compreensão de que se isto vem depois daquilo é porque aquilo é a causa disto.

Hayden White afirma que o entendimento convencional dos historiadores modernos é de que os cronicões constituem um modo de representação da realidade superior ao dos anais, em virtude de sua organização temática, maior abrangência e coerência narrativa. As crônicas medievais, entretanto, estariam ainda num estágio inferior da evolução da historiografia, por se apresentarem como narrativas não acabadas.

White observa ainda que na condenação ao caráter incon-

cludente das crônicas medievais subjaz a convicção controversa de que os próprios eventos possuem, de forma imanente, um encadeamento entre si. Com o auxílio dos artificios da impessoalidade e da objetividade, as narrativas históricas sugeririam que o "enredo" é fruto dos próprios eventos narrados, e não das técnicas narrativas que o produz. Indo mais além, o ensaísta defende a tese de que em qualquer registro da realidade, a narratividade, a moralidade e o desejo de que os eventos reais apresentem coerência estão presentes, sendo a busca por conclusão na historiografia somente uma demanda (...) por significação moral, uma demanda no sentido de que as consequências de eventos reais sejam avaliadas por sua significância como elementos de um drama mundial (IBID., p. 26)

Foge aos interesses deste ensaio participar desta instigante discussão. Interessa-nos apenas demonstrar que, não obstante ser ou não a crônica medieval uma prática plenamente realizada da historiografia, nos parece explícito que a função de relato histórico está na origem do uso da palavra "crônica".

A crônica histórica em língua portuguesa: Fernão Lopes

No universo da língua portuguesa, a crônica como um relato de eventos em sequência cronológica atingiu seu ápice no século XV, anos em que os auspiciosos ventos do Humanismo varreram Portugal. A preocupação com a conservação e a pesquisa dos textos antigos conduziu o lisboeta Fernão Lopes, modernamente considerado o primeiro historiador português, ao cargo de guarda-mor da Torre do Tombo, o arquivo de documentos e escrituras do Reino. No ano de 1434, Lopes foi nomeado cronista-mor por D. Duarte, com a obrigação de

poer em caronica as estorias dos Reys que antygamente em Portugal forom, esso meesmo os grandes feytos e altos do muy vertuosso e de grãdes vertudes el Rey meu Senhor e padre cuja alma deus aja (LOPES, 1963, p. 22).

A obra de Fernão Lopes desperta interesse tanto em pesquisadores interessados em obras historiográficas quanto em obras literárias e será, analogamente, um ponto axial para o desenvolvimento da literatura e da historiografia portuguesa. Se a escrita elegante e clara do cronista real – ainda que, para o gosto de alguns críticos, impregnada em demasia por elementos de língua popular - coloca-o entre as principais influências da prosa portuguesa, suas crônicas anunciam o advento da historiografia moderna, com a progressiva atenuação dos elementos fabulosos e lendários, comuns aos cronicões medievais, em favor de certa objetividade narrativa. O escrivão do Reino, atestam seus contemporâneos, destacou-se pela atenção dispensada à pesquisa e à comparação entre fontes diversas. Lopes visitava mosteiros, cartórios e igrejas, à busca de anais, sermões, cartas particulares e todo e qualquer tipo de documentos que lhe auxiliasse na busca pela exatidão e pela veracidade dos fatos a serem narrados.

A atitude crítica de quem duvida da verdade das coisas escritas e não se limita a reproduzir eventos anteriormente descritos, consubstancia-se no denodo em escrever a verdade dos fatos, denotado no prólogo à "Crônica de D. João":

Se outros per ventuira em esta cronica buscam fremosura e novidade de pallavras, e nom a certidom das estorias, desprazer lhe ha de nosso rrazoado (...) Mas nos, nom curando de seu juizo, leixados os compostos e afeitados rrazoamentos, que muito deleitom aquelles que ouvem, amtepoemos a simprez verdade, que a afremosemtada falsidade. Nem emtemdaees que certificamos cousa, salvo de muitos aprovada, e per escprituras

vestidas de fe; doutra guisa, ante nos callariamos, que escprever cousas fallssas (LOPES, 1968, p. 10).

Luís Costa Lima comenta que o século XVI é palco de uma crise dos conceitos de verdade e dos critérios de conhecimento. A propagação da imprensa e o impacto causado pelos relatos de viagem ofereceram as condições para a "emergência do sujeito individual enquanto instância fundamental do processo de conhecimento" (in CANDIDO, 1992, p. 43). Citando as reflexões de Hans U. Gumbrecht, Costa Lima lembra que o advento da imprensa "exila a corporalidade do circuito de comunicação" (Ibid.), pois elimina a necessidade da presença in loco daquele-que-fala, condição até então essencial para as sociedades predominantemente orais da época. À cosmovisão sustentada na crença no caráter sagrado e imanente da verdade sucede um novo paradigma "preenchida pela capacidade e condições de conhecimento do sujeito individual" (Ibid., p. 43).

A hipótese de Costa Lima é a de que "a difusão da imprensa e a abstração do corpo como marker de territorialidade" (Ibid., p. 47) gerou a incapacidade de se auferir a distinção entre os textos ficcionais, como o ascendente romance de cavalaria, e a verdadedo-cotidiano:

Mesmo porque o romance não tinha precedentes na "literatura clássica" e ademais aparecia na mesma forma de prosa, para o leitor (e para o analista) era mais difícil reconhecer a sua territorialidade específica, quanto ao terreno da História; o que vale dizer, era mais difícil ou mesmo impossível estabelecer sua relação com a exigência da verdade (Ibid., p. 50).

O cientificismo, que então começa a ganhar força, com suas indagações metódicas e seu instrumental matemático, torna-se a

"figura forte" que estimula "a adoção de critério de compreensão sobre os exercícios da imaginação" (Ibid., p. 53), isto é, o predomínio dos campos da ciência como ideais para os discursos da verdade, em oposição à "figura fraca" da prosa de ficção.

O espaço ficcional, contudo, caracterizar-se-á não por ser uma alternativa à verdade temporal e historicamente demarcada, mas por ser uma instância crítica aos "pontos fracos ou insuficientes da verdade constituída" (Ibid.). Costa Lima ressalta o cuidado necessário para se evitar um juízo anacrônico que "naturalize" a categoria do ficcional. A obra de ficção é uma produção discursiva, historicamente motivada, provida de um princípio organizador próprio. Não se trata de uma simples suspensão da verdade, mas uma perspectivação da verdade, posta então à distância.

Como conseqüência direta dos novos paradigmas de verdade, a historiografia, tomada agora como uma ciência dos métodos e técnicas de investigação e escrita da história, supera a concepção clássica que a julgava como um gênero literário, valorizada ou não por seus méritos estilísticos. Gradativamente, a crônica, como narrativa histórica, cede espaço ao termo "História". É o momento em que, observa Jorge Fernandes da Silveira, o cronista, aquele que compila e historia os fatos, metamorfosear-se-á em historiador, aquele que interpreta os eventos, através do exame objetivo (In CANDIDO, 1992, p. 29).

O ideário iluminista do século XVIII apresentará as condições adequadas para o surgimento dos historiadores ditos "liberais" e suas obras de caráter político-partidário (BORGES, 1984, p. 30), que antecipam a preocupação nostálgica e nacionalista do Romantismo com o espírito de cada povo e com as origens da nação. O golpe derradeiro na crônica como o principal modelo de relato historiográfico virá da Alemanha, com a pretensão de se dar à narrativa histórica uma exatidão compatível ao discurso científico.

Ciência e opinião: a influência dos ensaios

No século XIX, em meio à permanência do emprego do termo "crônica" para nomear relatos cronológicos do passado¹, a palavra passou a assumir paulatinamente, no Brasil, um novo sentido. Afrânio Coutinho lembra-nos que o sentido de "crônica" nas literaturas de língua inglesa², francesa, espanhola e italiana é, exclusivamente, o de gênero historiográfico. Para o autor, o equivalente às nossas crônicas são os ensaios "informais", "pessoais" ou "familiares", de língua inglesa, textos que "exprimem uma reação ou impressão pessoal, em linguagem coloquial ou familiar, sem qualquer estrutura clara" (COUTINHO, 1997, p. 119). Assertiva quase idêntica apresenta José Paulo Paes no Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira, acreditando que a acepção de "crônica" como "pequeno comentário, publicado em jornal ou revista, acerca de fatos reais ou imaginários", parece ser exclusiva de nosso idioma, e se confunde "com aquilo que, nas literaturas de língua inglesa, se conhece pelo nome de ensaio pessoal, informal, familiar ou sketch" (In PEQUENO DICIONÁRIO..., 1967, p. 82). Tais particularidades

semânticas obrigam-nos a uma pequena digressão sobre essa possível influência.

¹ No Brasil, bons exemplos de crônicas históricas são a Crônica do descobrimento do Brasil, de Francisco Adolfo Varnhagen, e Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro e as Memórias da Rua do Ouvidor, de Joaquim Manuel de Macedo.

² Vale também lembrar que as peças teatrais baseadas em fatos verídicos, como as de Shakespeare, eram chamadas de chronicle plays (MOISÉS, 1983, p.245).

Para Francis Bacon, ensaísta inglês do século XVI, embora a ocorrência de textos de caráter pessoal, despretensiosos e de assunto variado, fosse bastante antiga, será Michel de Montaigne o primeiro a empregar a palavra ensaio para dar nome a seus escritos. Produzidos num momento em que o filósofo se afasta da agitação da corte francesa e se recolhe na torre de seu castelo, os primeiros escritos por ele nomeados como Essais são também conseqüência direta da "Crise da Verdade" do século XVI. O aflorar da subjetividade faz com que o homem passe a ver o mundo não como uma organização produzida por atribuições divinas, mas como resultado de sua própria capacidade de constituir e atribuir "sentidos". O resultado são textos em que o autor, passando a "ver a si mesmo ocupando o papel do sujeito da produção do saber" (GUMBRE-CHT, 1998, p. 12), discorre, a partir de suas experiências e leituras, sobre os mais variados assuntos. Nas palavras de Marilena Chauí:

[Montaigne] achava-se "inteiramente desprovido de qualquer assunto específico" e tomou então a si mesmo como objeto de análise e discussão. "Concebidos nessa ordem de idéias, extravagantes e fora de todas as regras convencionais", os Ensaios, como ele os chamou, eram resultado da inclinação ao devaneio, à meditação e à análise. (...) As idéias são colocadas nos Ensaios sob a forma aparente de contradições, e o leitor é conduzido por caminhos oblíquos e disfarçados (In MONTAIGNE, 1991, p. IX).

À semelhança da crônica, o ensaio é um gênero de limites imprecisos e difícil caracterização. Contudo, vários dos traços característicos tradicionalmente apontados na produção ensaística — texto em prosa, de pequena extensão, assunto variado, flexibilidade formal, subjetividade, estilo autoral proeminente — são igualmente atribuídas à crônica moderna. Afrânio Coutinho considera traço

marcante da semelhança entre os dois gêneros a importância do estilo do autor para o desenvolvimento das idéias, "muito próximo da maneira oral ou do pensamento que é captado no próprio ato e momento de pensar" (COUTINHO, 1997, p. 118). De modo similar, Wellington PEREIRA (1990[b], p. 13), em sua dissertação de mestrado, observa que a força de persuasão do ensaio não repousa na capacidade de organizar de forma lógica ou metódica os fatos, nem na forma de relatar os eventos, mas no estilo do ensaísta, embora não desconheça que o ensaio, ao contrário da crônica, por mais livre e informal que seja, caracteriza-se por buscar uma construção de uma tese a partir de conceitos racionais.

Esquematicamente, diríamos que Bacon e Montaigne fixam os dois tipos do ensaio contemporâneo. O filósofo inglês inaugura uma linhagem de ensaios científicos, mais formais, objetivos, metódicos e concludentes, organizados numa exposição lógica e com um registro de linguagem mais austero, isto é, aquilo que se entende atualmente por ensaio em países como Brasil, França, Itália, Espanha, Alemanha. Já Montaigne abre uma tradição de ensaios mais informais, subjetivos, imaginativos, em linguagem coloquial, com muitos traços de oralidade, gerando aquilo que os ingleses chamam de familiar ou informal essay, e que no Brasil, atualmente, chamaríamos de crônica.

Roland BARTHES (1996, p. 7), em Aula, lembrava que embora tenha tentado, por longo tempo, inscrever seu trabalho no campo da ciência, reconhecia que havia produzido "tão somente ensaio, gênero incerto onde a escritura rivaliza com a análise", o que faz do ensaio, numa despretensiosa ilação, uma espécie de dimensão literária dos tratados científicos. Atualmente, a crônica pouco mais é do que "a prima pobre do ensaio", no dizer espirituoso de Eduardo Portella (In PROENÇA, 1986, p. 7), e mantém com os discursos da Ciência uma distância irredutível. Afinal, como

A era da grande imprensa: a crônica moderna

Entre as acepções dicionarizadas da palavra crônica que relacionamos anteriormente, as de número "4", "5" e "6" apontam a produção cronística como sendo, fundamentalmente, um texto a serviço do jornalismo. Sabemos que a literatura brasileira há muito conhece os chamados "gêneros públicos", nascidos da aberta inscrição do escritor na vida pública (BOSI, 1994, p. 83). Os séculos XVII e XVIII legaram ao nosso cânone uma série de sermões, discursos, artigos, entre outros gêneros textuais que, atualmente, não integram as áreas de interesse dos estudos literários. Os gêneros jornalísticos merecem destaque em nossas histórias literárias, em especial nas primeiras décadas do século XIX, com a influência exercida por homens como Hipólito da Costa e Evaristo da Veiga nos movimentos que antecederam à autonomia política do país.

A gênese da crônica moderna brasileira, contudo, não é o jornalismo político dos anos que precederam a Independência. Seu aparecimento é conseqüência direta das primeiras transformações técnicas que possibilitarão a industrialização da atividade jorna-

lística e o surgimento de uma imprensa de massa no Brasil, com o que concordam unanimemente Antonio CANDIDO (1992), Afrânio COUTINHO (1997) e Eduardo Portella (In PROENÇA, 1986).

Rastreando as influências adventícias do gênero, notaremos que alguns autores, como Beatriz Resende (1993) e o cronista Carlos Eduardo Novaes (In PROENÇA, 1986, p. 29), referem-se aos artigos de Joseph Addison e de Sir Richard Steele, no semanário inglês The Tattler, do inicio do século XVIII, como sendo os modelos precursores da crônica. Considerando-se, entretanto, a aparentemente restrita repercussão destas iniciativas sobre os nossos primeiros cronistas, a origem jornalística mais aceitável parece-nos ser mesmo o feuilleton francês.

A princípio, feuilleton designava não uma tipologia textual, mas um espaço determinado do jornal, o rez-de-chaussée da primeira página. Embora fosse, nos primeiros momentos, temática e tipologicamente livre, o rodapé passou em muito pouco tempo a possuir uma função determinada e indispensável para o jornal francês. Nas palavras de Marlyse Meyer:

[O feuilleton] tem uma finalidade precisa: é um espaço vazio destinado ao entretenimento. E já se pode dizer 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, deliberadamente frívolo, que é oferecido como chamariz aos leitores afugentados pela modorra cinza a que obrigava a forte censura napoleônica (in CANDIDO, 1992, p. 96).

A rotinização de certos conteúdos fez com que os feuilletons passassem progressivamente a se tornar diferenciados, como o feuilleton dramatique, dedicado à crítica teatral, e o feuilleton lit-

Do feuilleton variétés à crônica

No Brasil, Justiniano José da Rocha é provavelmente o responsável pela introdução, senão do gênero, da palavra em nosso jornalismo. Em 1836, mesmo ano da basilar Niterói, o jornal O Chronista adota o feuilleton em uma de suas colunas. A julgar pela apresentação alambicada, feita pelo próprio Justiniano, a novidade francesa necessitaria ainda de um longo período de adaptação em terras nacionais:

(...) abençoada invenção periódica, filho mimoso de brilhante imaginação, que trajas ricas galas, que te cobres de jóias preciosas, tu, que distrais a virgem de seus melancólicos pensares, o jovem estudioso de seus cálculos dinheirosos, o desocupado proprietário de seu descanso insípido, o ardente ambicioso de seus planos ilusórios, tu que fazes esquecer o trabalho ao pobre, tu que fazes esquecer o ócio ao rico, permite, oh!, permite duende da civilização moderna, que nosso proselitismo te procure sectários em o nosso Brasil – que é digno de adorar-te (Apud LIMA SOBRINHO, 1960, p. 16-17).

Na opinião de Barbosa Lima Sobrinho, a coluna d'O Chronista, em termos formais, não era exatamente o "rodapé destacável da folha, de que se distinguia por meio de uma vinheta larga, que

o separava do resto do texto da gazeta" (Ibid., p. 16), mas apenas uma seção de ficção, que viria a ser sucessivamente chamada pelos jornais brasileiros de Folha literária, Folha História, Apêndice e finalmente, em 1839, aportuguesado como folhetim e devidamente alocado ao pé de página do Jornal do Commercio.

O folhetim repete aqui seu trajeto em terra francesa. Não apenas o formato e o estilo folhetim foi copiado por nossos periódicos, mas várias foram as matérias pilhadas e traduzidas de magazines e jornais europeus. Seu conteúdo é, a princípio, tanto a ficção quanto a crítica literária e teatral, ou o mundanismo, mas sempre, como na França, com uma função exclusivamente recreativa.

Na primeira página, o rodapé passa a se intitular folhetim e recebe o romance, traduzido ao ritmo da chegada do paquete. A rubrica Variedade passa para o corpo interno do jornal. Conteúdos vários, muita matéria traduzida, resenhas, folhetins literários, crônicas anônimas, tratando com leveza assuntos cotidianos (Marlyse Meyer in CANDIDO, 1992, p. 113).

Pensando especificamente nos folhetins-variedades, se concordarmos com os autores que assinalam o ano de 1799 e Julien-Louis Geoffroy — um professor de retórica que escreveu feuilletons de crítica teatral no parisiense Journal de Débats — como a gênese francesa do gênero, deveremos considerar, analogamente, Martins Pena como o fundador do folhetim no Brasil. Ele escreveu, entre 1846 e 1848, uma coluna de crítica teatral no Jornal do Commercio. Nossa concepção contemporânea de crônica, entretanto, exige uma diversidade de assuntos que os artigos do comediógrafo, centrados quase que exclusivamente na cena teatral do Rio de Janeiro,

não possuíam. A hipótese mais adequada e corrente parece ser a de Marlyse Meyer, Alceu Amoroso Lima e Brito Broca, entre outros, que assinalam a data de 02/12/1852 como o marco do gênero no Brasil, com a coluna "A Semana", de Francisco Otaviano, no mesmo Jornal do Commercio³.

Na tradição dos gentis-homens da Corte, Francisco Otaviano era diplomado em Ciências Jurídicas pela Faculdade de Direito de São Paulo e estreou na imprensa do Rio de Janeiro em 1846, na Gazeta Oficial do Império do Brasil. Na opinião de Américo Jacobina Lacombe, o liberal Otaviano, encarnando o modelo de intelectual que encontrava dificuldades em pôr em prática suas idéias políticas, possuía o temperamento e as qualidades indicadas ao "gênero em que certamente haveria de distinguir-se: o da crônica, ou melhor, do seu precursor, que foi o folhetim" (In COUTINHO, 1997, p. 83).

Otaviano era um epistológrafo devotado e a leitura feita por seus biógrafos das cartas, "que se derramam por muitas laudas e bisbilhoteiam [sic] por todos os assuntos" (SERPA, 1952, p. 49-50), apontam-nas como a base de inspiração para seus folhetins. Embora extensas, mesmo em comparação com as longas crônicas do século XIX, os textos de Otaviano apresentavam como característica marcante a ocorrência de diversos assuntos costurados de modo aleatório, a escrita bem humorada, o coloquialismo e a intimidade estabelecida com o leitor. Os assuntos iam de História ao

³ Deve-se ressaltar que esse periódico, embora "sisudo e circunspecto", nos termos de Nélson W. SODRÉ (1966), teve papel fundamental na difusão e consolidação da crônica. Por suas páginas passaram além dos já citados Justiniano José da Rocha, Francisco Otaviano e Martins Pena, cronistas como Macedo, que lá publicou Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro e Memórias da Rua do Ouvidor, Raul Pompéia, Urbano Duarte, entre outros.

Teatro, da Política aos últimos lançamentos literários, das eleições aos bailes, dos últimos discursos na tribuna às festas populares, do Carnaval à Febre Amarela, e eram tratados com a frivolidade exigida pelo modelo francês — o que gerava críticas de alguns leitores:

Estão a queixar-se de mim porque desde que entrei para o ministério da Semana tenho levado todo o tempo a rir-me com os meus leitores: sou capaz de apostar que se eu em um domingo desatasse a chorar, teriam de queixar-se muito mais ainda (...). Ora, pois, mudamos de estilo: nada mais de gracejos perigosos, nem de comparações arriscadas: não devo continuar a rir-me, porque dizem que os meus risos e gracejos cortam como tesoura de alfaiate (Francisco Otaviano apud PINHEIRO, 1925, p. 285).

26

O jovem folhetinista, então com 27 anos, compreendera o espírito de seu mister e soube utilizar a flexibilidade do espaço onde escrevia. Nos dias em que os eventos de maior apelo rareavam, dedicava-se a escrever resenhas literárias, prevenindo antes o leitor: "A Semana tomou hoje um vôo mais elevado, e subiu da crônica rasteira às altas regiões da arte e da literatura" (apud SERPA, 1952, p. 51). Noutras semanas órfãs de novidades, Francisco Otaviano aproveitava para publicar suas próprias poesias: "A semana esteve tão monótona, tão vazia de fatos, tão erma de discussões que (...) o cronista nada tem a comemorar. Portanto... literatura no caso" (Ibid.)

Em Julho de 1854, o folhetinista transfere-se para o Correio Mercantil, periódico de idéias liberais de propriedade de seu sogro, o empresário da área ferroviária Joaquim Francisco Alves Branco Muniz Barreto. Assumindo o cargo de editor e trocando a função de cronista pela de jornalista político, Otaviano indica o novato José de Alencar para o seu lugar. Os diretores do Jornal do Commercio,

entretanto, preferem Justiniano José da Rocha, neste momento já uma figura imponente da imprensa brasileira, que então escreveu a um amigo:

O Picot provisoriamente me encarregou das Semanas, e salvo alguns cortes feitos no meu trabalho pela censura do jornal, é do meu bestunto e do meu estilo: o Pedreira o sabe e tem dados urros. (...) Se bem que não goste de escrever semelhantes artigos pois não tenho jeito para engraçado, vou dando às mesmas Semanas uma severidade diversíssima da que lhes dava Otaviano (Justiniano José da Rocha apud MEYER, 1993, s.p.).

Diante da preterição de Alencar e da indicação de Justiniano para o seu antigo posto de folhetinista no Jornal do Commercio, Otaviano prognosticou com sagacidade, numa carta, o fracasso da escolha:

27

A Semana agradara, não por grande merecimento intrínseco, mas por aquele espírito alegre, vivaz (...). Esse espírito é resplendor passageiro: só nos ilumina por poucos anos na aurora da vida. Começa a despontar em José de Alencar, em mim já ia declinando. Procurou-se para a Semana a grande ilustração, o estilo clássico, mesmo o grande talento; mas não se procurou o feitiço, o demônio inspirador dos vinte anos (Apud MENESES, 1977, p. 69).

Os "medalhões" do jornalismo não se adaptavam, de fato, à frivolidade exigida pelo novo gênero. Ao perceber o erro cometido, o Jornal do Commercio volta atrás, mas Alencar já havia aceitado um convite de Otaviano, para assumir os folhetins do Correio Mercantil. Começava, então, aos vinte e cinco de anos, a carreira literária de José de Alencar, inaugurando o que havia de se tornar um

hábito do escritor brasileiro do século XIX: o de fazer do folhetimvariedades o vestíbulo da carreira literária e jornalística.

Entre 3 de Setembro de 1854 e 8 de Julho de 1855, Alencar escreve trinta e sete folhetins semanais no rodapé da primeira página, seção que ele próprio intitulou de "Ao correr da pena". De Otaviano, o escritor herda além do posto, a versatilidade de abordar com leveza os principais eventos da semana, sempre "com a variação de estilo que cada assunto requer" (João Roberto Faria in CANDIDO, p. 306). Seus folhetins são bem acolhidos, mas a vocação política de estirpe faz com que acabe por se envolver numa polêmica que lhe levará a pedir demissão. Ao repreender, em um folhetim, algumas negociatas especulativas do mercado de acões, o escritor clamava pelo fechamento das companhias que não honrassem os compromissos assumidos perante seus acionistas. Censurado pela direção do periódico, que desta forma atendia aos interesses de alguns "amigos do jornal", Alencar abandona o Correio, solicitando que não fosse mais utilizado pelo periódico o título que dera à sua coluna. "A moralidade desse episódio", dirá Afrânio Coutinho, "é que a crônica pode tornar-se um poderoso agente da correção dos costumes, ainda quando tenha ares de passatempo frívolo" (COUTINHO, 1997, p. 122).

Com o sucesso alcançado como folhetinista, Alencar é convidado para assumir o cargo de redator-gerente do Diário do Rio de Janeiro. Fundado em 1821, o jornal foi a primeira gazeta diária da cidade, mas até o ano de 1835, publicava somente anúncios e era conhecido, em virtude de seu baixo preço, por "Diário do Vintém". No periódico, o escritor publicará os romances Cinco minutos (1856), O Guarani (1857) e A Viuvinha (1857) e envolver-se-á em outra polêmica, esta de alcance muito mais amplo, em torno do poema épico de Gonçalves de Magalhães, Confederação dos Tamoios, a primeira de uma série de desentendimentos com o Imperador.

O escritor ainda não abandonaria o folhetim-variedades. No mesmo ano de 1855, escreve sete deles, sob o título "Ao correr da pena" e, entre 1856 e 1858, publica catorze, assinados com as iniciais Al., sob três títulos: "Folhas soltas"; "Folhetim" e "Revista", esses sim os últimos de sua carreira. Alencar talvez tenha acreditado que o "demônio inspirador dos vinte anos", de que lhe falara Otaviano, o tivesse desamparado...

No que concerne ao tratamento desembaraçado e gracejador dado aos temas mundanos, que deu ao gênero a infeliz condição de antecessor do colunismo social, Alencar não incorpora inovações na escrita do folhetim-variedades. O diferencial alencariano, em relação ao seu amigo Otaviano, é ter introduzido, no espaço do folhetim, uma dimensão que extrapolava a temática fútil dos textos voltados exclusivamente a estudantes e moçoilas casadoiras. No dizer de João Roberto Faria:

O folhetinista Alencar sabia ocupar-se também de assuntos graves e não raro os preferia, para chamar a atenção dos leitores mais sisudos que as mocinhas da época (In CANDIDO, 1992, p. 311).

Quando Alencar abandona o Correio e assume um cargo de dirigente no Diário, a ocorrência, em seus folhetins, do questionamento político e da crítica às instituições imperiais amiúda-se. A maior respeitabilidade dos escritores que assumem o ofício de cronista permitirá que, lentamente, a crônica comece a adquirir, ao revés da aparência de frivolidade que a persegue, o respaldo necessário para se constituir como um espaço legítimo de manifestação de opiniões para o homem de letras brasileiro.

Três momentos decisivos

Prosseguindo numa cronologia um tanto esquemática, com o intuito de assinalar os momentos decisivos da evolução da crônica brasileira no século XIX, tarefa indeclinável é falar no nome do folhetinista e dramaturgo Joaquim José França Júnior.

Formado em Direito pela Faculdade de São Paulo, França Júnior iniciou sua carreira jornalística em 1863 colaborando no periódico de caricaturas Bazar Volante. Entre 1867 e 1868 escreverá para o Correio Mercantil uma série de folhetins de cunho político, em que deixava transparecer suas convições monarquistas. Foram, contudo, seus folhetins de costumes, escritos para a prestigiosa Gazeta de Notícias, a partir de 1876, que o tornaram popular. Reunidos em volume em 1878, receberam mais duas edições em 1894 e 1915, além de terem sido reproduzidos pelo Jornal do Brasil com grande sucesso no primeiro decênio do século XX. Contrariando autores como Massaud MOISÉS (1983), que se referem, de forma pejorativa, ao fato de não se reeditarem os livros de crônicas, os Folhetins representam um autêntico best-seller, principalmente se pensarmos no incipiente mercado editorial brasileiro da época.

Observador atento às melhorias das condições urbanas da Corte, causadas, fundamentalmente, pela implantação e expansão das linhas de bondes, França Júnior aborda, de modo burlesco, as conseqüências de estar o Rio de Janeiro "civilizando-se": a ocupação das ruas pelas mulheres, o esplendor da rua do Ouvidor, as dificuldades de moradia, o encontro entre a elite e a plebe nas festas populares. Sucedendo os antigos autores dos recintos fechados, do espaço familiar fluminense, cujas narrativas fluíam entre saraus, bailes e salas de visita, o folhetinista volta-se para o que acontece nas ruas, e demarca o espaço geográfico da cidade, classificando e rotulando indivíduos, lugares e hábitos.

Primogênito de uma longa série de cronistas da urbe, França Júnior antecipa autores como Machado de Assis e Lima Barreto na abordagem das grandes questões de uma cidade que começa a se partir. Através de seu principal artificio retórico, a idéia de estar "estudando" os novos hábitos – senha naturalista que o autor tempera com bom humor e leveza de estilo -, o cronista cumpriu o papel de classificar e tornar inteligível o novo Rio de Janeiro que se formava.

Se França Júnior destaca-se, na evolução do folhetim-variedades, por ter feito da cidade seu tema e objeto de trabalho, outro homem de teatro marcará o gênero pelo uso da narrativa curta como estratégia discursiva para a crônica. Contista, crítico teatral, poeta satírico, tradutor de teatro e, sobretudo, comediógrafo, Arthur Azevedo chegou ao Rio de Janeiro em 1873, aos 18 anos, onde se empregou no jornal A Reforma, dirigido pelo também maranhense Joaquim Serra, e iniciou uma incessante carreira 31 de polígrafo, publicando seus escritos nos mais variados órgãos da imprensa fluminense.

Assim como França Júnior, Arthur Azevedo foi também atraído pelos hábitos de vida do carioca, mas converteu sua observação em pequenos contos, cômicos em sua maioria, escritos em linguagem coloquial. O cronista explorava o lado burlesco da nova moral que se constituiu com a proclamação da República e o conseqüente surgimento de outro modelo de prestígio social: o burguês tornado rapidamente milionário na jogatina financeira do Encilhamento. A moralidade advinda de uma lógica do enriquecimento a todo custo solapa "os ideais éticos e mesmo a compostura discreta e cortês da elite que a precedera. Tudo é substituído pelo 'gozo grosso' e desajeitadamente exibicionista dos novos figurantes" (SEVCENKO, 1983, p. 38).

A infidelidade conjugal, o comportamento esdrúxulo dos

arrivistas, a intimidade do contato entre homens e mulheres nos bondes, as transformações ocorridas nas relações familiares e todo um vasto repertório de personagens e situações caricatas urbanas integram as crônicas de Azevedo que, "dando a todos os assuntos uma leve graca fugitiva, e pondo a arte do dizer ao alcance de todas as inteligências, sem prejuízo da correção do estilo (BILAC, 1996, p.105)", se tornou um dos mais populares cronistas do fim de século. "Escrevo, não para os cafés da Rua do Ouvidor, mas para a cidade inteira", vangloriava-se Arthur Azevedo. Seu leitor ideal não era o pequeno grupo de "pessoas instruídas ou ilustradas, que procuravam em tudo quanto liam gostoso pasto para os seus sentimentos estéticos", mas a grande massa "de homens do trabalho, que iam buscar na leitura dos jornais um derivativo para o cansaço do corpo, e exigiam que não lhes falassem senão em linguagem simples, que eles compreendessem" (AZEVEDO, 1997, p. 180), o que lhe acabou valendo o menoscabo de críticos que tachavam sua prosa de superficial e licenciosa – as mesmas acusações daqueles que viam em seu teatro de revista o grande responsável pela decadência da arte teatral brasileira.

Ao estilo desembaraçado e satírico dos autores que trouxeram para a crônica a verve dos comediógrafos, Raul Pompéia contrapõe outro tipo de escrita. Avoca-se a função de intérprete dos tumultuosos anos oitenta e do início dos noventa, para se transformar, à revelia, no cronista da perplexidade. Abandonado o entusiasmo quase juvenil, de quem via na República e nos seus avatares, a Ciência e o Progresso, a panacéia universal do século vindouro, o autor de O Ateneu desenvolveu uma consciência ora cética, ora pessimista, de quem experimentava as contradições de suas próprias convicções pessoais.

Do espetáculo das ruas, que a Arthur Azevedo e França Júnior interessava o grotesco, a atônita pena do cronista recupera-

va o trágico: os suicídios, os assassinatos, os crimes passionais, os uxoricídios, o mundo-cão que ele tanto repudiava nos noticiários sensacionalistas. Alfredo Bosi nota com perspicácia que ele "partilhava com Machado o dom do memorialista e a finura da observação moral" (BOSI, 1994, p. 183), mas era tomado por uma passionalidade que deformava sua escritura. A crônica foi para Pompéia a arena das tensões entre a impotência da condição contemplativa do escritor e a lida cotidiana com as misérias humanas.

Simultâneas às de Raul Pompéia são as derradeiras crônicas de Machado de Assis. Momento agônico do gênero, a singular escrita cronística do Bruxo será objeto de especial atenção na última parte deste ensaio. O panorama crítico desenvolvido no próximo capítulo relacionará os aspectos teóricos relevantes para a compreensão deste paradoxal momento de ápice e de abismo.

Capítulo 2 - Aspectos críticos

Se a gente chegar num jornal e falar o seguinte para o dono: "Escuta, o senhor quer publicar uns contos meus, três vezes por semana, e pagando?", ele, o dono do jornal, não aceita. Agora crônica ele aceita. Eu acho que se deveria convidar aqui um dono de jornal para ele definir o que é conto e o que é crônica.

Lourenço Diaféria

Alguns dos mais importantes estudiosos de nossa literatura já empreenderam tentativas de conceituar a crônica brasileira. O caminho de análise trilhado, o inventário das características que a constituiriam como gênero discursivo autônomo, tem-se revelado, uma estratégia incompatível. A notável diversidade de produções textuais distintas que são designadas pela rubrica "crônica" parece não admitir descrições de amplo alcance.

Eduardo Portella (In PROENÇA, 1986, p. 25), avaliando os seus insucessos no campo da definição da crônica, julgou ter realizado uma "conquista crítica" quando desistiu do esforço classificatório. Os quase trinta anos que o ensaísta levou para chegar a tal conclusão inspira-nos a não desejar reiterar os clichês dessa desordenada fortuna crítica.

Ainda assim, pode-se recolher, neste legado de alguns acertos e de muita perplexidade, um mínimo coerente de aspectos propostos como essenciais. Tomamos como modelo uma definição de Mário de Andrade, da década de vinte, em que crônica é identificada como: (i) um texto curto de origem jornalística; (ii) sem compromisso de artesanato exaustivo ou rigor de informação; (iii) meio caminho entre o artigo e a ficção; (iv) de tema livre – enfim, no bom estilo andradino, uma conversa fiada cuja importância estaria no que chamava de "vivência do cotidiano" (Apud Telê Porto Ancona Lopez in CANDIDO, 1992, p. 170).

Apesar de absolutamente informal, o despretensioso e arguto conceito de Mário alude, de forma sintética, às particularidades que tornam esse feliz acidente da modernidade uma prática discursiva ímpar em nossa literatura. A proposta deste capítulo é demonstrar que algumas dessas características, atribuídas de forma desmetódica ao gênero, são justamente as condições prévias para que a crônica do fin-de-siècle tenha se desenvolvido como um privilegiado espaço de participação para o escritor brasileiro.

O percurso do preconceito

Remontam ao tempo dos folhetinistas as primeiras manifestações de antipatia da crítica literária pela crônica. A princípio, a sombra do modelo europeu ameaçava a liberdade de expressão e o estilo de nossos cronistas, e buscar um caminho próprio, não afrancesado, constituía o desafio a ser encarado. "A cor nacional, em raríssimas exceções, tem tomado o folhetinista entre nós. Escrever folhetim e ficar brasileiro é na verdade difícil" (ASSIS, 1938, V. 1, p. 33), dizia, em 1859, um então estreante e desconfiado Machado de Assis, futuro responsável direto pela aclimatação do gênero em terras brasileiras⁴.

⁴ A discussão sobre a nacionalidade do gênero prolonga-se até o século XX. Três são as hipóteses principais: a primeira afirma que o gênero é realmente um desdobramento do folhetim de origem francesa, tendo sido apenas adaptado e nacionalizado. Antonio CANDIDO (1992, p. 15) é um dos defensores deste ponto de vista, aduzindo à "naturalidade com que se aclimatou aqui e a originalidade com que aqui se desenvolveu". Eduardo Portella vai em caminho semelhante afirmando que a crônica "talvez figure, juntamente com o futebol, entre aqueles mais acabados exemplos de redução crítica de modelos metropolitanos" (In PROENÇA, 1986, p. 7). A segunda hipótese defende que a crônica não tem realmente nenhum "similar noutras literaturas, salvo por influência de nossos escritores

37

Em fins do século XIX, a irrefutável evidência da ambientação da crônica, praticada por um grande número de literatos e maciçamente difundida nos jornais, amenizou o infecundo e xenófobo impasse. Contudo, nem José Veríssimo nem Sílvio Romero, os dois principais críticos do período, reconheceram o gênero como integrante da literatura nacional, e alijaram-no de suas prestigiosas histórias literárias. O ideário naturalista e positivista, que extrapolava o cientificismo para além dos limites das ciências naturais, parecia não suportar a "estética expressa nos folhetins, em que se misturavam a fantasia e a realidade" (COUTINHO, 1997, p. 127), tampouco o caráter opiniático da retórica argumentativa dos cronistas, em contraste com a objetividade racional que se exigia até mesmo da prosa de ficção. Para Eugênio Gomes, nos folhetins machadianos "a fantasia, a crônica e o conto já não mantinham fronteiras entre si. E a conciliação estava numa filosofia estética, que a crítica naturalista não podia admitir" (GOMES, 1972, p. 10). Significativo exemplo desta perspectiva é a dura crítica de Tito Lívio de Castro às crônicas de Machado de Assis:

São intrigas, fantasias sem gosto, nuas de significação, não revelam estudo, observação, nada! Simples contos para um dia. Seguem quase todos nos passos do Sr. Machado de Assis, o escritor que está mais deslocado na época em que vive. O Sr.

(como na moderna Literatura Portuguesa)", opinião de Massaud MOYSÉS (1983, p. 246). A terceira corrente considera que o gênero não é uma exclusividade nacional — suas origens e semelhanças são os familiar essays de língua inglesa — e que a nomenclatura crônica é inadequada, pois o que chamamos de crônica é muito diferente da concepção documental e historiográfica que o resto do mundo tem do termo, opinião de José Paulo Paes (In PEQUENO DICIONÁRIO...), Afrânio COUTINHO (1997) e Brito Broca (Apud MOISÉS, Op. Cit., p. 246).

Machado de Assis escreve sobre tudo, contanto que seja um despropósito; sobre uma mosca azul, sobre a filosofia de uma aranha, (que é isso?) sobre a igreja do diabo. (...) É por esse caminho que seguem quase todos os folhetinistas; o assunto pouco importa, o desenvolvimento fica entregue ao acaso, a verossimilhança é posta de parte; contanto que seja possível encaixar um certo número de frases – está feito o folhetim. Os últimos romances estão nesse terrível gosto (Apud GOMES, 1972, p. 10).

A diatribe é compreensível. A crônica contemplava uma demanda muito distinta das que norteavam a produção literária oitocentista. Antonio CANDIDO (1965) já chamou a atenção para o fato de como os recursos técnicos disponíveis em cada época e local influem na forma e na recepção de uma obra. As transformações nos meios de comunicação ocorridas no final do século XIX exerciam um profundo impacto "sobre as funções dos processos comunicativos e sobre a mentalidade daqueles que neles estão envolvidos" (GUMBRECHT, 1998, p. 67), e o paradigma crítico hegemônico revelou-se conservador e incapaz de auferir as possíveis propriedades artísticas, ficcionais ou poéticas de um gênero que "tem seu lado de mercadoria e sua face indomável de arte" (Marília Rothier Cardoso in CANDIDO, 1992, p. 142).

Diante da fascinante ambiguidade deste "fruto da evolução das formas literárias no século XIX" (Sonia Brayner in CANDIDO, 1992, p. 416), a crítica da época não compreendeu o gênero em sua especificidade mais funcional do que formal. Como bem observa Raul Antelo, a crônica não pode ser pensada como "um repertório de invariantes formais ou temáticas", mas a partir de uma noção de gênero como uma prática discursiva que discute núcleos problemáticos para uma sociedade "de uma forma específica que não se encontra em outros campos da cultura" (In CANDIDO, 1992, p.

154-155). Exemplo significativo já nos ofereceu a História: quando os historiadores contemporâneos passaram a avaliar o quanto era problemática a relação entre a ficção e a realidade, puderam reconhecer a crônica, tanto a antiga quanto a moderna, como um suporte material e funcional da memória (Margarida de Souza Neves in RESENDE, 1995, p. 27), e assim encará-la não apenas de forma documental, no sentido positivista do termo, mas como uma construção do imaginário social de uma época. Concebida como uma narrativa do cotidiano aberta ao comentário pessoal, a crônica recuperou para a História o "lugar reconhecido à subjetividade do narrador" (Ibid., p. 25). Cabia à crítica literária reconhecer qual o singular espaço que a produção cronística ocupava no contexto da Literatura de sua época.

Um entrelugar crítico

tipo de literatura que nela se produzia".

Nenhum estudo sobre a crônica pode prescindir de tomar a íntima ligação do gênero com o suporte de divulgação — os órgãos de publicação periódica — como seu aspecto essencial. Alguns autores, como Beatriz Resende, David Arrigucci Jr. e Flora Süssekind, chegam mesmo a considerar que há uma contaminação do texto pelo seu veículo (In CANDIDO, 1992, p. 420). Afinal, como nos lembra Afrânio COUTINHO (1997, p. 121), "o uso da palavra [crônica] para indicar relato e comentário dos fatos em pequena seção de jornais acabou por estender-se à definição da própria seção e do

Contudo, exatamente por ser um texto produzido para a publicação em periódicos, a crônica integra um desprestigiado espaço limítrofe entre os campos de estudo da Literatura e do Jornalismo. Na incômoda posição de objeto transdisciplinar e aprisionada neste autêntico entrelugar crítico, ela tampouco pôde conhecer estudos

exaustivos e sistemáticos, que dessem conta das transformações que vem sofrendo desde os rodapés de nossos jornais do século XIX até o ambiente virtual dos cronistas da Internet. Sua fortuna crítica encontra-se dispersa em ensaios e artigos, muitos de caráter diletante. As obras destinadas exclusivamente à sua análise são em número reduzido e consistem apenas em alguns volumes de intuito didático, e uma ou outra compilação dos raros seminários que lhe são dedicados. Nas histórias literárias, ela simplesmente não é lembrada ou tem reservado para si um espaço ínfimo. Destino paradoxal de um gênero que se faz presente de modo assíduo nos livros didáticos e antologias destinadas aos ensinos fundamental e médio.

Refém do ímpeto rotulador da crítica, a crônica assistiu a nebulosos critérios de valorização serem postos em cena para se auferir sua literariedade. Os mais tradicionalistas simplesmente expurgavam-na do âmbito da literatura, revelando, nas palavras de Eduardo Portella, os "preconceitos da teoria opulenta e predatória, toda interessada em dividir o trabalho da linguagem em gêneros maiores e espécies menores" (In PROENÇA, 1986, p. 7). Em muitos casos, entretanto, esse furor taxionômico nascia de uma bem intencionada tentativa de lhe garantir o estatuto de texto literário, e acabava por produzir pérolas tautológicas como a de Afrânio Coutinho que, embora não duvidasse ser a crônica "uma forma literária de requintado valor estético, um gênero específico e autônomo" (COUTINHO, 1997, p. 135) fazia-lhe uma enigmática restrição: "somente será considerada gênero literário quando apresentar qualidade literária, libertando-se de sua condição circunstancial pelo estilo e pela individualidade do autor" (Ibid., p. 122, grifo nosso). Impossível não lembrar da famigerada definição de Mário de Andrade sobre conto e adaptá-la ao nosso caso: crônica é tudo aquilo que seu autor chamar de crônica.

Na exegese do obscuro enunciado de Coutinho, supomos que se deva entender por qualidade literária, um grau de "excelência" alcançado por determinado texto cronístico, que lhe permite abandonar sua categoria híbrida para se deslocar em direção aos domínios mais nobres da Literatura. A partir desta ilação, entendemos porque Afrânio Coutinho, embora reconheça ser "mesmo da própria natureza da crônica a flexibilidade, a mobilidade, a irregularidade" (Ibid., p. 133), não se prive de caracterizá-la de acordo com uma suposta aptidão de imitar os grandes gêneros. Na classificação que propõe — crônica-narrativa, crônica-metafísica, crônica-poema-em-prosa; crônica-comentário, crônica-informativa —, o autor aproxima-se de Massaud Moisés, para quem, "quando o caráter literário assume a primazia, a crônica deriva para o conto ou a poesia, conforme se acentue o aspecto narrativo ou o contemplativo" (MOISÉS, 1983, p. 250).

Se gênero, menor...

Quando vence a acirrada contenda em torno de sua classificação discursiva e precisa enfrentar a pedra de toque dos grandes gêneros literários, a crônica é agrupada ao ensaio, ao discurso, à carta, ao apólogo, à máxima, ao diálogo, às memórias (COUTINHO, 1997, p. 133), para enfim ser considerada um gênero menor. Acreditando na falsa modéstia dos cronistas que, por escreverem para uma "publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha" (CANDIDO, 1992, p. 14), não devotam, naturalmente, grande esperança à perenidade de seus textos, a crítica aceitou o repúdio retórico dos escritores às "humildes linhas" da crônica, e associou ao caráter circunstancial do texto e à miudeza dos temas abordados a pecha de superficialismo. Os exemplos são vários:

Massaud MOISÉS (1983, p. 250), considera que o cronista fornece "alimento espiritual de consumo imediato, de cômoda ingestão"; Raul Antelo afirma que "João do Rio escreve para provar que, embora secundária como arte, a crônica não é inferior, em prazer, à alta literatura" (In CANDIDO, 1992, p. 158, grifo nosso); Telê Lopez (In CANDIDO, 1992, p. 165-166) acredita que o que permanece da prática cronística é o nome do autor e seu estilo, depreciando deste modo o valor do texto em si; e o próprio Antonio CANDIDO (Idem), quando vislumbra ser a condição de "gênero menor" a maior qualidade da crônica. Todos são modelos variados do menoscabo, explícito ou subliminar, que recai sobre o gênero. Não é sem fundamento o comentário de John GLEDSON (1988, p. 115), ao perceber que, embora todos reconheçam a importância dos malfadados "gêneros menores", até mesmo as crônicas de escritores clássicos de nossa literatura são pouco estudadas.

42

O abastardamento desta filha da literatura industrial mal disfarca uma ideologia construcionista do labor literário, que repudia a urgência da produção de um texto de encomenda. O artista, vivendo sob a premência das exigências contratuais, não pode se dar ao luxo da espera ociosa pela possessão do gênio, nem pode empunhar, como os grandes estetas, o cinzel depurativo da língua. "O público tem pressa. A vida de hoje, vertiginosa e febril, não admite leituras demoradas, nem reflexões profundas" (BILAC, 1996, p.165-166), dizia Bilac, em 1901, divisando um novo ritmo de vida que iria eliminar drasticamente o tempo livre necessário para a contemplação literária (Cf. SEVCENKO, 1983). As inovações tecnológicas do "Novo Jornalismo", além de baratear os custos de impressão e edição, ampliaram os recursos gráficos da imprensa. A caricatura, a charge, as ilustrações e a fotografia ameaçam a supremacia da literatura no gosto dos leitores. "Tornando-se mais leves, os jornais passaram a solicitar crônicas mais curtas e vivas, condizentes com as exigências da paginação, em vez dos folhetins que atravancavam o texto" (BROCA, 1975, p. 219).

Beatriz RESENDE (1993, p. 58-59), citando o trabalho de Jürgen HABERMAS (1984) sobre a constituição do espaço público burguês, dirá que o momento de afirmação da crônica enquanto gênero característico da modernidade se dá quando a esfera pública burguesa organiza-se como um espaço público literário, por onde os bens culturais podem circular como mercadoria e estão, ao menos em tese, disponíveis a todos. Legitimada sob o signo da fugacidade, a crônica se erigiu em um gênero adaptado à velocidade do mundo moderno, "especialmente empenhada em responder aos desafios da comunicabilidade" (Eduardo Portella in PROEN-ÇA, 1986, p. 8).

O fato, porém, de ser publicada em jornais não significa que a crônica partilhe de todas as características do texto jornalístico. Massaud MOISÉS (1983, p. 247) chama atenção para a irredutível diferença que há entre os textos escritos para o jornal e os publicados no jornal. Nas palavras de Eduardo Portella, um dos grandes defensores da importância da crônica para a moderna literatura brasileira,

(...) a crônica é (...) um dado redentor da informação, na medida em que retira desta a sua carga massificadora. A informação veiculada pela crônica se vê, através da palavra elaborada dos cronistas, redimida esteticamente (In COUTINHO, 1997, p. 135).

A crônica propicia uma ação de glosa estética da informação jornalística, em virtude de poder ser matizada por elementos poéticos, ficcionais e humorísticos, normalmente estranhos aos discursos noticiosos ou argumentativos das demais seções do peri-

ódico. Prática de escrita que atende uma demanda por vezes diária, é natural que seu leitmotiv sejam as infinitas alternativas propiciadas pelos acontecimentos do cotidiano – o particular do cronista ou o veiculado pela imprensa⁵. Sem hierarquizar, entretanto, entre um grave tema de atenção universal e alguma ninharia de sua vida pessoal, o escritor costura uma estrutura temática em patchwork que dá à crônica o poder de mimetizar o aspecto fragmentário da informação jornalística e, em última instância, da própria vida moderna (Cf. Eduardo Portella in PROENÇA, 1986, p. 8). Agregada à autonomia temática, há ainda a liberdade formal que dispõe o cronista - excetuando-se as restrições de tamanho determinadas pela área em que ocupa na publicação. Conquanto seja a prosa a sua feição habitual, ainda no século XIX, a crônica foi escrita tanto em versos como em diálogos; no XX, conheceu experimentações gráficas, diagramações exóticas e fez-se acompanhar por charges e desenhos.

⁴⁴

⁵ Na atualidade, chama-se de cronistas aos colunistas especializados em determinada área – política, economia, artes, esportes etc. Trato neste trabalho da crônica que é um desdobramento dos folhetins-variedades, também chamada de "crônica literária" ou de "crônica autoral".

Coloquialismo no País da Oratória

Em consequência dessa amplitude dos limites de forma e conteúdo, a crônica fez-se "um autêntico laboratório" para o escritor brasileiro. Marlyse Meyer (In CANDIDO, 1992, p. 129) observa que a vocação experimental do espaço vem da época dos folhetins, quando o cronista pôde ensaiar uma "linguagem solta", de "grande alacridade" e, principalmente, uma "bem cabocla impostação oratória".

Ter trazido para o domínio do texto escrito os usos coloquiais da língua oral não é a menos significativa das conquistas da crônica. A tradicional formação intelectual brasileira, do ensino jesuítico à eloquência bacharelesca do século XIX, fez do homem de letras sobretudo um especialista em oratória. Luís Costa LIMA (1981, p. 16) assevera que temos uma cultura auditiva, isto é, uma "cultura de dominância oral, numa civilização da escrita". Cada escolha de palavra e de frase obedece à vontade de suscitar um "efeito de impacto" imediato sobre o receptor, "sem que este se confunda com uma recepção propriamente intelectual" (Ibid.). O obietivo perseguido pelo escritor é impressionar, e não estabelecer uma situação dialógica ou de compreensão intelectual. Em outras palavras, temos uma cultura de persuasão sedutora, em que se visa à submissão e não ao entendimento – ao contrário dos discursos persuasivos das culturas propriamente orais, que visam à integração dos seus participantes.

⁶ Os exemplos de uso do espaço da crônica como laboratório são vastos. Citaremos apenas um, a título de ilustração: João Roberto Faria (in Candido, 1992) lembra que a primeira peça de José de Alencar, O Rio de Janeiro, verso e reverso, teria sido "rascunhada" em folhetins entre 06/1856 e 07/1856, sob o título O Rio de Janeiro às direitas e às avessas.

Para Costa Lima, a crônica é o "gênero por excelência" (Ibid., p. 17) desse nosso estilo auditivo. Entendendo que "a forma escrita da literatura fazia-se a sucursal de uma circulação permanentemente oral" (Ibid., p. 7), ele acredita que o escritor precisava se esforçar para não cansar o leitor e conseguir manter o interesse do público por seus folhetins. Daí o "tom acariciante, de conversa à beira da rede ou ao pé do fogo, de conversa despreocupada" (Ibid., p. 17).

Machado de Assis, ao dizer por chalaça que a crônica é coetânea das duas primeiras vizinhas bisbilhoteiras, já reconhecia a estrutura dialogal do gênero, que se organiza ora de modo teatralizado ora como uma conversa "com um leitor imaginário que se instala dentro do texto" (Sônia Brayner in CANDIDO, 1992, p. 412). Jorge de SÁ (1999, p. 11) acrescentava que, embora a sintaxe "desestruturada" e "solta" da crônica fosse mais próxima da conversa informal do que do texto escrito, o esquema dialógico era uma elaboração literária, e não mera transcrição de um "bate-papo". Nos termos habermasianos de Beatriz RESENDE (1993, p. 69), a intimidade ficcional encenada pelo dialogismo cria, na realidade, pseudo-espaços privados no espaço público literário constituído pela Imprensa.

Como criação estética, o dialogismo da crônica, embora retórico, encena uma intimidade que possibilita a identificação do leitor com o cronista, através de uma espécie de "persuasão afetiva" – termo de Eduardo Portella (In PROENÇA, 1986, passim), variante da "persuasão sedutora" de que nos falou Costa Lima. O escritor, afastando-se da arrogância, da solenidade e da sisudez de uma abordagem doutrinária, desenvolveria uma "fala escrita" como forma de estabelecer uma aproximação cordial que disfarçasse, ou mesmo eliminasse, a dissimetria basilar da relação existente entre autor e leitor.

O que Costa Lima censura nessa "auditividade", da crônica e de nossa cultura, é o fato de que ela desenvolve uma transmissão de saber sem cadeias demonstrativas, que daria margem, por um lado, ao autoritarismo, e por outro, ao culto a um conhecimento que não nasce do sistemático exercício da razão. Parafraseando, diríamos que a argumentação, na cultura auditiva, convenceria ou pelo poder intrínseco do local de onde se fala, ou por um savoirfaire inato e incomunicável.

Como os antigos historiadores que exprobravam os cronistas históricos pela pouca confiabilidade de seus relatos, Costa Lima exige do cronista moderno uma responsabilidade e um objetivo que ele não tem nem seguer aspira. Mas um antídoto imediato para a crítica de Costa Lima à crônica pode ser buscado em seu próprio raciocínio. O ensaísta admite, por exemplo, que a linguagem do intelectual brasileiro "jamais ousou se aproximar da fala popular, necessitando mesmo dela se afastar, através do 'vocábulo raro e da construção arrevesada' para afirmar a sua marca de doutor" (LIMA, 1981, p. 9-10). A crônica, é quase um consenso, atua exatamente na contramão desta tendência, empregando "a linguagem da atualidade", "a gíria social", "os idiomatismos, epítetos circunstanciais e certos jogos de linguagem que se formam eventualmente para desaparecer algum tempo depois" (COUTINHO, Op. Cit., p. 127). Antonio CANDIDO (1992, p. 16) dirá que o gênero "operou milagres de simplificação e naturalidade", num país onde se costumava identificar superioridade intelectual e literária com grandiloqüência e requinte gramatical. Como exemplo de despojamento de arrebiques, o crítico aponta Olavo Bilac, cujas crônicas eram livres da "sintaxe rebuscada", das "construções raras", dos "adjetivos retumbantes" de sua lírica. O mesmo acontece com o requintado Raul Pompéia, surpreendentemente despojado em suas crônicas – o que também havia sido notado por Mário de ANDRADE (1974). O próprio autor de Macunaíma, garante Telê Lopez (In CANDIDO,

1992, p. 183), só abandonou as altissonâncias e os rebuscamentos de estilo, após fazer de suas "Crônicas de Malazarte" um campo de experimentação em direção ao coloquialismo e "à prática literária da língua falada no Brasil".

A crônica possibilitaria assim, no reverso do pensamento de Costa Lima, a criação de um espaço para que o escritor surja sem a marca de autoridade – ele sequer necessita representar os interesses do órgão onde escreve. Afinal, "não é raro o caso de, num jornal, o cronista revelar uma opinião em desacordo com a linha ortodoxa do mesmo órgão", atenta Afrânio COUTINHO (1997, p. 135), e concorda Beatriz Resende:

A delimitação do espaço da crônica no jornal como coluna assinada limita as relações políticas entre o periódico e o autor. A expressão crítica do pensamento do autor passa a ser de sua responsabilidade pessoal. No grande jornal, em épocas de repressão, esta se abaterá diretamente sobre o cronista que manifestar oposição ao sistema (RESENDE, 1993, p. 63-64).

Numa apreciação intuitiva, Eugênio GOMES (1972, p. 11) observou que a crônica é "sempre a expressão de uma subjetividade". Mas esse "sujeito que se expressa" não é uma entidade que se revela de modo evidente. Na escrita cronística, as relações que se estabelecem entre o escritor, o cronista e o narrador são inconstantes e seria leviano de nossa parte pretender reduzi-las a um esquema rígido⁷.

⁷ Por essa razão, embora concordemos em tese com a seguinte assertiva de Jorge de Sá, parece-nos um paroxismo falar de uma cobertura perfeita que sempre se daria entre o autor e o narrador da crônica. Para o ensaísta, o cronista não se coloca na pele de um narrador enquanto figura ficcional: "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" (SÁ, 1999, p. 9). Tal afirmação daria conta somente de certo grupo de crônicas.

Domínio de exercício literário dentro do jornal, a escrita da crônica enceta um sistema de sujeitos que se interpenetram: um escritor ("pessoa física" contratada pelo jornal) constitui um cronista (persona ficcional responsável por uma coluna, muitas vezes oculta sob um pseudônimo) que se manifesta através de narradores diversos (específicos de cada crônica individualmente). Lourenço Diaféria (In PROENÇA, 1986, p. 19) considera inevitável que o escritor, mesmo à revelia, acabe por se desnudar perante o público, dado o grau de envolvimento pessoal que há na escrita cronística. O leitor, pelo hábito de leitura de determinado cronista, acabaria por reconhecer o estilo da escrita como marca de autoria. Não obstante a validade dessa observação, parece-nos que somente um estudo específico de cada texto isoladamente permitiria entender o mecanismo de revelação e ocultamento dessas instâncias discursivas. Neste ensaio, contudo, interessa-nos as conseqüências verificadas pela reversão de uma das possíveis situações: quando o escritor sobrepõe-se e encampa as funções do cronista e do narrador.

49

A dimensão ética

No momento em que o escritor se revela como sujeito da crônica, o que era, a princípio, apenas uma prática estética, ganha uma nova dimensão: a crônica torna-se um instrumento de participação do escritor, através da manifestação de seus comentários, juízos e considerações sobre os temas do cotidiano. O caráter desta ação participativa dependerá da posição que o escritor assumir diante de seu leitor. Dois são os papéis mais habituais:

(i) Ele pode se colocar na condição de educador — característica do intelectual que tem a preocupação didático-pedagógica de promover o trânsito da informação cultural. Olavo Bilac, sucessor de Machado de Assis na prestigiosa Gazeta de Notícias, é um exem-

plo de cronista que "desferia farpas em direções diversas, conduzido por uma noção, nem sempre assumida, de orientador social" (Antônio Dimas in BILAC, 1996, p.16). Fiel ao espírito cientificista da época, o escritor propunha-se a ser "um terapeuta encarregado de diagnosticar a sociedade", apto a "extirpar os vícios do corpo social" (Ibid.).

(ii) O cronista pode também encarnar o papel de contestador inconformado com o rumo da sociedade. Walter Benjamin provavelmente chamaria de cultor do catastrofismo iminente a esse tipo de crítico assombrado, que tem por máxima a expressão "assim não pode continuar" (BENJAMIN, 1995, p. 20) e ignora que "a tradição dos oprimidos nos ensina que o 'estado de exceção' em que vivemos é na verdade a regra geral" (Idem, 1994, p. 226). Lima Barreto, em alguns momentos, é um caso exemplar:

50

(...) o ato de sublinhar, mesmo que com sinais invertidos, o tempo vivido e narrado como um tempo de transformações e de rupturas contribuirá para a formação de um consenso entre os leitores: consenso que leva a internalizar a ênfase nas descontinuidades da virada do século e relegar a um plano quando muito secundário as continuidades que certamente estão presentes nessa mesma temporalidade, em especial aquela que mantém e aprofunda a exclusão de determinados agentes sociais da arena política e dos benefícios do progresso (Margarida de Souza Neves in CANDIDO, 1992, p. 90).

A análise da historiadora demonstra que, obcecado por denunciar a modernização de pacotilha implantada pelos republicanos, Lima Barreto produz, em contrapartida, o encobrimento dos problemas estruturais que permaneciam fundamentalmente inalterados desde o Império. Em outras palavras, sua crítica acerba ao aparatoso projeto civilizador livrava, à sua revelia, as forças mais

conservadoras de suas responsabilidades pelas mazelas da sociedade.

Em ambos os casos, no modelo Olavo Bilac ou no modelo Lima Barreto, o escritor estará trazendo para si as marcas de autoridade de quem é mais capacitado do que o seu leitor – e, portanto, tem o dever de instruí-lo – ou de quem é o porta-voz eleito da opinião pública – aquele que "diz o que o leitor gostaria de ter dito". O diálogo que se estabelece com o leitor torna-se assimétrico e a cumplicidade engendrada, vimos anteriormente, funda-se numa retórica persuasiva de cunho doutrinário.

Há, porém, uma terceira via. A ação participativa através da crônica possibilita o desenvolvimento do que chamaremos de cronista ético, quando o escritor, em determinados textos, se coloca num plano de igualdade com o leitor. Dará, sim, opiniões e conselhos, mas de um tipo muito diverso dos cronistas educadores ou críticos, pois o que vai caracterizar esse ato opinativo é o fato de que ele não é "abalizado" – nos termos de Lourenço Diaféria (In PROENÇA, 1986, p. 20).

Este tipo de crônica, mais do que qualquer outro, não é um discurso dos saberes absolutos e autoritários das ciências ou da macropolítica: ela não se confunde com a Opinião Pública, nem com a violência cega das maiorias, ou com os mecanismos naturalizantes de ideologias e preconceitos. Não se trata tampouco da doxa que, nos termos de Roland BARTHES (1996, p. 58), se espalha com as bênçãos do Poder como uma geleia geral, um jactante discurso universal. A opinião que esta crônica veicula é fruto da experiência pessoal de um simples indivíduo, muitas vezes tão perplexo e reticente quanto seu próprio leitor.

Davi ARRIGUCI JR. (1987), fundamentado na teoria benjaminiana do narrador, já associou a consistência literária das crônicas de Rubem Braga ao fato de que o cronista possuía algo escasso

em seu tempo: uma experiência de vida transmissível. Endossando e desenvolvendo a reflexão do ensaísta, creio ser possível afirmar que essa capacidade de transmitir o conhecimento acumulado pela vivência é também a condição prévia de todo cronista ético.

O conceito benjaminiano do narrador tradicional

No artigo "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", Walter BENJAMIN (1994, pp. 197-221) faz conhecer como o advento da modernidade ocasionou o progressivo desaparecimento de ações geradoras do que ele chamava de Erfahrung – um conhecimento, construído pela vivência humana, cuja característica primordial é a de ser intercambiável numa comunidade. Esse saber coletivo, que se forma através da comunicação da experiência de vida de cada indivíduo a seus pares e às gerações futuras, seria a fonte e a matéria-prima do homem que narra, desde tempos imemoriais. O declínio da Erfahrung acarretaria, por consequência, a eliminação das condições de existência e perpetuação desse tipo de narrador.

Para Walter Benjamin, o narrador tradicional tem sua origem em dois protótipos da existência humana. Um é o viajante, indivíduo que o povo reconhece ter muito o que contar, por vir de longe e conhecer "ações e eventos situados além do raio existencial dos seus ouvintes" (MERQUIOR, 1969, p. 123). O outro é o ancião que jamais saiu de seu país e exerce a função de depositário das histórias e tradições locais, preservando-as do esquecimento ao comunicá-las às gerações vindouras. Aos tipos fundamentais, sucedem-se outros, resultantes da interpenetração dessas duas famílias.

Típico amálgama das duas linhagens era o artífice medieval, que reunia em si "o saber das terras distantes", trazido pelos apren-

dizes migrantes, e "o saber do passado", recolhido pelo mestre sedentário (Cf. BENJAMIN, 1994, p. 199). Não por acaso, a arte de narrar relaciona-se diretamente com o trabalho manual, à medida que "se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso" (Ibid., p. 205). O filósofo entende que em cada narrativa permanecem os vestígios de seu narrador e, como cada ouvinte é, em potencial, um futuro narrador, a narração funda as bases da cadeia da tradição: um ouvinte se impregna pela narrativa ouvida, para depois impregná-la, como narrador, com sua própria experiência de vida.

Ao desempenharem o papel de transmissores de conhecimentos de geração para geração, narrador e ouvinte compõem uma comunidade de linguagem e sentidos que, ao conservar o que foi narrado, preservam como um patrimônio a sabedoria da vivência humana⁸. A narrativa carrega em si uma "moral da história"⁹, pois o narrador tem "a capacidade de tirar uma lição do narrado, uma 53 regra de vida para si e para os ouvintes" (MERQUIOR, 1969, p. 123-124), seja na forma de conselhos, de ensinamentos morais ou de sugestões práticas.

É da isonomia existencial que mantém com o ouvinte que quem narra retira seu senso prático e sua dimensão utilitária, pois "o narrador é um homem que sabe dar conselhos" (BENJAMIN, 1994, p. 200). "Aconselhar", para o filósofo alemão, é fazer uma

⁸ Walter Benjamin referia-se à sabedoria como o lado épico da verdade, ou seja, ela é um patrimônio da tradição e, como tal, é necessariamente transmissível, ao contrário de alguns saberes do mundo moderno que só estão disponíveis para receptores especializados.

⁹ Com sua indefectível moral da história, os contos de fadas são os primeiros conselheiros das crianças, uma vez que emulam as soluções encontradas pelo homem para se livrar do terror do mito.

sugestão a uma história – pois quem recebe um conselho, deve ser capaz primeiro de verbalizar a sua situação, isto é, de narrar. Mas o ato de dar conselhos só se torna possível porque narrador e ouvinte conseguem partilhar suas experiências. Afinal, dirá Benjamin em "Imagens do pensamento": "Ninguém se convence tão facilmente da inteligência superior de outra pessoa e, portanto, poucos pediriam conselho se fosse com o propósito de seguir um estranho" (BENJAMIN, 1995, p. 242). O narrador trabalha a substância da narração, aquele saber feito de experiências comuns acumuladas – a sua e a dos outros – e a transforma "num produto sólido, útil e único" (BENJAMIN, 1994, p. 221).

Esse conselho "tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria (BENJAMIN, 1994, p. 200-201). Assim, Benjamin associa o narrador ao sábio, que sabe dar conselhos para situações diversas. Seu dom e sua dignidade é poder contar toda a sua vida, recorrendo ao acervo existencial que reúne a sua própria experiência e a alheia, que assimilou, como ouvinte, ao íntimo de seu ser.

O declínio da Erfahrung

Benjamin supõe que algumas transformações do mundo moderno são responsáveis pelo progressivo desaparecimento das condições de existência do narrador nato. A principal delas foi a aceleração do ritmo de avanço da técnica, fazendo com que narrador e ouvinte não mais partilhassem uma comunidade de vida e de discurso. Entre duas gerações, os modos de vida tornaram-se tão diversos que impossibilitaram a transmissão de experiências, tornando o ancião não mais um sábio, porém o depositário de um saber inútil.

O filósofo já havia contemplado, no ensaio "Teorias do fascismo alemão", a distância abissal que há "entre os meios gigantescos de que dispõe a técnica, por um lado, e sua débil capacidade de esclarecer questões morais, por outro" (Ibid., p. 60). Afinal, numa sociedade em que não se pode mais aconselhar, pois estão todos isolados em um mundo particular e privado (Cf. Jeanne Marie Gagnebin In BENJAMIN, 1994, p. 11), cada homem busca instruções para casos tão individualizados quanto inéditos, e o narrador não pode mais exercer sua função ética.

A organização pré-capitalista do trabalho oferecia condições ideais para o surgimento de narradores, pois a rotina do sistema corporativo artesanal criava uma comunidade de indivíduos que, tanto partilhavam as mesmas práticas de vida e de linguagem, quanto dispunham de um tempo para a arte de ouvir. Contudo, citando Paul Valéry, Benjamin lembra que "já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado" (BENJAMIN, 1994, p. 206). Os novos modos de vida desagregaram diversas rotinas comunitárias e instituíram uma ordem de relações sociais hostis ao cultivo da narração.

Além das causas materialistas, Benjamin arrisca uma motivação metafísica para a redução da comunicabilidade da experiência. Ainda a partir de Valéry, o filósofo aponta "o enfraquecimento nos espíritos da idéia de eternidade" (Ibid., p. 207), em virtude da mudança de comportamento do homem face à morte. As políticas higienistas do século XIX teriam abolido o hábito de se conviver com o espetáculo da morte. "Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar" (Ibid.). Porém, quando os doentes passam a ser levados a hospitais e sanatórios, expulsa-se a morte do universo dos vivos, enfraquecendo o momento culminante da existência de um narrador — o instante da sua morte. Transfigurado o evento que sanciona a transmissão da

sabedoria e da experiência, a autoridade e "utilidade" do narrador está irremediavelmente abalada.

Ao desaparecimento das condições para o cultivo e transmissão da Erfahrung, corresponde o desenvolvimento de outra espécie de experiência: a Erlebnis, que se caracteriza por ser sintética, individual e de caráter intransmissível. No artigo "Experiência e pobreza", Walter BENJAMIN (Idem, p. 115) observou como a torrente de idéias e novidades que o mundo moderno experimentava, tinha por contraponto, a reduzida comunicabilidade de ações de experiência. Em conseqüência, a arte de narrar e sua dimensão associada, a capacidade de dar conselhos, tornaram-se antiquadas. Quando a experiência humana deixa de ser comunicável, "a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção" (Ibid., p. 201). Para o filósofo, o fato dos indivíduos não mais estarem ligados ao patrimônio cultural humano através da experiência era um sintoma de uma "desumanização", isto é, de uma nova barbárie, que obrigaria cada homem a partir sempre de uma tábula rasa.

Por efeito das débeis condições de existência do narrador tradicional, outras formas narrativas prosperaram, empreendendo novas estratégias para tentar dar conta do vazio de sentidos que o homem moderno passou a experimentar com o declínio da Erfahrung. Entre elas, Benjamin destaca o romance e a informação jornalística, ambos discursos que "têm em comum a necessidade de encontrar uma explicação para o acontecimento, real ou ficcional" (Jeanne Marie Gagnebin In BENJAMIN, 1994, p. 14).

Gagnebin supõe que a ascensão de um discurso que tematiza a procura do sentido — da vida, da morte, da história — só pode se dar, paradoxalmente, em um momento "em que esse sentido deixa de ser dado implicitamente e imediatamente pelo contexto social" (Ibid.). Benjamin aproxima-se de Lukács, concebendo o romance como um discurso de procura de valores autênticos numa socie-

dade inautêntica, isto é, pela busca de uma antiga comunhão ética perdida (Cf. MERQUIOR, 1969, p. 126).

Enquanto o narrador tradicional retirava da experiência coletiva a matéria-prima de sua narração, enriquecendo-a com sua própria experiência, o romance vai se caracterizar como um gênero de prosa que nem provém nem se alimenta da tradição oral. Se quem lê ou escuta uma narrativa tradicional está sempre em companhia do narrador, o leitor de um romance é um solitário (BENJAMIN, 1994, p. 213), como o próprio romancista. Ambos encontram-se num estado de segregação: "A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los" (BENJAMIN, 1994, p. 201). No artigo "A crise do romance: sobre Alexandersplatz, de Döblin", Benjamin compara a tradição épica, em que "o povo repousa, depois do dia de trabalho: escuta, sonha e colhe", com a situação do romancista, que se

(...) separou do povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo e sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém (Ibid., p. 54).

O leitor para quem escreve o romancista é, portanto, alguém órfão da experiência de vida do sábio, que busca na leitura o sentido que já não encontra na sociedade moderna. Em outras palavras, o que se busca na leitura de um romance é o sentido daquela vida ficcional narrada, com a qual o leitor se apega na tentativa de dar sentido à sua própria vida. Benjamin situa assim o romance "entre a narração e a informação, entre o antigo universo da sagesse e o moderno império da 'neutralidade' noticiosa" (MERQUIOR, 1969, p. 126).

O outro indício de predominância da Erlebnis no mundo moderno é a ascensão da informação ao plano dos discursos narrativos. Benjamin comenta que embora tenha uma origem muito antiga, as técnicas informativas jamais haviam interferido na estrutura da épica, isto é, em nenhum momento histórico exigiu-se de uma narrativa qualidades como a novidade e a brevidade, tampouco o traço essencial do relato noticioso: trazer em si a explicação definitiva dos eventos relatados.

Para o ensaísta, enquanto "metade da arte narrativa está em evitar explicações" (BENJAMIN, 1994, p. 203), a liberdade de se interpretar livremente um episódio era impossível no relato informativo. A informação contribui para o deperecimento da experiência humana transmissível, porque todo evento que chega aos ouvidos do homem moderno está impregnado de explicações absolutamente impessoais. "Cada indivíduo passa a ler, sozinho, a notícia que não o envolve, assim como não envolveu quem a relata" (MERQUIOR, 1969, p. 125).

O discurso informativo é diretamente responsável pelo crescimento da grande imprensa no século XIX, pois a informação é a essência dos relatos noticiosos, característicos pela pressa "inteiramente jornalística, com que [os repórteres] tentam apropriar-se da atualidade sem terem compreendido o passado" (BENJAMIN, 1994, p. 64). Para o filósofo, se no século XVIII a alegoria representava o cânone das imagens dialéticas, no século XIX, tal papel será exercido pela novidade, cujo "conteúdo é a matéria, alheia a qualquer forma de organização que não seja a que lhe é imposta pela impaciência do leitor" (BENJAMIN, 1994, p. 124).

O narrador tradicional e o cronista ético

À semelhança do narrador tradicional benjaminiano, o cronista brasileiro do século XIX pôde também exercer um papel de conselheiro. Características como a estrutura dialógica, as marcas de oralidade, o coloquialismo e a intimidade retórica, permitiram à crônica, no universo da língua escrita, ser o canal de comunicação de um saber alheio aos discursos hegemônicos da época.

Em um país marcado por um índice de analfabetismo que beirava à totalidade, os letrados constituíam uma minoria que compartilhava o mesmo universo de sentidos. O leitor podia ter no cronista o intérprete instantâneo do cotidiano – alguém abalizado exclusivamente por sua experiência humana individual e que forjava, ao calor dos acontecimentos, uma escrita de onde era possível se retirar um conselho.

Afirmar, contudo, que a crônica ética foi um espaço de resistência às desfavoráveis condições de transmissão da Erfahrung, é um tanto paradoxal, à primeira vista. Afinal, a gênese de nossa crônica não deixa dúvidas de que ela se consolida, no Brasil, como prática discursiva, no exato momento em que as condições históricas predominantes são as ideais para o desenvolvimento de ações geradoras de Erlebnis. Afinal, falamos de um período em que a imprensa se industrializa¹⁰ e tem como essência de sua atividade noticiosa justamente o discurso informativo, um dos emblemas

O entendimento que Walter Benjamin possui dos modernos meios de comunicação é conhecido por ser bastante diverso daquele sustentado por seus colegas da Escola de Frankfurt. Embora reconhecesse que a técnica se prestava a usos menos nobres — como no caso do Fascismo e do Nazismo que a aplicavam à maquina da guerra —, o filósofo é simpático ao progresso tecnológico por considerá-lo potencialmente capaz de incrementar os mecanismos de produção, possuindo assim uma vocação democrática.

benjaminianos do declínio da Erfahrung. Dito de outro modo, as forças que possibilitam o aparecimento da crônica são as mesmas que contribuirão para que o Jornalismo se transforme, progressivamente, em uma grande empresa comercial.

Cabe lembrar, entretanto, que, no ideário do final do século XIX, a crônica não é considerada uma atividade literária. Ela constitui uma área diferenciada entre as colunas dos periódicos, não se confundindo com o relato noticioso, a reportagem, a entrevista ou o editorial. A escrita cronística mantém, portanto, uma equidistância dos dois discursos que Benjamin aponta como sucessores da narrativa tradicional. Em outras palavras, a crônica é outra forma narrativa

Endossando Jeanne Marie Gagnebin, penso ser lícito admitir que Benjamin, ao observar o estado de desagregação das relações sociais, aventava a premência de se reconstruir a Erfahrung para se garantir a sobrevida de uma memória e uma palavra comuns. Para tanto, somente uma nova forma de narratividade, idealizada por aqueles "que reconheceram a impossibilidade da experiência tradicional na sociedade moderna e que se recusam a se contentar com a privacidade da experiência vivida individual" (In BENJAMIN, 1984, p. 9), poderia ter sucesso. Benjamin tinha plena consciência de que os tempos modernos assistiam a "um grande processo de fusão de formas literárias" (BENJAMIN, 1994, p. 124), assim como a "uma disjunção desordenada entre a ciência e as belas letras, entre a crítica e a produção, entre a cultura e a política" (Ibid.). A imprensa, se por um lado era o "cenário dessa confusão literária" (Ibid.), era também a responsável direta pela organização do mercado dos valores espirituais (Idem, 1983, p. 144).

Numa conferência intitulada "O autor como produtor", o filósofo alemão escolheu como exemplo de sua exposição o escritor russo Sergei Tretiakov. Ante o provável espanto do auditório, que

reconhecia em Tretiakov um jornalista ou um propagandista, não um literato, Benjamin ressaltava a necessidade de se "repensar a idéia de formas ou gêneros literários em função dos fatos técnicos de nossa situação atual, se quisermos alcançar as formas de expressão adequadas às energias literárias do nosso tempo" (BENJAMIN, 1994, p. 123). Em "Rua de mão única", de onde transcrevemos o longo fragmento abaixo, o ensaísta foi ainda mais explícito:

A construção da vida, no momento, está muito mais no poder de fatos que de convicções. E, aliás, de fatos tais, como quase nunca e em parte nenhuma se tornaram fundamento de convicções. Nessas circunstâncias, a verdadeira atividade literária não pode ter a pretensão de desenrolar-se dentro de molduras literárias — isso, pelo contrário, é a expressão usual de sua infertilidade. A atuação literária significativa só pode instituir-se em rigorosa alternância de agir e escrever; tem de cultivar as formas modestas, que correspondem melhor a sua influência em comunidades ativas que o pretensioso gesto universal do livro, em folhas volantes, brochuras, artigos de jornal e cartazes. Só essa linguagem de prontidão mostra-se atuante à altura do momento. As opiniões, para o aparelho gigante da vida social, são o que é o óleo para as máquinas; ninguém se posta diante de uma turbina e a irriga com óleo de máquina. Borrifa-se um pouco em rebites e juntas ocultos, que é preciso conhecer (BENJAMIN, 1995, p. 11).

Benjamin reconhecia que num contexto histórico em que as antigas convicções são incapazes de explicar as profundas alterações nos modos de vida e pensamento de uma sociedade, o apego às formas e às práticas tradicionais constituem um exercício anacrônico e conservador que privam a atividade literária de seu potencial estético e participativo.

Admitindo-se que a crônica representou uma forma narrativa absolutamente diversa da prosa ficcional e da prosa jornalística, talvez se possa sustentar que o cronista ético cumpriu a função de conselheiro, característica do narrador tradicional. Contudo, escritor e leitor só podem se transformar em conselheiros e aconselhados quando se reconhecem mutuamente e partilham de uma mesma comunidade de sentidos. Esta condição a priori da transmissão da experiência começa a desaparecer na última década do século XIX, quando uma série de transformações afetam a vida política, econômica e social do Brasil, em especial, do Rio de Janeiro. Dentro do novo contexto histórico, as portas de comunicação da Erfahrung começariam a ser fechadas.

Capítulo 3: o contexto brasileiro do declínio da Erfahrung

Após a relativa estabilidade do Segundo Império, os primeiros dez anos do regime republicano foram marcados por seguidas crises políticas. O período foi especialmente tenso, pois cada crise era acompanhada por deposições e deportações que atingiram, em primeiro lugar, a elite imperial e seus agregados, e depois, os próprios republicanos mais radicais e comprometidos com os anseios populares. No dizer de Nicolau SEVCENKO (1983, p. 25), operouse "uma filtragem dos elementos nefastos ao novo regime, aqueles que pecavam quer por demasiada carência, quer por excesso de ideal republicano".

A Capital Federal, heterogênea, instável e conflituosa, representava uma ameaça constante ao novo regime: a violência antilusitana dos jacobinos, o estado de rebelião dos militares e as constantes greves do operariado e dos urbanitários foram combatidos com energia durante toda a década de noventa, mas o grande golpe contra a influência da cidade na política nacional havia sido dado com a reforma constitucional federalista. Implantado em 1891, o federalismo descentralizou o poder econômico do Rio de Janeiro, estabelecendo que a arrecadação dos impostos sobre a exportação passasse a ser realizada nos próprios estados produtores, o que beneficiou especialmente o baronato paulista do café.

Na contramão do prometido governo de participação popular, o regime republicano esforçava-se para reduzir ao máximo o nível de mobilização social. Na observação arguta de José Murilo de Carvalho, "o Estado republicano perdeu os restos de elementos integrativos que possuía o Estado monárquico (...), sem adquirir a base associativa do Estado liberal democrático. Não era fraternitas nem societas" (CARVALHO, 1998, p. 154). Para o historiador, a no-

ção de cidadania corrente, de orientação positivista, era incompatível com os ideais de política partidária ou de representação parlamentar. Os discípulos de Comte acreditavam que os direitos sociais "deveriam ser concedidos paternalisticamente pelos governantes" (Ibidem, p. 54).

Não havia, portanto, canais oficiais de manifestação popular. Nem mesmo as eleições permitiam ao cidadão exprimir seu descontentamento com o governo. Na Capital, os temíveis "capoeiras" eram contratados para coagir eleitores, elevando os índices de abstenção das urnas para acima de noventa por cento; no interior, a estrutura dos currais eleitorais era mantida pelos "Coronéis" da antiga Guarda Nacional, reforçada pela chamada "Política dos Governadores", que garantia os interesses das oligarquias ao nível estadual e assegurava o poder do presidente, através da "Comissão de Verificação de Poderes" – fraudulento mecanismo de cassação dos eleitos que fossem opositores ao regime. Ainda nas palavras de José Murilo de Carvalho, "o povo sabia que o formal não era sério. Não havia caminhos de participação, a República não era para valer" (Ibid., p. 160).

Acompanhando o tenso contexto político e social, o momento econômico era de expiação das consequências do Encilhamento. O governo imperial, para agradar setores agrícolas insatisfeitos com a abolição da escravatura e suprir o déficit com sua folha de pagamento, iniciara a emissão de dinheiro sem lastro. A medida foi intensificada pelo governo militar provisório, que promoveu um derrame de papel-moeda sem garantia, a fim de atrair a simpatia da população. O resultado é conhecido: o Rio de Janeiro transformou-se no paraíso dos banqueiros e apostadores financeiros que encetaram uma jogatina especulatória, cuja única lei era o enriquecimento rápido a qualquer custo.

A Capital da recente República conheceu uma revolução

comportamental: o capitalismo predatório fez com que até mesmo as relações sociais passassem a ser pautadas pelos padrões mercantis da nova ordem econômica e à libertinagem econômica seguiram-se transformações de mentalidade e de moral. Alguns historiadores creem que a saída de cena da figura austera e paternal do velho imperador produziu um efeito de "emancipação dos que seriam simbolicamente seus filhos" (Ibid. p. 26) e a população passou a se pautar por outro padrão de conduta. Ações de duvidoso decoro, que antes se davam às escondidas, agora eram ostensiva e orgulhosamente praticadas, caracterizando o que Murilo de Carvalho chamará de "vitória do espírito do capitalismo desacompanhado da ética protestante" (Ibid. p. 27).

Os efeitos do derrame de moeda na Capital apareceram em cascata: a febre consumista da última moda européia produziu aumento da demanda de importados. O excesso de demanda aumentou os preços e, por conseguinte, gerou inflação, que forçou a queda do câmbio e tornou os produtos importados ainda mais caros. Para tentar conter a inflação, o governo aumentou os impostos sobre a importação, encarecendo ainda mais os produtos e retroalimentando a inflação. O desfecho do imbróglio foi a elevação astronômica do custo de vida, seguida por um período de profunda recessão, agravada pela depressão no setor cafeeiro e pelos gastos vultosos com as campanhas militares de consolidação da república.

Não bastasse a mixórdia econômica, a Capital padece, ao mesmo tempo, os ônus de seu crescimento desenfreado. Entre 1870 e 1890, a população praticamente havia dobrado, com o êxodo proveniente da região cafeeira do estado do Rio e com o aumento da imigração estrangeira — especialmente de portugueses. Os efeitos são todos desastrosos: carência de moradia e de alojamento; problemas de insalubridade e saneamento; dificuldades no abasteci-

mento de gêneros e de água; e aumento da oferta de mão-de-obra, gerando aviltamento de salários, desemprego e delinquência.

A situação do escritor brasileiro no final do século XIX

O caos político, econômico e social da década de noventa não foi a única experiência radical vivida pelos escritores brasileiros. Profundas transformações alteraram o lugar, a função e o desempenho do homem de letras na sociedade. No período imperial, o mecenato paternalista do governo acomodou o homem de letras em "carreiras paralelas e respeitáveis, que lhe permitiam viver com aprovação pública" (CANDIDO, 1965, p. 99). Esse mecanismo estatal deixou o escritor brasileiro, durante muito tempo, "a salvo da necessidade de conquistar um público" (LIMA, 1981, p. 9), uma vez que o Estado e a elite oligárquica funcionavam como sucedâneos de um público amplo e consciente, e valeram "por estímulo, apreciação e retribuição da obra, colocando-se ante o autor como ponto de referência" (CANDIDO, 1965, p. 99-100). Gerou-se, em nossa literatura, o que Antonio Candido chamou de "certo conformismo de forma e fundo", ligado ao caráter "de apêndice da vida oficial" assumido pelo escritor, "sempre pronto para submeter sua criação a uma totalidade média, enquadrando a expressão numa certa bitola de gosto" (Ibid.)

A República, entretanto, quebrou a estável cadeia social do Império e abriu um novo espaço público "disputado por diferentes agrupamentos sociais e categorias sócio-profissionais" (SE-VCENKO, 1983, p. 226). O escritor passava de "membro ou cliente virtual da elite monárquica" à condição de quem precisa disputar "a sobrevivência no concorrido mercado urbano recém-ativado, e

a participação no sistema de hegemonia no espaço público da nova república" (Ibid., p. 228). A diversificação de papéis e a diferenciação de competências de trabalho começaria a criar o que Sergio MICELI (1977, p. 70-71) chamou de intelectual profissional, um indivíduo assalariado ou pequeno produtor independente que se prestava a conferências, colaborações na imprensa, campanhas de mobilização social, ou qualquer trabalho que pudesse remunerar sua atividade de escrita.

Na luta pela sobrevivência nos novos tempos, o funcionalismo público, os cargos políticos e, principalmente, a imprensa ofereceram-se como tábuas de salvação para o escritor¹¹. Alguns periódicos, o Jornal do Comércio e o Correio da Manhã, por exemplo, pagavam pela colaboração, e autores como Olavo Bilac e Medeiros e Albuquerque chegavam a receber salários mensais por suas crônicas, escritas para a Gazeta de Notícias e O País, respectivamente.

A presença do escritor em atividades consideradas extraliterárias não era um fenômeno desconhecido pela cultura brasileira. Antonio Candido comenta que durante a nossa Aufklärung os gêneros públicos cresceram de importância diante da falta de ressonância obtida pela atividade puramente estética, e

(...) como orador e jornalista foi que o intelectual definiu então em grande parte a sua posição: e sob tal aspecto aparecia doravante ao público médio, como a própria encarnação da literatura. Até os nossos dias persiste algo desta ligação funcional entre o reconhecimento coletivo e os gêneros públicos (CANDIDO, 1975, p. 244).

¹¹ O caso de Coelho Neto é exemplar. O mais prolífico escritor do período acumulava em 1909 os cargos de lente do Colégio Pedro II, deputado pelo Maranhão, Secretário do Governo do Estado do Rio, Professor e Diretor de História das Artes e literatura dramática da Escola Dramática Municipal (Cf. SEVCENKO, 1983, p. 103).

A grande diferença era que no final do século XIX, de ocupação suplementar, a colaboração na imprensa passara a ser a atividade econômica principal dos escritores brasileiros. No dizer de Brito BROCA (1975, p. 216), mesmo quando proporcionava um trabalho sem nenhum cunho literário, mera rotina de redação, a imprensa facilitava a vida dos homens de letras, "dandolhes um second métier condigno, no qual podiam, certamente, criar ambiente para as atividades do escritor". A atividade jornalística não possibilitava apenas o recebimento de proventos mais gratificantes: significava também a oportunidade do reconhecimento imediato, uma necessidade premente dentro do restrito mercado editorial brasileiro. É célebre o comentário de Olavo Bilac, prócer das campanhas de profissionalização do escritor, ressaltando em crônica de 2 de Agosto de 1903 que sua geração

68

(...) fez da imprensa literária uma profissão remunerada, impôs o trabalho. Antes de nós, Alencar, Macedo e todos os que traziam a literatura para o jornalismo, eram apenas tolerados: só a política e o comércio tinham consideração e virtude. Hoje, oh! espanto! Já há jornais que pagam versos! (BILAC, 1996, p.56)

Para Sergio MICELI (1977), o jornalismo passaria a ser progressivamente um ofício compatível com o status de escritor, mas a resistência de alguns literatos ao trabalho na imprensa foi, durante vários anos, muito grande. Mesmo o entusiasta Bilac, que acreditava ser o jornal o único meio do escritor se fazer ler por "certo número de pessoas que nos desconheceriam se não fosse a folha diária" (RIO, 2001, p. 7), reconhecia que a presença do escritor na atividade jornalística era uma forma de mercantilização de sua arte:

(...) se um moço escritor viesse, nesse dia triste, pedir um conselho à minha tristeza e ao meu desconsolado outono, eu lhe diria apenas: Ama a tua arte sobre todas as coisas e tem a coragem, que eu não tive, de morrer de fome para não prostituir o teu talento! (in RIO, 2001, p. 8)

Bilac tinha consciência de que o jornalismo era movido por interesses estritamente comerciais¹², incompatíveis, na maioria das vezes, com as aspirações estéticas e com o desempenho da função social pela qual o homem de letras julgava ser responsável . Um dos mais populares ficcionistas do período, Coelho Neto, confirmava que grande parte de sua obra havia sido "escrita dia a dia para os jornais", e lamentava que a crítica, acusando-o de mercenarismo, se recusasse a compreender as necessidades de "um escritor que resolve viver apenas da própria pena" (IBID., pp. 22-23).

Luís Edmundo era ainda mais drástico. Mesmo considerando os benefícios que os vencimentos garantidos traziam, ele considerava o trabalho jornalístico péssimo para a carreira dos literatos:

69

Nós temos nesta terra duas instituições fatídicas para os homens de letras: uma é a política, a outra é o jornalismo. (...) O desgraçado que tem talento, ou cai na coluna diária a matar a sua arte a trezentos mil réis por mês ou vai apodrecer numa cadeira de Congresso a ganhar setenta e cinco diários entre os discursos sobre a lei do orçamento e sobre o imposto do gado (IBID., p. 38).

Numa crônica de Janeiro de 1900, por exemplo, Bilac se indignava com o fato de que os jornais "para encher um cantinho do vasto noticiário" (BILAC, 1996, p.161), invadiam o espaço privado das pessoas. "Esses senhores são, de fato, os donos da nossa vida íntima", dirá indignado em perceber que nada mais era "respeitado pela fúria da reportagem", retomando a postura crítica que Raul Pompéia já assumira alguns anos antes.

Opinião muito semelhante era a de Osório Duque Estrada, para quem as redações de jornal, por estarem dominadas pelo "espírito prático da época", haviam se transformado de "focos intelectuais" em "casas de negócio" (IBID., p. 70). Já Inglês de Sousa radicalizava e não poupava o sarcasmo: "Está demonstrado que se pode ser ótimo jornalista sem saber ler nem escrever" (IBID., p. 84), considerando que o tipo de atividade desempenhada pelo escritor nos periódicos, em nada se assemelhava com a escrita literária.

A presença do homem de letras no Jornalismo tinha, contudo, seus defensores. Diante da rotineira crítica ao caráter "utilitarista" da atividade de literatos na imprensa, Medeiros e Albuquerque julgava ser possível que obras de qualidade estética fossem compostas entre as colunas noticiosas, e comparava a prevenção dos literatos àquela manifestada pelos pintores de quadros em re-

Sempre que uma profissão usa dos recursos de qualquer arte para fins industriais, os cultores da arte se indignam e depreciam sistematicamente os profissionais, que assim se põem na sua vizinhança. (...) Mas em uma tabuleta se podem pintar figuras tão bonitas e tão artísticas como em uma tela destinada à moldura no mais rico dos museus (IBID., p. 22).

De modo semelhante pensava Sílvio Romero, que via no jornalismo o local onde o escritor estreava, exercitava sua escrita e sobrevivia financeiramente, sendo deste modo "o animador, o protetor, e, ainda mais, o criador da literatura brasileira há cerca de um século". O crítico entendia ainda que a imprensa era o único caminho "por onde os homens de letras chegam a influir nos destinos deste desgraçado país entregue, imbele, quase sempre à fúria

de politiqueiros sem saber, sem talento, sem tino, sem critério, e, não raro, sem moralidade..." (IBID., p. 20).

Entre a massa ignara e a elite ignominiosa

Sílvio Romero destacava a possibilidade da atuação dos literatos como publicistas nos órgãos de imprensa. Afinal, os escritores vinham do intenso ritmo de participação política nas campanhas abolicionista e republicana. Vários chegaram mesmo a participar da invasão à Câmara Municipal em 15 de Novembro de 1889 e assinaram, no mês seguinte, um manifesto de apoio ao governo provisório, em que se referiam a uma incerta aliança entre os homens de letras e o povo.

O cientificismo dominante na época consagrava os homens de ciência como aqueles que deveriam conduzir o país às portas do futuro. Com essa sustentação ideológica, os intelectuais deixaramse tomar pelo liberalismo progressista que assaltou o país após a proclamação da República, e empenharam-se no processo de civilização do Brasil¹³. Os pontos principais do receituário eram a atualização da sociedade com os modos de vida europeus, a modernização das estruturas da nação, a integração à grande unidade

¹³ É sintomática a resposta de Olavo Bilac a João do Rio, transcrita em O momento literário. Perguntado sobre em que estava trabalhando, dirá o poeta que não andava escrevendo nem crônicas nem versos, mas livros para crianças. "Se fosse possível, eu me centuplicaria para difundir a instrução, para convencer os governos da necessidade de criar escolas, para demonstrar aos que sabem ler que o mal do Brasil é antes de tudo o mal de ser analfabeto. Talvez sejam idéias de quem começa a envelhecer, mas eu consagro todo o meu entusiasmo — o entusiasmo que é a vida — a este sonho irrealizável (in RIO, s.d., p. 2).

internacional e a elevação dos níveis cultural e material da população. Como lembra Nicolau Sevcenko,

(...) a palavra de ordem da "geração modernista de 1870" era condenar a sociedade "fossilizada" do Império e pregar as grandes reformas redentoras: "a abolição", "a república", "a democracia". O engajamento se torna a condição ética do homem de letras. (SEVCENKO, 1983, p. 78-79)

Empolgados com a amplitude de sua ação social, nossos intelectuais não percebiam como seus desígnios eram absolutamente inconciliáveis com os interesses das elites políticas e econômicas, e estavam fadados a definhar na "reverberação ineficaz da retórica" (IBID., p. 94-95). Mas não demoraria muito para constatarem que a república instalara, nos termos da época, uma "Mediocracia" – o regime de mediocridade que dominava o país.

A perfeita sintonia entre o novo governo e a intelligentsia durou somente até o governo de Floriano Peixoto: a epigramática constatação de Lopes Trovão, republicano de primeira hora, de que aquela não era o regime republicano dos seus sonhos, assinala o fim da crença ingênua na "República" como uma

(...) palavra mágica que bastava à solução de problemas de cuja dificuldade e complexidade não desconfiavam sequer, não fosse na prática perfeitamente compatível com todos os males da organização social, cuja injustiça os revoltava (José Veríssimo apud SEVCENKO, 1983, p. 86).

A incompatibilidade entre os interesses oligárquicos com os quais estava comprometido o governo republicano e as aspirações ${\bf r}$

73

liberais e democráticas dos intelectuais criou o tenso ambiente que levou escritores como Olavo Bilac e Guimarães Passos a fugirem da Capital — e, indiretamente, conduziu ao suicídio do "republicaníssimo" Raul Pompéia, lúgubre símbolo do desencanto que se abateu sobre os antigos entusiastas do republicanismo.

Na ausência de bases materiais que lhes garantissem o sustento financeiro e, por conseguinte, a liberdade de expressão e a autonomia ideológica, o escritor precisou encarar a necessidade de encontrar o seu espaço na "nova hierarquia de legitimidades" (MICELI, 1977, p. 77). O ingresso no recém instalado mercado de trabalho passava, para o homem de letras, pelas esferas políticas ou de prestígio social – ambas acessíveis apenas pela atividade na imprensa.

No tocante às pretensões literárias, o Novo Jornalismo, ao substituir a crítica pela reportagem, pela resenha ou mesmo pela crônica social, consolidara o jornal como a principal instância de consagração do escritor. Escrever para um periódico de prestígio significava, portanto, ter o poder de cortejar os seus pares e atrair as simpatias indispensáveis, para ser por eles cortejados. No plano dos interesses políticos, ainda que críticos como Nelson Werneck SODRÉ (1964, p. 433) acreditassem que havia "uma liberdade de opinião relativamente ampla, porque a imprensa não está então estreitamente ligada aos grupos econômicos", o interesse do Estado e das elites republicanas na atuação dos escritores como publicistas aumentava paulatinamente. Facções oligárquicas, com envolvimento mesmo de presidentes da República, apresentavam interesses políticos de controle dos órgãos de imprensa¹⁴. O sistema de autoconsagração literária tinha, mutatis mutandis, no campo do publicismo sua reprodução: os polígrafos mais apreciados pelo

¹⁴ Conforme os trabalhos de Sergio MICELI (1977) e de Américo Jacobina Lacombe (In COUTINHO, 1997).

público eram agraciados com diversas prebendas e, por sua vez, celebravam a oligarquia através de textos apologéticos.

Os que se negaram a aceitar a lógica mercantil da imprensa e o pacto ideológico com o governo republicano precisaram enfrentar a dura realidade do rebaixamento de seu status social. Uns lançaram-se à boêmia, a suportar, estoicamente, como românticos tardios, a falta de oportunidades para exibir seus talentos; outros sonharam com revoluções e reformas, e tentaram se reunir, infrutiferamente, a grupos de inspiração socialista.

Já os que aderiram aos "vencedores", receberam como "batatas" alguma sinecura do funcionalismo público, bem como a coluna de algum periódico. Esses "assimilados" precisaram, contudo, se adaptar às novas estratégias comerciais da imprensa, o que significava se ajustar aos "gêneros que vinham de ser importados da imprensa francesa: a reportagem, a entrevista, o inquérito literário e, em especial, a crônica" (MICELI, 1977, p. 15), especialmente, direi, aquele tipo de crônica que foi o antepassado do colunismo social. Brito BROCA (1975, p. 4) observou como proliferaram as seções mundanas dos jornais, entrelaçando notícias literárias com bailes e festas, empregando, para atrair o público, a fotografia e as ilustrações. O colunista precisava se identificar, tanto quanto possível, com os motivos sociais e mundanos, para poder exercer sua função precípua de ordenador da moda e dos gostos na revolucionada Capital.

"Sempre de acordo com o agrado do público..."

Convertidos em autores da moda, os dublês de escritores e jornalistas entenderam que "o segredo do seu sucesso (...) repousava sobre um perfeito ajustamento aos gostos e anseios do público" (SEVCENKO, 1983, p. 104). Saber se o "gosto público" já era uma tática de massificação do jornalismo industrial ou, de fato, a abstração dos legítimos anseios do novo público que se formava é um questionamento que extrapola os limites desse ensaio — e, muito provavelmente, permanece sem uma resposta satisfatória até nossos dias. Sem poder entrar no mérito da questão, mas também dele não conseguindo fugir, tomo uma insuspeita declaração de Coelho Neto: o mais popular escritor do período reclamava da falta de audácia para educar seus leitores demonstrada pela imprensa, que selecionava o que seria publicado "sempre de acordo com o agrado do público" (in RIO, 2001, pp. 22-23).

Penso que se pode entender, sob a perspectiva de Walter Benjamin, o "gosto do público" como a manifestação sobeja do "anseio pelo inequívoco":

Quanto mais claro, tanto maior é o raio de ação de uma manifestação intelectual, tanto mais público aflui para ela. Desperta-se interesse por um autor — isso quer dizer: começa-se a procurar sua fórmula e a expressão mais primitiva e inequívoca desta. A partir deste momento cada novo trabalho se transforma num material, no qual o leitor se empenha por examinar, precisar e confirmar aquela fórmula (BENJAMIN, 1995, p. 188)

De todos os embaraços experimentados pelos literatos na imprensa, a necessidade de descobrir e se adaptar a este "gosto do público" era o que havia de mais inusitado para o escritor brasileiro. A ampliação das técnicas de reprodução fez com que os jornais

atingissem um número maior de leitores, colocando o escritor na absolutamente estranha situação de se confrontar com um público que lhe era desconhecido. Onde havia um grupo de leitores bem definido, o escritor passa a contemplar o que Antonio CANDIDO (1965) chama de "massa abstrata" ou "virtual".

A experiência de se defrontar com um público até então ignorado foi comum aos escritores no alvorecer dos tempos modernos. Jean-Paul SARTRE (1989) considerava que, durante muito tempo, uma idéia abstrata de universalidade fez com que o escritor, embora fosse lido apenas por um pequeno grupo, escrevesse como se todos os homens fossem seus leitores. Entre o público idealizado pelo escritor e seu público real havia uma enorme massa humana que compunha um público virtual, indiscriminado e, até então, jamais atingido pelos autores.

O público real consistia num grupo homogêneo de indivíduos, com quem, grosso modo, o escritor compartilhava as mesmas opiniões e visão de mundo. A função do literato era tão-somente "dar forma aos lugares-comuns adotados pela elite" (IBID., p. 73). Esse arranjo de coisas perdurou enquanto o público virtual permaneceu "como um mar sombrio em torno da pequena praia luminosa do público real" (IBID., p. 118) e o escritor pôde confundir, ingenuamente, aquilo que pareciam ser as preocupações universais do homem com o ideário de um pequeno grupo mais favorecido.

A partir da ascensão burguesa, porém, o público do escritor se dividiu em duas demandas contraditórias, fazendo com que pela primeira vez na história, uma classe outrora oprimida se oferecesse aos autores como um público real. A antiga elite aristocrática deixaria de ser o único sustento possível para o escritor, que passa a contemplar "uma massa amorfa de leitores possíveis que ele pode decidir conquistar ou não" (IBID., p. 72).

No Brasil, quando ficaram desamparados pelo fim do mece-

nato estatal do Império¹⁵ e precisaram conquistar um novo público, os escritores esbarraram primeiro no analfabetismo quase total da população, que impossibilitava o estabelecimento de um mercado editorial autônomo. As estatísticas apontam que, em 1890, oitenta e três por cento da população era analfabeta, o que levou ao famoso comentário de José Veríssimo: tínhamos "uma literatura de poucos, interessando a poucos" (Apud SEVCENKO, 1983, p. 88).

Era quase um consenso no período creditar à falta de instrução dos leitores a causa de todos os males de nossa literatura. Para muitos, o jornal iria conseguir, a longo prazo, fazer a preparação desse público, habituando "alguns milhares de pessoas a uma leitura quotidiana de alguns minutos, dando-lhes amostras de todos os gêneros" (Medeiros e Albuquerque in RIO, 2001, p. 30). A curto prazo, porém, o escritor encontrava-se espremido entre a elite "imbecilizada", no dizer de Euclides da Cunha, e o analfabetismo maciço da população.

77

Somente a partir da Regeneração, tornará a ha-15 ver um mecenato estatal semelhante ao do Segundo Império. Brito BROCA (1975, p. 4) dirá que durante o governo Rodrigues Alves, a vida literária do Rio encontrava-se em pleno fastígio, dado o apoio do Governo Federal e da administração de Pereira Passos aos espetáculos mundanos que acompanhassem o processo de transformação da Capital. Para Nicolau SEVCENKO (1983, p. 100), "a criação do clima geral de euforia e otimismo da Regeneração e do smartismo são talvez a primeira manifestação de um fenômeno de manipulação de consciências em massa no Brasil". Apoiados nas palavras de ordem "Progresso", "Modernidade" e "Civilização", o governo republicano deseja uma exibição ostensiva de que o novo regime estaria trazendo grandes mudanças e a Capital Federal era "a encenação de um Brasil que se deseja moderno" (SÜSSEKIND, 1986, p. 15).

Diante de um público irreconhecível, de transformações de ordem moral, política e econômica e da mudanca do papel social do escritor, o cronista ético enfrentava obstáculos terríveis para prosseguir como o legítimo conselheiro de seus pares. No século XX, como bem observou Davi ARRIGUCI JR (1987), Rubem Braga será o modelo de cronista que empreende através de narrativas confessionais, construídas à base da rememoração, "a retomada do fio da tradição oral, nunca interrompido no Brasil, enlacando-se ao mesmo novelo dos contadores de causos imemoriais" (IBID., p. 31). Experimentando o mesmo desconcerto dos narradores tradicionais diante do mundo moderno, mas enfrentando as dificuldades para generalizar a experiência pessoal e transformá-la em conselho prático "num mundo que adotou o ritmo desnorteante das mudanças contínuas e imprevisíveis" (IBID., p. 48), o narrador das crônicas de Braga aferra-se ao "artesanato da memória e da imaginação, trabalhando dados de uma experiência morosamente acumulada num modo de vida em duro contraste com o ritmo dos grandes centros" (IBID., p. 45).

Enquanto Braga não veio, a crônica ética agonizou nas penas de cronistas atônitos diante da aporia de um fim de ciclo. Das soluções para o impasse, Machado de Assis teve a mais radical saída: a de cena. O Bruxo abandona a crônica, mas seus romances passam a hospedar um cronista.

Capítulo 4: A última do conselheiro

O melhor escrito deve parecer-se como a vida, e a vida é, muitas vezes, um trocadilho ordinário. Machado de Assis, 28/10/1894

Inserida no conjunto de sua obra, a produção cronística de Machado de Assis, pode ser, obviamente, encarada sob diversos prismas. O que não é concebível, entretanto, é considerar a crônica apenas uma contingência na carreira do escritor, um apêndice desimportante em meio à grandiosidade dos seus contos e romances canônicos. Não é escusado lembrar que, por cerca de quarenta anos, Machado exerceu regularmente a função de cronista em diversos periódicos fluminenses. Permitindo-me um arroubo estatístico, diria que ele foi cronista durante mais tempo do que romancista...

79

A renúncia de Machado à colaboração regular na imprensa é enigmática, principalmente quando se considera que a prática rotineira da crônica influiu diretamente no artesanato da prosa ficcional do escritor. A proposta deste capítulo é discutir as razões que levaram Machado a abandonar à crônica, e as possíveis implicações na conceituação do cronista ético com a qual venho trabalhando.

As migalhas do cotidiano

Ao contrário do que era comum à época, o folhetim não foi a porta de entrada para Machado na carreira literária. O escritor já havia publicado alguns versos e uma série de artigos de crítica, sob o nada modesto título de "O passado, o presente e o futuro da literatura", no jornal de Paula Brito, a Marmota Fluminense¹6. Somente em 1859, aos vinte anos, ele debutou como cronista na revista O Espelho, assinando textos cuja influência dos folhetins alencarianos é explícita. O neófito chegou mesmo a recuperar uma já celebre imagem do autor de Ao correr da pena, em que o folhetinista é comparado a um "colibri a esvoaçar em ziguezague e a sugar, como o mel das flores, a graça, o sal e o espírito que deve necessariamente descobrir no fato o mais comezinho!" (ALENCAR, 1960, p. 648). Perdoe-se o pequeno plágio de um jovem ainda espantado com a "fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo" (ASSIS, 1934, V.1, p. 31) que se dava no folhetim: não poderia prever que o destino lhe reservaria o cultivo, por longo tempo, daquela "frutinha" (IBID.) do século XIX.

Em 1860, Quintino Bocaiúva convidou Machado para assumir os folhetins do Diário do Rio de Janeiro¹⁷ – onde Alencar estivera, três anos antes. Lúcia Miguel PEREIRA (1988[b], p. 77) considera que a ida para um jornal de maior prestígio fez com que o escritor abandonasse o amadorismo das revistas literárias e amadurecesse, diante da obrigação de "dar a sua opinião sobre os assuntos do dia" para um público muito maior do que lhe era de costume. O jovem autor, que até então contrapusera a leviandade do folhetinista à seriedade, reflexão e observação profunda do jornalista (Cf. Sônia Brayner in CANDIDO, 1992, p. 409), perceberia, gradativamente, que havia na crônica espaço para algo mais que as frivolidades de costume.

Machado foi descobrindo que abrir mão dos grandes temas que dominavam o noticiário sério não significava ficar à parte das

¹⁶ Seu primeiro poema publicado é de 1855. Machado escreveu na Marmota até 1861.

¹⁷ Machado escreveu no Diário assiduamente até 1867.

discussões fundamentais da sociedade. Deslocar o foco de atenção para onde as luzes dos interesses ideológicos não incidiam e se ater às ninharias do cotidiano podia ser uma forma de comentar, algumas vezes de modo alegórico, as questões tratadas pela Política com "p" maiúsculo. Citando Grimm — para dizer que quem não se preocupar em saber como estava o tempo em Roma no dia em que César foi assassinado, nunca haveria de saber história —, Machado fez do apego à minúcia, ao pequeno detalhe, ao desimportante, o lema de suas crônicas.

Eu, quando vejo um ou dois assuntos puxarem para si todo o cobertor da atenção pública, deixando os outros ao relento, dá-me vontade de os meter nos bastidores, trazendo à cena tão-somente a arraia miúda, as pobres ocorrências de nada, a velha anedota, o sopapo casual, o furto, a facada anônima, a estatística mortuária, as tentativas de suicídio, o cocheiro que foge, o noticiário, em suma (ASSIS, 1996, p. 85).

81

O "gosto pelo mínimo que revela o máximo", nos termos de Beatriz Resende (In CANDIDO, 1992, p. 424), permitiu a Machado extrair das migalhas do cotidiano toda a experiência possível. Se Mérimée confessou só se interessar pelo anedotário da História, Machado queria cada palavra

(...) brotada no calor do debate, ou composta por estudo, filha da necessidade, oriunda do amor ao requinte, obra do acaso, qualquer que seja a sua certidão de batismo, eis o que me interessa na história dos homens (ASSIS, 1996, p. 209).

Sonia Brayner observa como o cronista recolhe as pequenas notícias dispersas e dá-lhes um enquadramento de significação, desafiando o caráter puramente factual do jornalismo: "O narrador embuçado em um pseudônimo, espécie de jogo ficcional com

o leitor, procura sobrepor o enunciado literário ao dado empírico, desqualificando a transparência da simples notícia" (In CANDIDO, 1992, p. 413). No entendimento de Marília Rothier Cardoso, Machado, com seu manejo cruel de linguagem, recorria ao humor como artifício para "estranhar" sistematicamente, o significado das notícias veiculadas, e escapar assim aos constrangimentos do confronto com a nova moral burguesa que se afirmava (IBID., p. 145).

Tempo nem espaço faltaram para que Machado exercitasse seus dotes de cronista. Ele foi um habitué das páginas da imprensa fluminense. Colaborou com o Correio Mercantil¹⁸, a Semana Ilustrada¹⁹, O Futuro²⁰, o Jornal das Famílias²¹, a Ilustração Brasileira²², O Cruzeiro²³, a Revista Brasileira²⁴ e A Estação²⁵, assinando colunas sob pseudônimos diversos: como Sileno, foi o responsável pelas "Correspondências da Imprensa Acadêmica"; "Ao acaso" era subscrita pelas iniciais M. A. e as "Cartas fluminenses" por Job; as "Histórias de 15 dias" e as "Histórias de 30 dias" foram, ambas, obra de Manassés; Eleazar encarregou-se das "Notas Semanais" e Lélio das "Balas de estalo"; a coluna "A B" foi trabalho de João das Regras e Malvólio redigiu a "Gazeta de Holanda"; já na coluna "Bons Dias", a assinatura era sempre Boas Noites.

¹⁸ Contribuições irregulares entre 1858 e 1868.

¹⁹ Entre 1860 e 1875, Machado colaborou, de maneira esparsa, na revista, onde dividiu a coluna do "Dr. Semana" com vários outros escritores.

²⁰ Em 1862, enquanto durou a revista.

²¹ Entre 1863 e 1878.

²² Durante os dois anos de existência da revista (1876-1878).

²³ Durante 1878, onde também publica o romance Iaiá Garcia.

²⁴ Entre 1879 e 1880, quando publica Memórias Póstumas de Brás Cubas, e depois entre 1895 e 1898, período em que a revista esteve sob a direção de seu amigo José Veríssimo.

Entre 1879 e 1898. Foi onde Machado publicou Quincas Borba.

Lúcia Miguel PEREIRA (1988[b], p. 77) nota que nas experiências iniciais de escrita rotineira, Machado ainda não tinha a "prudência que todos tomam por um dos seus traços característicos sem se lembrar que, dos seus escritos críticos, conhecem, sobretudo, os da maturidade e da velhice". De forma semelhante pensava Brito BROCA (1975, p. 213) cuja opinião era de que no período de juventude, Machado "revelou acentuados pendores de combatividade". A crônica, por dar ao autor "uma coragem que a escrita mais lenta tiraria" (RESENDE, 1995, p. 11), prestava-se bem a este tipo de comportamento, pois, como lembra Antônio Dimas:

(...) o cronista está sujeito ao burburinho da informação cotidiana, trazida pelo próprio jornal para o qual devolverá a matéria que lhe serviu de suporte ou de pretexto. Nessas condições, espremido pelo tempo e pelos acontecimentos em ação, sua reflexão sai a jato e sua intimidade ideológica torna-se, portanto, mais porosa, porque não pode contar, em princípio, com o manejo medido da língua (In BILAC, 1996, p.17).

83

Não se pode esquecer, contudo, que desde a Proclamação da República, a imprensa sofria com a vigilância de uma atenta censura política²⁶. Jornais foram fechados, jornalistas afastados e

²⁶ Tratando especificamente das crônicas dos anos de 1892 e 1893, John Gledson contesta uma já ultrapassada apreciação da crítica que vê Machado alheio aos problemas sociais de sua época. Como exemplo deste tipo de censura, Gledson cita um artigo de Jorge de Lima que diz: "Ao ambiente do Machado não chegavam os clamores dos salários retidos nem a labuta dos trabalhadores impressionava os homens de letras. A tragédia dos dias de hoje não era conhecida pelos estetas daquele tempo, nem fornecia aos diários as terríveis manchetes que transmitem ao homem contemporâneo uma diabólica ubiquidade de fogo e sangue" (Apud ASSIS, 1996, p. 32-33). O articulista lembra que havia uma guerra na própria baía de Guanabara, em que a Marinha ameaçava bombardear a cidade. A censura era severa, as notícias escassas no jornal. A própria

opositores, vítimas de ações persecutórias. Costa Lima já disse certa vez que Machado buscava alcançar "um tipo de expressão que lhe permitisse ser crítico, mas, ao mesmo tempo, possuidor de todas as marcas do bom comportamento" (Apud CANDIDO, 1992, p. 422). A discrição machadiana tanto pode ser encarada uma marca de estilo quanto uma exigência de sobrevivência em tempos de degolas...

A última fase machadiana como cronista regular deu-se entre 1892 e 1897, na Gazeta de Notícias²7, jornal que "fora objeto do desejo de toda uma geração e que desfrutava do prestígio de ter sido fundamental na profissionalização do intelectual de letras no Rio de Janeiro" (Antônio Dimas in BILAC, 1996, p. 13). Na opinião de John Gledson (In ASSIS, 1996, p. 13), o jornal era "o mais popular e respeitado do Rio", sendo conhecido pela sua "oposição sensata e moderada ao regime republicano". Na Gazeta, Machado escreveu, na coluna dominical de primeira página intitulada "A Semana", duzentos e quarenta e oito crônicas — incluindo duas isoladas no ano de 1900, substituindo uma breve ausência de Bilac.

"A Semana" não era assinada, mas ao contrário de "Bons dias!", cuja autoria foi desconhecida por quase setenta anos, parecia não haver mistério sobre quem fosse seu autor. Em 1893, Artur Azevedo já escrevia:

Atualmente escreve Machado de Assis, todos os domingos, na Gazeta de Notícias, uns artigos intitulados "A Semana", que noutro país mais literário que o nosso teriam produzido grande sensação artística (Apud ASSIS, 1996, p.13)

Gazeta seria fechada por um mês. Se Lima Barreto acentuou o caráter de farsa da revolta em O triste fim de Policarpo Quaresma, Machado mal escondia "o desgosto e o desespero" com o estado de coisas.

27 A Gazeta foi fundada em 1875, por Ferreira Araújo, e Machado lá escreveu desde 1881. Entre os seus colaboradores figuravam escritores consagrados, como os portugueses Eça de Queiroz e Ramalho Ortigão.

Além do mais, como bem observa Eugênio GOMES (1972, p. 11) o anonimato era impossível "já que o estilo de suas crônicas estava definitivamente identificado com a sua personalidade e não havia mais como disfarçá-la". Ou como diz Sonia Brayner: Machado "sai do pseudônimo, evita o nome, cai no anonimato daqueles que não precisam mais assinar para serem reconhecidos. Ele é o seu estilo. (In CANDIDO, 1992, p. 413)

"Confusão na Alma"

Em 28 de Fevereiro de 1897, Machado de Assis afasta-se da Gazeta de Notícias, deixa o posto para Olavo Bilac e encerra assim um período de trinta e oito anos de colaboração regular na imprensa fluminense. À pergunta que se impõe – por que para Machado de escrever crônicas? – os biógrafos e os especialistas machadianos respondem com vagas conjeturas: problemas de saúde, perturbações da velhice; sensação de dever cumprido; incompatibilidade com o governo republicano; tédio à controvérsia; desencanto com os novos tempos. Essas hipóteses contemplam facetas da vida e da obra do velho escritor, mas ignoram um fato que me parece fundamental: o de que não se trata de uma aposentadoria literária, pois, ao abandonar a crônica, Machado não para de escrever. Ele assinaria ainda três dos seus mais importantes romances: Dom Casmurro, em 1900; Esaú e Jacó, em 1904; e Memorial de Aires, no ano de sua morte, 1908. Como a renúncia à função de cronista não significa o fim da carreira do escritor, parece-me razoável supor que o escritor indispôs-se com algo específico ao ato de escrever crônicas.

Vasculhar dados biográficos pouco ajudam a esclarecer a questão. Desde 1892, Machado era diretor-geral do Ministério da Viação e a Proclamação da República não representou uma ameaça

imediata ao seu cargo no funcionalismo²⁸, nem ao seu status social. Primeiro porque os republicanos não contavam com um contingente de mão-de-obra especializada para substituir todo o funcionalismo imperial e, principalmente, Machado já era reconhecido como o grande escritor brasileiro, e seria inconcebível qualquer ato governamental que o atingisse.

É verdade, porém, que nunca fora simpático à causa republicana e o período derradeiro de suas crônicas foi politicamente instável. Suas críticas nem sempre discretas ao federalismo, por exemplo, poderiam colocá-lo arriscadamente perto do perigo — John Gledson lembra que no princípio de 1894, fora acusado de ser monarquista (In ASSIS, 1996, p.15-17). Contudo, quando morreu, recebeu todas as pompas devidas aos grandes homens da República.

De mais a mais, Machado fazia questão de enfatizar, em suas crônicas, que não gostava de se intrometer em política por nada entender do assunto. Para ilustrar a obsessão do cronista em não ser confundido com um homem político, transcrevo algumas de suas declarações explícitas de aversão ao tema:

[24/04/1892] "mas, não entendendo eu de política" (ASSIS, 1996, p.47).

[15/05/1892] "não entendendo eu de medicina política" (Ibid., p. 58)

[13/08/1893] "A parte política só me ocupa quando, do ato ou do fato sai alguma psicologia interessante" (Ibid., p. 281).

28 No final de 1897, Machado foi posto em disponibilidade com a reforma da Secretaria de Estado, mas teve seus vencimentos mantidos. Raimundo MAGALHÃES JÚNIOR (1958) diz que Machado teria sentido muito a dispensa por incapacidade, já que só foram mantidos os funcionários detentores de diploma de engenheiro. Apenas em 1902, com a eleição de Rodrigues Alves e a nomeação de Lauro Müller como Ministro da Viação, Machado seria reintegrado ao cargo.

[28/01/1894] "por não entender cabalmente de política" (ASSIS, 1957, p. 25).

[25/02/1894] "Não entendo de política, limito-me a ouvir as considerações alheias" (Ibid., p. 42).

[06/01/1895] "Só se foi política, matéria estranha ás minhas cogitações" (Ibid., p. 268).

[07/04/1895] "Não há quem não conheça a minha desafeição à política, e, por dedução, a profunda ignorância que tenho desta arte ou ciência. Nem sequer sei se é arte ou ciência; apenas sei que as opiniões variam a tal respeito. Faltam-me os meios de achar a verdade" (Ibid., p. 326-327).

[08/12/1895] "Provado que não entendo de finanças, espero que me não exijam igual prova acerca da política, posto que a política seja acessível aos mais ínfimos espíritos deste mundo. A questão, porém, não é de graduação, é de criação" (Ibid, p. 56).

[07/06/1896] "(...) política, matéria alheia à minha esfera de ação (ASSIS, 1962, p. 195).

Parece-me, portanto, mais razoável acreditar que as opiniões de Machado, para além da literatura, eram um mistério, mesmo para seus contemporâneos. Alfredo PUJOL (1934) recorda um elucidativo relato de Bilac: numa reunião de brasileiros na casa de Eça de Queiroz, o romancista português demonstrava-se sequioso por saber notícias da opinião machadiana sobre assuntos políticos, econômicos e sociais. Atarantados, os brasileiros só puderam replicar: "Machado não pensa nada sobre isso: o Machado escreve romances e contos!"

Excluída, por insatisfatória, a hipótese da incompatibilidade política com o novo regime ter afastado Machado da crônica, podese também rejeitar, sem maiores riscos, a alegação da fragilidade de seu estado de saúde. Se precário, não lhe impedira, em 1896, de trabalhar intensamente pela fundação da Academia Brasileira

de Letras, de onde foi presidente até morrer, nem de exercer, com gosto, suas funções burocráticas no Ministério da Viação. É fato que, em sua crônica derradeira, confessou estar cansado – "Parece tempo de repousar o meu tanto. Que o repouso seja breve ou longo, é o que não sei dizer; vou estirar estes membros cansados, cochilar a minha sesta" (ASSIS, 1962, 425) – e vítima de uma "confusão na alma" (Ibid., p. 429), que atribuiu à melancolia do afastamento iminente. Sua despedida, entretanto, apresenta indícios muito mais significativos.

Quando resolve fazer um balanço dos seus cinco anos assinando a coluna, Machado arrisca um exame de consciência "à maneira de Sarah Bernhardt ou de Santo Agostinho" (Ibid., p. 425) e surpreende-se, de imediato, por estar unindo o nome do filósofo canonizado ao de uma atriz. Avaliando a insólita associação, ele pondera:

88

(...) este século acabou por deitar todos os nomes no mesmo cesto, misturá-los, tirá-los sem ordem e cosê-los sem escolha. É um século fatigado. As forças que despendeu, desde princípio, em aplaudir e odiar, foram enormes. Junta a isso as revoluções, as anexações, as dissoluções e as invenções de toda casta, políticas e filosóficas, artísticas e literárias, até as acrobáticas e farmacêuticas, e compreenderás que é um século esfalfado (IBID., 426).

O século ou o cronista estaria "esfalfado" com tantas e seguidas transformações no ritmo de vida, no pensamento, nos costumes, na própria aparência do mundo à sua volta? Humberto de Campos, em seu Diário secreto, narra um episódio expressivo: ao sair certa vez da Livraria Garnier, Machado contemplou a multidão que passava apressadamente pela rua do Ouvidor, e teria dito, com tristeza, a quem o acompanhava: "Festa de estalagem, todos dancam e ninguém se conhece" (apud ASSIS, 1975, p. 13). O espírito

"utilitário e prático" (ASSIS, 1996, p. 233) do final do século XIX tangia a nota nostálgica que embalava a pena do escritor, tomado pela melancolia do ancião que vai se sentindo cada vez mais órfão de sua época²⁹.

Mas não eram idiossincrasias da velhice que levavam Machado a se incomodar com os novos tempos. Não era um retrógrado. Se gostava de citar Victor Hugo e lembrar "Que la création est une grande roue / Qui ne peut se mouvoir sans écraser quelqu'un", admitia, porém, que não se podia amaldiçoar os navios pelo fato de haver naufrágios (IBID., p. 140). O que lhe incomodava na nova ordem burguesa eram os pregoeiros da modernidade e seu culto cego às maravilhas da civilização. A crença na infalibilidade da Ciência e nos benefícios ilimitados do progresso era a pedra angular do poder republicano e de sua azáfama modernizante, mas estava disseminada pela sociedade e refletia-se, por exemplo, no condutor do recém-inaugurado bonde elétrico, em quem se sentia, no olhar, "a convicção de que inventara, não só o bonde elétrico, mas a própria eletricidade" (IBID., p.135).

89

O "autoritarismo ilustrado", nos termos de José Murilo de CARVALHO (1998), desumanizava as decisões políticas, entregues a técnicos que, falando em nome das incontestáveis ações civilizadoras, ignoravam os interesses dos cidadãos. O irrealismo dessas deliberações é patente, por exemplo, na obsessão por medidas higienistas: destruíam-se casas de cômodos sem a preocupação de se saber para onde iriam, em uma cidade com sérios problemas habitacionais, os desalojados. John Gledson já analisou a reação de Machado à destruição do cortiço Cabeça de Porco:

²⁹ É significativo, por exemplo, o número de crônicas que Machado dedica ao falecimento de seus amigos e conhecidos.

A Gazeta deu uma grande cobertura ao acontecimento, e não mostrou nenhuma hesitação quanto à sua aprovação desta obra da civilização. Parece que Machado teve dúvidas, embora tenha encontrado dificuldades ao expressá-las, provavelmente por causa da unanimidade da "opinião pública" (representada pelos jornais) neste assunto. (...) é como se a coisa certa estivesse sendo feita pelas pessoas erradas, por razões erradas, e de forma errada (...). Por um momento, Machado perde o seu equilíbrio habitual aqui, surpreendido por uma modernização que ele reconhece ser necessária, mas que não quer que ocorra desta maneira (In ASSIS, 1996, pp. 24 e 25).

As ações governamentais tinham a assinatura desse "estilo de maldade caracteristicamente moderno: indireto, impessoal, mediado por complexas organizações e funções institucionais" (BERMAN, 1986, p.67). A própria organização administrativa da República era estruturada de modo a facilitar a sobranceria das deliberações: na Capital Federal, por exemplo, os prefeitos e chefes de polícia indicados vinham, com frequência, de outros estados e desconheciam a vida da cidade. Além disso, os cargos de mando eram todos ocupados por tecnocratas. Dos seis primeiros intendentes, quatro eram médicos, um engenheiro e apenas o outro tinha a tradicional formação jurídica. Machado não desconhece essa situação e a ironiza, em 1896, quando comenta a lei que destinava cinquenta contos a quem escrevesse, no prazo de cinco anos, a história da cidade desde os tempos coloniais. Como estava previsto que o julgamento das obras seria confiado "a pessoas competentes a juízo do prefeito" (ASSIS, 1973, p. 700), o cronista contestava:

> Nós não sabemos quem será o prefeito daqui a cinco anos; pode ser um droguista, e há duas espécies de droguistas, uns que conhecem da competência literária dos críticos, outros que não. Suponhamos que o eleito é da Segunda espécie. Que

pessoas escolherá ele para dizer dos méritos da composição? Os seus ajudantes de laboratório? (IBID., p. 701)

Sugerindo possíveis limitações intelectuais desses homens "ungidos pela ciência", Machado questiona o "poder incontestável" que lhes é concedido. Em janeiro do mesmo ano, um médico escrevia no jornal que, desde Hipócrates, a Medicina possuía somente três remédios para três doenças específicas, e o cronista, surpreso, comenta:

Vós, filhos de um século sem fé, podeis ler isso sem abalo; sois felizes. (...) Imaginai o que terá sido com este pobre de mim que, mental e moralmente, vivia do contrário, não achava limites aos específicos. Li muito Molière, muito Bocage, mas eram pessoas de engenho, sem a autoridade científica; queriam rir. A pessoa que nos fala agora tem um poder incontestável, é ungido pela ciência (ASSIS, 1962, p. 94-95).

91

A desconfiança em relação ao discurso positivista hegemônico³⁰ e à sua pretensão de reduzir o universo a um punhado de enunciados e leis científicas imutáveis custou a Machado a fama de cético. Em sua crônica de despedida, o cronista defende-se da acusação que já lhe era comum, e o persegue até nossos dias.

Não achareis linha céptica nestas minhas conversações dominicais. Se destes com alguma que se possa dizer pessimista, adverte que nada há mais oposto ao cepticismo. Achar que uma coisa é ruim não é duvidar dela, mas afirmá-la. O verdadei-

³⁰ A crítica ao cientificismo remonta à sátira ao Naturalismo e ao Positivismo realizada no emblemático Humanitismo de Quincas Borbas, já bastante estudado pela crítica.

ro cético não crê, como o Dr. Pangloss, que os narizes se fizeram para os óculos, nem, como eu, que os óculos é que se fizeram para os narizes; o cético verdadeiro descrê de uns e de outros. Que economia de vidros e de defluxos, se eu pudesse ter esta opinião! (ASSIS, 1962, p. 428)

Enfático na negação de seu ceticismo, Machado acaba por reconhecer o pessimismo destilado por suas crônicas. "Não há dúvida de que o tom dominante destas crônicas é pessimista" (In ASSIS, 1996, p.34), observa Gledson sobre as crônicas dos anos de 1892 e 1893, assertiva que pode ser estendida para o conjunto d'A Semana. "Não estudei com Pangloss; não creio que tudo vá pelo melhor no melhor dos mundos possíveis" (ASSIS, 1957, p. 370), a revelação anti-leibniziana de junho de 1895, e "quem põe o nariz fora da porta, vê que este mundo não vai bem" (ASSIS, 1962, p. 5), em outubro do mesmo ano, são alguns exemplos explícitos de quão pouco eufórica era a visão machadiana do rumo que as coisas tomavam em seu tempo.

Vaidade das vaidades...

Tópico recorrente na crítica machadiana desde o princípio do século XX, o pessimismo do escritor já foi relacionado a causas diversas. O desafeto Silvio Romero falava em não-identificação do autor com o povo brasileiro; Mário de Alencar, seu grande amigo, via motivações patológicas — a epilepsia, a gagueira, etc. Menos temerária é a linha que aponta a descrença nos valores morais da sociedade moderna, o que aproximaria o escritor de grupos políticos, como os socialistas, e de escolas artísticas, entre elas o Decadentismo, que partilhavam duma completa desesperança no futuro da sociedade burguesa.

A reação do cronista ante os assuntos financeiros que dominavam o noticiário dos grandes jornais é elucidativa da desconfiança crescente que Machado foi nutrindo pelo admirável mundo novo que se erguia à sua frente. "Tudo é algarismo debaixo do sol" (ASSIS, 1996, p.52), apreciava aquele que já admitira nada saber de política e que se via, então, obrigado a estender a declaração: "De todas as coisas deste mundo e do outro, a que menos entendo, é o câmbio" (IBID., p.134). Oprimido pelo "ardor e autoridade" (ASSIS, 1996, p.104) com que tais temas eram discutidos, espantava-se, cinicamente, por conhecer o vocabulário, mas não compreender como um único evento podia ter tantas explicações diferentes, quando não contraditórias. Machado sabia que a pomposa eloqüência das discussões visava muito mais impressionar os leitores do que esclarecer o caos econômico. Em crônica de junho de 1893, satirizando o nonsense dos financistas, fingia estar interessado em se tornar um especialista em finanças. O método que lhe foi aconselhado era

93

(...) escrever um opúsculo sobre o déficit ou sobre os saldos, publicá-lo e confiá-lo aos amigos que fariam o resto. Como a maior parte dos homens não sabe finanças, (...), ainda que os sabedores me atacassem, o público ficava em dúvida, se a razão estava comigo ou com eles, porque de ambas as partes ouvia falar em conversão de dívida e impostos. Quando o católico ouve missa, uma vez que o padre diga o que está no missal, não quer saber se ele sabe latim, ou se quem o sabe, é o padre do altar fronteiro. Tudo é missa, tudo são finanças. (IBID., p. 257-258)

A desordem financeira tinha, para Machado, implicações muito mais profundas do que a exibição retórica dos articulistas. Uma sociedade cujo modelo de prestígio é o burguês milionário faz com que os princípios e as normas de conduta passem a ser regidos pelos valores monetários. O Encilhamento³¹, contudo, inaugurando o desconcerto dos índices cambiais que se perpetrou por toda a década de 90, impediu que até mesmo a moeda pudesse ser tomada como um padrão valorativo. Na ausência de um novo código que reordenasse, moralmente, as relações sociais, não é de se espantar que o Eclesiastes seja uma referência constante nas crônicas machadianas:

Eu não quero outro manual de sabedoria. Quando me afligirem os passos da vida, vou-me a esse velho livro para saber que tudo é vaidade. Quando ficar de boca aberta diante de um fato extraordinário, vou-me ainda a ele para saber que nada é novo debaixo do sol (ASSIS, 1996, p. 180).

Não que o cronista estivesse tão certo da velha máxima nihil

94

novi sub sole. Já dissera, numa crônica de 1893 que, por vezes pensava estar ficando o mundo velho, por outras, tudo lhe parecia "verde em flor" (ASSIS, 1996, p.162). O manual de conduta do Antigo Testamento, versando sobre virtudes humanas, talvez não fosse o ideal machadiano de lei moral, mas, na ausência de outro referencial, servia como ponto de contato com o leitor.

"Vão-se os deuses. Morrem as doces crenças abençoadas. Ruínas morais, que são ao pé de vós ruínas de um império?" (AS-SIS, 1957, p. 171), perguntava-se num tom que um leitor desavisado chamaria de moralista. Machado, entretanto, bom leitor de Montaigne, sabia que cada época e cada povo reza por uma cartilha

³¹ Em 1894, Machado referia-se ao Encilhamento como "tempo do dilúvio" (ASSIS, 1957, p. 36). Em 28 de Abril de 1895 complementa: "A arca é um bonde. Noé é um Noé deste século industrial; leva-nos pagando (IBID., p. 340).

de costumes: "Sim, a moral é assaz variada, como as estações, os climas, as cores, as disposições de espírito." (ASSIS, 1996, p. 251). Suas críticas não faziam a denúncia da imoralidade dos novos costumes, e sim do amoralismo inaugurado pela completa ausência de fundamentos de conduta.

"Na crise moral deste fim de século, a decretação da consciência é um grande ato político e filosófico. Pode criar assim uma geração capaz de encarar os tremendos problemas do futuro e refazer o caráter humano" (IBID., p. 222), comentava sobre a intenção do Conselho Municipal de regulamentar os serviços domésticos, exigindo, entre outras coisas, que os empregados fossem bem tratados. Quando as relações sociais encontram-se deterioradas ao ponto de serem necessárias leis que determinassem os mínimos requisitos de humanidade, pode-se entender o porquê de Machado considerar os demais problemas de sua sociedade meros desdobramentos da crise moral: "Como faremos eleições puras, se falsificamos o café, que nos sobra? Espírito da fraude, talento da embaçadela, vocação da mentira, força é engolir-vos também de mistura com a honestidade de tabuleta" (IBID., p. 161).

Se o repúdio ao ethos amoral da verde república justifica o tom pessimista de suas crônicas, não autoriza que se conclua ser escapismo o afastamento de Machado das crônicas. Enquanto esteve à frente da coluna dominical da Gazeta, o escritor destilou seu pessimismo na fina ironia com que satirizava, sem ser notado, seus pares — já disse Antonio CANDIDO (1976[b]) que ele lisonjeava o público e a crítica, dando-lhes a falsa sensação de que eram inteligentes. O cronista contrabalançava seu descrédito nos destinos do homem com uma concepção estética da existência humana. E citando uma antiga canção andaluza "Un remendero fué a misa,/ Y no sabía rezar,/ Y andaba por los altares:/ Zapatos que remendar?", diz:

Eu sou esse remendão da cantiga. Ao pé dos altares, pergunto por tacões corroídos e solas rotas; é o meu breviário. Nem sou o único remendão deste mundo. Dizem de Alexandre Magno, que costumava dormir com a Ilíada à cabeceira. Conquanto ele fosse amigo de ler poetas e filósofos, creio que esta preferência dada a Homero resultava da opinião que tinha do poema, a saber, que era um manancial das artes bélicas. Assim, naquilo em que todos vão buscar modelos e poesia, ele, grande general, buscava a arte de combater. Eu sou um Alexandre às avessas. Nas artes bélicas procuro a lição do estilo (ASSIS, 1996, p. 304).

"A estética é o único lado por onde vejo os negócios públicos" (ASSIS, 1957, p. 91). Quando a dura realidade impede a apreciação estética, os episódios cotidianos são vertidos em cenas de grandes obras clássicas. A crônica de 18 de Março de 1894 fez da Revolta da Armada a Ilíada, e complicações cambiais metamorfoseiam-se, na crônica de 03 de Junho do mesmo ano, na cena do cemitério de Hamlet. Machado fazia valer uma antiga concepção existencial: ainda que repleta de incidentes abomináveis, a vida vale a pena se encarada como um espetáculo.

Ecoa aqui, ainda não conjurada, a pergunta que obsedia estas linhas: se a crônica sempre serviu aos seus propósitos de estetização do cotidiano, por que Machado a rejeitou? A resposta ao dilema pode estar numa simples reformulação da pergunta: nosso "remendão" teria, de fato, abandonado seu principal instrumento de trabalho? Talvez não. A igreja provavelmente era outra, mas o breviário o mesmo.

Não era a primeira vez que Machado surpreendia seus leitores com uma enigmática saída de cena. O autor já desistira, alguns anos antes, de escrever crítica literária. Não seria um disparate supor uma analogia entre os dois casos. Afinal, Machado era um crítico respeitado desde a década de 60 – Alencar reconhecia nele o grande talento analítico do momento, tendo-lhe, inclusive, encaminhado Castro Alves – e seu retraimento também gerou muitas especulações.

O ensaísmo literário machadiano, ao sabor da época, inseriase numa linhagem que concebia a função do crítico como o responsável por guiar, de modo quase pedagógico, autores e leitores rumo à elaboração de uma literatura nacional. O caráter normativo dessa atividade convertia os confrontos entre os analistas em polêmicas insolúveis, que não raro degeneravam em acusações pessoais de lado a lado. Machado, entretanto, parecia seguir os conselhos paternos de sua "Teoria do medalhão" e fugia do pugilato das idéias, por achá-lo muito mais perigoso que o das ruas. Abriu-se assim a senda para que seu afastamento dos trabalhos críticos fosse associado ao proverbial tédio à controvérsia do Conselheiro Aires, transferido da criatura ao criador.

Maria Elizabeth Chaves de MELLO (1997), num interessante estudo, contesta essa interpretação. Para a ensaísta, não se tratava de uma questão de temperamento. Machado, na realidade, duvidava da eficácia das polêmicas. O "silêncio do desdém"³² com

³² A expressão está no polêmico artigo "A nova geração", de 1879. A apreciação feita por Machado de Tobias Barreto causou indignação em Sílvio Romero, que rebateu com seu peculiar tom veemente. Vários amigos saíram em defesa de Machado, mas ele próprio não tomou parte da contenda.

que brindava as espalhafatosas contendas literárias, mesmo as que envolviam seu nome, refletiria o repúdio a um tipo de crítica, que insistia na aplicação de modelos teóricos europeus e se alimentava de polêmicas de teor exclusivamente retórico.

Machado teria descoberto que a ficção era uma maneira muito mais vigorosa e eficaz de se dizer o que se pensa. Fazendo morrer sua atividade crítica, o autor ressuscitou-a em sua obra ficcional, onde podia atacar não apenas a ideologia cientificista, mas também os próprios fundamentos da crítica literária brasileira. Chaves de Mello, fundamentada em Costa LIMA (1981, p. 60) chamará de "ficção crítica" a essa solução encontrada pelo escritor para poder atuar em uma sociedade viciada em formas de ostentação retórica e crente da supremacia da ciência sobre as demais áreas do saber.

A hipótese da autora é plausível e convida a se fazer uma analogia com a questão aqui trabalhada: se renunciou à crítica literária em favor de uma ficção crítica, Machado teria também abandonado a crônica em função de uma "ficção cronística"? Embora aparentemente semelhantes, as motivações de cada ato encerram profundas diferenças.

A aporia do Conselheiro

Eu sei o que digo, leitor; tu é que não sabes o que lês. Desculpa, se falo assim a um amigo, mas não é com estranhos, que se há de ter tal ou qual liberdade de expressão, é com amigos, ou não há estima nem confiança.

Machado de Assis, 27/01/1895

A primeira diferença já foi contemplada, de modo indireto,

no decorrer desta dissertação: a crítica literária é um discurso de ciência e o crítico detém um notório saber que retira da institucionalização do local de onde fala. O cronista, além de não possuir um saber especializado, atua numa área dominada pela livre opinião, onde os elementos ficcionais circulam sem causar estranheza. A crônica, definitivamente, não era um espaço de exibição retórica ou com potencial de fomentar polêmicas — não se exigia muito de um reles folhetim...

A segunda dessemelhança merece melhor explicação. Chaves de Mello acredita que um dos interesses de Machado em abandonar a crítica literária era o de atingir, na ficção, um público mais amplo do que o dos artigos teóricos. Tal assertiva vai de encontro a uma das consequências mais explícitas da renúncia machadiana ao jornal. Num país de iletrados, a crônica, por seu estilo e por seu suporte de difusão, conseguiria atingir um número maior de leitores que qualquer outro gênero (Cf. Margarida de Sousa Neves In CANDIDO, 1992, p. 80). Considerando-se a diversa abrangência de leitores que a crônica possui, em comparação ao universo mais restrito dos livros, a desistência do diálogo público com o leitor e a opção pelos romances, pelo veículo livro, pode ser avaliada como um afastamento deliberado do grande público.

A decisão de Machado destoava do pensamento predominante da época³³. Medeiros e Albuquerque atinava com o fato que

³³ Walter Benjamin também entende que Mallarmé já anunciara o fim da concepção tradicional de livro, com o emprego "das tensões gráficas do reclame na configuração da escrita": "A escrita, que no livro impresso havia encontrado um asilo onde levava sua existência autônoma, é inexoravelmente arrastada para as ruas pelos reclames e submetida às brutais heteronomias do caos econômico. (...) Se há séculos ela havia gradualmente começado a deitar-se, da inscrição ereta tornou-se manuscrito repousando oblíquo sobre escrivaninhas, para afinal acamar-se na impressão, ela começa agora, com a mesma lentidão,

"no afã da vida moderna, que nem a todos dá tempo para as lentas meditações, o jornal se fez um concorrente temível do livro" (Apud RIO, Op. Cit., pp. 22-23). Os escritores mais combativos viam na prática publicista condição essencial para a ação intelectual e, por conseguinte, para o progresso do país - vale lembrar que 1897 é o ano do Caso Dreyfus, marco do engajamento dos intelectuais em causas sociais. O próprio sucessor de Machado na Gazeta de Notícias, Olavo Bilac, especializou-se "em opinar sobre os mais diversos assuntos que interessassem diretamente à organização da sociedade civil" (Antônio Dimas in BILAC, 19996, p.15).

Nosso autor ia, contudo, na contramão da história, aparentando cansaco e desinteresse "pelo tipo de participação nas coisas públicas que o jornalismo exigia" (RESENDE, 1993, p. 73). Em seu livro sobre as crônicas de Lima Barreto, Beatriz Resende sugeriu que Machado, "diante da impossibilidade que vê em influir em seu 100 tempo, abdica da intervenção na contemporaneidade e opta pela posteridade, talvez mais capaz de percebê-lo" (IBID., p. 75). Uma das causas desta renúncia seria, justamente, a ampliação do público real dos jornais, que agravaria uma das dificuldades da prática da crônica – "um mesmo texto deve agradar a leitores de opiniões bastante diferentes entre si" (Id., 1995, p. 40). John Gledson atenta que Machado é herdeiro de uma tradição de cronistas que remonta a Alencar e França Júnior, "cuja matéria eram as pequenas notícias locais, e que pressupunham a existência de uma audiência mais

a erguer-se novamente do chão. Já o jornal, é lido mais a prumo que na horizontal, filmes e reclames forçam a escrita a submeter-se de todo à ditatorial verticalidade. E, antes que um contemporâneo chegue a abrir um livro, caiu sobre seus olhos um tão denso turbilhão de letras cambiantes, coloridas, conflitantes, que as chances de sua penetração na arcaica quietude do livro se tornaram mínimas" (BENJAMIN, 1995, p. 27-28).

ou menos compacta" (In ASSIS, 1996, p. 29). A pequena comunidade de leitores dos meados do século XIX compartilhava de um mesmo fundo de experiências, havendo muita coisa subentendida ou implícita. Porém, nos últimos anos, as raízes desta experiência comum tornaram-se frágeis. Mesmo que o noticiário da imprensa fornecesse a matéria-prima para a crônica, o ensaísta contesta que dificilmente os leitores de Machado leriam tantos jornais quanto ele próprio, que aludia a vários "numa linguagem que seria incompreensível para quem não tivesse lido o jornal em questão (IBID. p. 29-30).

O comentário das notícias era, sem dúvida, uma das marcas do estilo cronístico machadiano, isto é, "a leitura de sua crônica deve ser segunda leitura, pressupondo uma anterior" (RESENDE, 1993, p. 70) das notícias glosadas — com o que também concorda Eugênio GOMES (1972, p. 12). O cronista ia mais além e escrevia, em 22 de Novembro de 1896, que sua função não era nem contar nem comentar os atos, mas onde houvesse uma "lição útil" era seu "dever tirá-la e divulgá-la como um presente aos leitores" (ASSIS, 1962, p. 337).

A partir do momento em que cronista e leitor já não dividem o mesmo imaginário e as crônicas passam a não mais ser auto-explicativas, as possíveis "lições" tornam-se improfícuas. Situação exemplar experimentou o cronista ao receber diversas cartas louvando seu apoio à vinda de mão-de-obra chinesa para o Brasil, tema de inflamados debates parlamentares. Em verdade, Machado havia demonstrado, ironicamente, que a vinda dos orientais tinha o único intuito de explorá-los como bestas de trabalho – "Que outro bicho humano iguala o chim?" (ASSIS, 1996, p.121). Na crônica seguinte ele contestou os encômios recebidos:

Eu não sou homem que recuse elogios. (...) Mas confesso que desta vez nem tive tempo de saborear os louvores; fiquei espantado, porque eu não defendi nada, nem ninguém. Não fiz mais que apontar as qualidades do chim e as de outros imigrantes, para significar que, entrando o chim, os outros somem-se (...) Francisco Belisário [um escravagista], por exemplo, era da mesma opinião, e não me consta que o elogiassem por ela (Ibid., p.124)

E concluía enfático, tentando explicar o que havia de fato escrito na tão incompreendida crônica:

Se não são estas as textuais palavras, advirtam que foram transcritas por mim, cujo falar ou escrever tem o vício de ser torto, truncado ou brusco; mas o sentido aí está. (...) Concordo que o meu vezo de falar por meias palavras pode muito bem dar um sentido ao que o tem diverso (Ibid., p. 124-125).

Quando a dissensão entre Machado e o público torna-se mais intensa, o "eterno divergente" (Ibid., p. 160) encontra dificuldades para se equilibrar em torno da moderada "opinião média" (Ibid.), com que mantinha a necessária equidistância dos variados leitores da crônica: "Tantas são as matérias em que andamos discordes, que é grande prazer achar uma em que tenhamos a mesma opinião" (ASSIS, 1957, p. 303), dizia o Bruxo em 1894. Cronista e leitor, definitivamente, não formavam mais um harmonioso nós:

(...) enquanto vós outros cuidáveis da reforma financeira e tantos fatos da semana, enquanto percorríeis as salas da nossa bela exposição preparatória da de Chicago, eu punha os olhos em um telegrama de Constantinopla, publicado por uma das

nossas folhas (IBID., p. 170, grifos meus).

Refletindo sobre seu papel na imprensa, Machado teria pressentido que suas crônicas, sem leitores à altura, não representavam mais um diferencial, e sucumbia, nos jornais, entre os textos de apelo comercial, as seções mundanas e a ostentação retórica.

A imprensa diária dispersa a atenção. O seu ofício é contar, todas as manhãs, as notícias da véspera, fazendo suceder ao homicídio célebre o grande roubo, ao grande roubo a ópera nova, à ópera o discurso, ao discurso o estelionato, ao estelionato a absolvição, etc. (ASSIS, 1996, p. 177)

De conselheiro, arriscava-se a se transformar num velho moralista, falando em nome de valores caducos. Decide-se então por uma retirada estratégica. Não se tratava de abdicar da intervenção na contemporaneidade e optar pela posteridade, nos já citados termos de Beatriz Resende. Machado não mata o cronista e escapa para a ficção, ele desloca o cronista para um novo ambiente discursivo:

Deslocar-se pode pois querer dizer: transportar-se para onde não se é esperado, ou ainda e mais radicalmente, abjurar o que se escreveu (mas não, forçosamente, o que se pensou), quando o poder gregário o utiliza e serviliza (BARTHES, 1996, p. 27).

Entendendo que o jornal não oferecia mais condições para o desenvolvimento de uma escrita ética, Machado renuncia à prática diária da crônica na imprensa e, aparentemente, descredencia o gênero. Entretanto, conduziria as estratégias discursivas caracte-

10:

rísticas da escrita cronística e o seu narrador-cronista – que, neste momento, está indissociavelmente ligado ao seu estilo de narração – ao ambiente ficcional, onde teria entrevisto chances de sobrevida para o seu narrador ético.

O narrador-cronista nos romances

Em comum com o narrador-cronista, os narradores dos três últimos romances machadianos possuem a versatilidade proporcionada pela escrita em 1ª pessoa. Ainda que esta não seja exclusividade dos romances aqui tratados — Memórias Póstumas de Brás Cubas já apresentava essa característica —, não há exagero em se afirmar que o exercício da crônica sugeriu a Machado as vantagens desta técnica discursiva.

Nos romances, essa estratégia narrativa fomenta o dialogismo simulado que permite encenar a intimidade ficcional entre o escritor e o leitor – típica da escrita cronística. Alguns exemplos:

A leitora, que é minha amiga e abriu este livro com o fim de descansar a cavatina de ontem para a valsa de hoje, quer fechá-lo às pressas, ao ver que beiramos um abismo. Não faça isso, querida; eu mudo de rumo (ASSIS, Dom Casmurro, p. 116).

Francamente eu não gosto de gente que venha adivinhando e compondo um livro que está sendo escrito com método. A insistência da leitora em falar de uma só mulher chega a ser impertinente. (...) Se quer compor o livro, aqui tem a pena, aqui tem papel, aqui tem um admirador; mas, se quer ler somente, deixe-se estar quieta, vá de linha em linha; dou-lhe que boceje entre dois capítulos, mas espere o resto, tenha confiança no relator destas aventuras. (ASSIS, Esaú e Jacó, p. 30).

Machado podia ainda, protegido pela blague, vingar-se dos leitores obtusos, sem risco de chegarem cartas indignadas à redação...

Sabes o que é que trocariam mais; se o não achas por ti mesmo, escusado é ler o resto do capítulo e do livro, não acharás mais nada, ainda que eu o diga com todas as letras da etimologia (ASSIS, Dom Casmurro, p. 65).

A tudo acudíamos, segundo cumpria e urgia, coisa que não era necessário dizer, mas há leitores tão obtusos, que nada entendem, se se lhes não relata tudo e o resto (IBID., p. 106).

Quando muito, explico-as [as ações passadas], com a condição de que tal costume não pegue. Explicações comem tempo e papel, demoram a ação e acabam por enfadar. O melhor é ler com atenção (ASSIS, Esaú e Jacó, p. 7).

105

Não sei quem me lê nesta ocasião. Se é homem, talvez não entenda logo, mas se é mulher creio que entenderá. Se ninguém entender, paciência (IBID., p. 41).

A partir dessa intimidade estabelecida com o leitor, o escritor ganha uma flexibilidade de narração que lhe permite não apenas contar uma história, mas tecer comentários paralelos à narrativa principal. Os romances, estruturados em pequenos capítulos episódicos ou, no caso do Memorial, anotações diárias, possibilitam ao narrador tirar lições de cada pequeno evento ou enveredar por reflexões alheias à trama. A influência da crônica neste procedimento é notável, principalmente quando nos lembramos que, em Esaú e Jacó, algumas passagens, como o episódio do irmão de almas, do gatuno preso pela polícia na rua, o monólogo do burro,

as teorias espíritas de Plácido, são variações de temas já desenvolvidos nos jornais.

Do mesmo modo que se desloca para digressões, o narrador machadiano faz, por vezes, da narrativa principal um pretexto para o comentário aos eventos que compõe o pano de fundo. Em Esaú e Jacó, a atenção aos gêmeos Pedro e Paulo dissimula as apreciações sobre a Proclamação da República. No Memorial, a Abolição da escravatura é abordada de revés nos movimentos de Fidélia e do Barão de Santa Pia. Tal recurso representa, na ficção, o costume do cronista de se ater às miudezas do cotidiano como forma de discutir as grandes questões de seu tempo.

Em termos de estrutura, o Memorial de Aires é o romance que possui, de modo mais explícito, características da escrita cronística. A narrativa na forma de um diário, por si só, já emula a rotina da colaboração na Imprensa. "Não é mau este costume de escrever o que se pensa e o que se vê, e dizer isso mesmo quando se não vê nem pensa nada" (ASSIS, 1975, p. 118), escreve o Conselheiro Aires, e não é difícil relacionar o hábito das anotações diárias com a obrigação do cronista de escrever suas opiniões sobre os fatos do cotidiano.

A forma narrativa do Memorial provoca um efeito de eliminação do caráter totalizador do romance do século XIX. Aires não tem a autoridade da onisciência: seu conhecimento do enredo vai somente até o dia em que acabou de escrever. Ele anota e comenta os eventos à medida que eles vão acontecendo. Até mesmo as personagens são descritas de acordo com impressões e opiniões que mudam conforme a trama avança. O diário simula assim uma escrita sem rasuras: "Relendo o que escrevi ontem, descubro que podia ser ainda mais resumido, e principalmente não lhe pôr tantas lágrimas" (IBID., p. 85).

Em Esaú e Jacó, a primeira e a terceira pessoa se confun-

diam na figura de Aires, que narra e é narrado simultaneamente. No Memorial, porém, ainda que o narrador fale muito menos de si do que das vidas e fatos que observa ao seu redor, sua visão de mundo é a essência da narrativa, tal qual na crônica, em que o cronista se afirma perante o leitor através dos comentários e dos posicionamentos que assume.

Se o cronista ético é aquele em que o autor sobrepõe-se às demais instâncias discursivas e aparece como sujeito da narração, Machado obteve com Aires um efeito muito semelhante. A crítica literária é quase unânime em reconhecer no Conselheiro um alter ego do escritor. Não é necessário aqui descrever as inúmeras semelhanças entre criador e criatura, mas ressaltar que, entre elas, está o comportamento análogo do último narrador machadiano com o cronista. A título de ilustração, contento-me em transcrever a expressiva coincidência que segue: "Tal é o meu estado, que não sei se acabarei isto. A cabeça dói-me, os olhos doem-me, todo este corpo dói-me" (ASSIS, 1962, p. 38), dizia o escritor em crônica de 17 de Novembro de 1895, enquanto Aires replica: "Não quero acabar o dia de hoje sem escrever que tenho os olhos cansados, acaso doentes, e não sei se continuarei este diário de fatos, impressões e idéias" (ASSIS, 1975, p. 130).

Walter Benjamin, ficou dito no Capitulo 2, acreditava que o leitor busca na leitura de um romance o significado daquela vida ficcional narrada, com a qual se apega na tentativa de dar direção à sua própria vida. Machado ofereceu ao leitor órfão de sentidos da vida na sociedade moderna o experiente e sábio Aires. Respeitado e solicitado como confidente pelas demais personagens, o Conselheiro não tem, entretanto, verdades absolutas a comunicar. Não aplaude nem censura, categoricamente, nenhum dos eventos que ocorrem à sua volta. "Já não sou deste mundo", diz ele, "mas não é mau afastar-se a gente da praia com os olhos na gente que fica"

(IBID., p. 210). Aires, no fim de sua vida, é um observador do mundo:

Mas eu não dou conselhos a ninguém, acudiu Aires. Conselheiro é um título que o imperador me conferiu, por achar que o merecia, mas não obriga a dar conselhos; a ele mesmo só lhos darei, se mos pedir. Imagine agora se eu vou à casa de um homem ou mando chamá-lo à minha para lhe dizer que não seja presidente de província. Que razão lhe daria? (ASSIS, Esaú e Jacó, p. 58)

Aires e, também, Bentinho, são homens às voltas com o passado. Machado, numa crônica de 1894, dizia que "a velhice é uma idéia recente". Se antes "tudo era juvenil no mundo, não juvenil de passagem, mas perpetuamente juvenil" (ASSIS, 1957, p. 63 e 64), ele sabia que o século XIX criara a categoria que tornaria estéril a sabedoria e a experiência do ancião. A nota lírica daquele que deseja "restaurar na velhice a adolescência" (ASSIS, D. Casmurro, p. 2) soa harmônica com o dizer do outro sobre o "mau costume de envelhecer":

Não pegues tal costume, leitora. Há outros também ruins, nenhum pior, este é o péssimo. Deixa lá dizerem filósofos que a velhice é um estado útil pela experiência e outras vantagens. Não envelheças, amiga minha, por mais que os anos te convidem a deixar a primavera (ASSIS, Esaú e Jacó, p. 50)

Para o escritor não há novas mensagens a serem comunicadas. A velha máxima bíblica definitivamente convence Machado, e Aires confirma:

Tudo é fugaz neste mundo. Se eu não tivesse os olhos adoentados dava-me a compor outro Eclesiastes, à moderna,

108

posto nada deva haver moderno depois daquele livro. Já dizia ele que nada era novo debaixo do sol, e se o não era então, não o foi nem será nunca mais (ASSIS, 1975, p. 131).

O Memorial foi o moderno Eclesiastes de Aires. O lirismo contemplativo do Conselheiro foi o suspiro final do narrador ético do século XIX. E Machado, sem perceber, apontou o rumo a ser tomado pela crônica do século XX.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enveredando por caminhos um tanto esquecidos, a trajetória deste ensaio revelou-me que, desde suas origens arcaicas, a crônica caracterizou-se por seus limites imprecisos e sua difícil caracterização discursiva. Ao longo dos tempos, o gênero foi sempre um "lugar diferente de fala" dentro das grandes áreas do conhecimento humano – ora a face literária da História, ora a dimensão factual da Literatura.

Essa irredutível ambiguidade que lhe permitiu ser, simultaneamente, ficcional e referencial explica as dificuldades encontradas pela crítica literária para classificar a crônica. O cânone crítico, absorto na busca de características formais, ignorava uma escrita que não se balizava por nenhum dos grandes gêneros e que possuía, exatamente por isso, uma funcionalidade sem igual em nossa literatura.

111

Os atributos discursivos da crônica, desdenhados em nome de vagos valores estéticos, ofereciam condições adequadas ao desenvolvimento de uma escrita que atenuava a dissimetria da relação entre autor e leitor. Sua liberdade temática e formal transformou-a numa instância de experimentação estética dentro dos jornais, por onde elementos poéticos, ficcionais e humorísticos, notadamente estranhos aos discursos noticiosos ou argumentativos, podiam circular sem causar estranheza ao público.

Diante da variedade de tipos de texto que o gênero engendra, deixei-me atrair pela dimensão ética que uma escrita tão autônoma propicia. Pude assim observar que a crônica possibilita ao autor revelar-se como sujeito do discurso, manifestando suas opiniões através de comentários sobre os temas do cotidiano. É o momento em que o homem que escreve se encontra com o escritor, e o ético e o estético da escrita não podem mais ser desvinculados.

Fundamentado na teoria benjaminiana do narrador, chamei de cronista ético àquele que se apresenta num plano de igualdade com o leitor, capacitado a comunicar sua experiência humana sob a forma de opiniões e conselhos, sem com isso encarnar funções morais, como as de educador ou de crítico. Entre as vozes institucionalizadas do jornal, ele veicula um saber existencial que resiste ao poder totalizador dos discursos hegemônicos.

Na última década do século XIX, a profunda desordem política, econômica e social, que acompanhou o arrebatamento civilizador republicano, lançou escritores e leitores na experiência radical da modernidade. A nova realidade apresentou um código de valores e uma (a)moralidade tão inusitados que o cronista ético assistiu, agonizante, a transformação de sua experiência de vida numa sabedoria decrépita.

A aporia do fim de um ciclo traduziu-se no comportamento de Machado de Assis. Cronista de quatro décadas, ele toma uma decisão tradicionalmente entendida como escapista: abandona a crônica. Mas ao renunciar à fugacidade da escrita no jornal e abraçar a perenidade do ambiente ficcional, o velho Bruxo não rejeita as estratégias narrativas desenvolvidas durante sua prática cronística e desloca seu narrador intimista e auto-referente para o romance, onde, impossibilitado de dialogar com o "tumulto sem vida" (AS-SIS, 1996, p. 88) do presente, contempla, de modo lírico, o mundo que se finge de novo: "Afinal tudo passa, e só a terra é firme" (AS-SIS, 1962, p. 281).

Walter Benjamin tem uma história chinesa que lhe é querida. Fala de um velho pintor que convidara os amigos para admirarem sua tela mais recente. Nela havia um parque, onde um caminho estreito seguia, através das folhagens, ao longo de um rio, e chegava a um pequeno portão que dava acesso a uma cabana. Quando os amigos procuraram pelo pintor, este havia penetrado

112

no próprio quadro, percorrido a vereda e, desaparecido, com um sorriso, dentro da casinha.

De dentro dos seus romances, Machado, o narrador ético, acena-nos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

4. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.
ANDRADE, Mário de. "O ateneu". Aspectos da literatura brasi- leira. 5ª ed. São Paulo: Martins, 1974. (P. 173-184)

ALENCAR, José. "Ao correr da pena". Obra completa. Volume

113

ARRIGUCI JR., Davi. Achados e perdidos. São Paulo: Pólis, 1979.

_____. Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Crônicas. 4 V. Rio de Janeiro: W.M. Jackson Inc., 1938.

_____. Dom Casmurro. Fundação Biblioteca Nacional, Biblioteca Virtual, Acervo Digital. Disponível em: http://www.bn.com.br. Acessado em 13 de abril de 2001.

_____. Esaú e Jacó. Fundação Biblioteca Nacional, Biblioteca Virtual, Acervo Digital. Disponível em: http://www.bn.com.br. Acessado em 13 de abril de 2001.

_____. Memorial de Aires. Edição crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, INL, 1975.

	Obras Completas. Volume 3. 3a ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973.
114	A Semana (1894-1895). Edição de Aurélio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: W.M. Jackson Inc., 1957.
	A Semana (1895-1900). Edição de Aurélio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: W.M. Jackson Inc., 1962.
	A Semana - crônicas (1892-1893). Edição, introdução e notas de John Gledson. São Paulo, HUCITEC, 1996.
	Azevedo, Arthur. Contos. Rio de Janeiro: Editora Três, 1974.
	Contos escolhidos. Rio de Janeiro: O Globo / Klick Editora, 1997.
	Contos ligeiros. Prefácio de Raimundo Magalhães Júnior. Rio de Janeiro, Bloch, 1974.
	BACON, Francis. Os pensadores. Tradução e Notas de José Aluysio Reis de Andrade. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
	BARTHES, Roland. Aula. Trad. e posfácio de Leyla Perrone-Moysés. 7^a ed. São Paulo: Cultrix, 1996.
	BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas I. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7a edição. São Paulo: Bra- siliense, 1994.
	Obras escolhidas II. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 5a edição. São Paulo: Brasiliense, 1995.

"Paris, capital do século XIX". Tradução de Maria Cecília Londres. In LIMA, Luiz Costa. Teoria da literatura em suas fontes. 2a ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. P.134-149.					
BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade. Tradução Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.					
BILAC, Olavo. Vossa insolência: crônicas. Organização Antônio Dimas. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.					
BOSI, Alfredo. 33a ed. História concisa da literatura brasileira. São Paulo: Cultrix, 1994.					
BRANDÃO, Junito de Souza. Mitologia Grega. 3 V. Petrópolis: Vozes, 1986.					
BROCA, José Brito. A vida literária no Brasil - 1900. 3a ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, Departamento de Cultura da Guanabara, 1975.					
CAMPOS, Gilse. "O território livre da crônica". Jornal do Brasil. 18 de Agosto de 1973, Caderno B, p. 4.					
CANDIDO, Antonio [et al.]. A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.					
Formação da literatura brasileira: momentos decisivos. Volume 1. 5a ed. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.					
Literatura e sociedade. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1965.					
A personagem de ficção. 5a ed. São Paulo: Perspectiva,					

			-	
4	^	$\overline{}$	_	
	u	. /	n	

_____. Vários escritos. São Paulo: Duas Cidades, 1976[b].

CARDOSO, Ciro Flamarion Santana. Narrativa, sentido, história. Campinas, SP: Papirus, 1997.

CARDOSO, Marília Rothier. A Gazeta do bruxo. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: PUC, 1990.

CARVALHO, José Murilo de. Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi. 3a edição. Cia das Letras, 1998.

_____. A construção da ordem. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

CAVICHINI, Mariângela Dias Bastos. Crônicas de Lima Barreto: mosaico de uma cidade in-visível. Dissertação de mestrado. Niterói: UFF, Pós-Graduação em Letras, 1996.

CORÇÃO, Gustavo. "Machado de Assis cronista". In: ASSIS, Machado de. Obras Completas. Volume 3. 3a ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973.

COUTINHO, Afrânio (org.). A Literatura no Brasil. Volume 6. 4a ed. São Paulo: Global, 1997.

CRESPO, Regina Ainda. Crônicas e outros registros: flagrantes do pre-modernismo (1911-1918). Dissertação de mestrado. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, 1990.

CRULS, Gastão. Aparência do Rio de Janeiro. 2 volumes. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.

CUNHA, Arlindo Ribeiro da. A língua e a literatura portuguesa.

Braga: Ed. do Autor, 1948.

DIMAS, Antonio. Tempos eufóricos. São Paulo: Ática, 1983.

EDMUNDO, Luís. O Rio de Janeiro do meu tempo. 3 volumes. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938.

FARIA, Ernesto. Dicionário escolar latino-português. Revisão de Ruth Junqueira de Faria. 7a ed. Brasília: FAE, 1994.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Aurélio Século XXI. 3a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FRANÇA JÚNIOR, Joaquim José. Folhetins. 2a. edição correta e aumentada. Rio de Janeiro, Livraria de J. R. Santos, 1894.

_____. Folhetins. 4ª edição aumentada. Prefácio e coordenação de Alfredo Mariano de Oliveira. Rio de Janeiro, Livraria de J. R. Santos, 1926.

_____. Política e costumes, folhetins esquecidos (1867-1868). Coleção Vera Cruz, Literatura Brasileira. Volume 6. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1957.

GLEDSON, John. Machado de Assis: ficção e história. Tradução de Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GOMES, Eugênio. Machado de Assis – Crônicas. 2a ed. Rio de Janeiro: Agir, 1972.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Modernização dos sentidos. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Ed. 34, 1998.

HABERMAS, Jürgen. Mudanças estruturais da esfera pública.

Tradução de Flávio Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

LIMA, Luiz Costa. Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LIMA SOBRINHO, Barbosa. Os precursores do conto no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.

LOPES, Fernão. Crônica de D. Pedro I. Introdução, seleção e notas de Torquato de Sousa Soares. 2a ed. Lisboa: Livraria Clássica, 1963.

_____. Crônicas. Apresentação de Adolfo Casais Monteiro. Rio de Janeiro: Agir, 1968.

MACEDO, Joaquim Manuel de. Memórias da Rua do Ouvidor.
Prefácio e notas de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Cia. Editora
Nacional, 1952.

_____. Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro. Edição revista e anotada por Gastão Penalva e prefaciada por Astrojildo Pereira. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1942.

MACHADO NETO, A . L. Da vigência intelectual: um estudo de sociologia das idéias. São Paulo: Grijalbo, 1968.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. Machado de Assis – desconhecido. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955.

_____. Machado de Assis – funcionário público (no Império e na República). Rio de Janeiro: Ministério da Viação e Obras Públicas / Serviço de Documentação, 1958.

MELLO, Maria Elizabeth Chaves de. Lições de crítica; conceitos europeus, crítica literária e literatura crítica no Brasil do século XIX.

Niterói: EDUFF, 1997. "A solução do Bruxo" (p. 117-144).

MENESES, Raimundo de. José de Alencar: literato e político. 2a ed. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 1977.

MERQUIOR, José Guilherme. Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin; ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

MEYER, Marlyse. De folhetins. Rio de Janeiro: Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos – UFRJ, 1993.

MICELI, Sergio. Poder, Sexo e Letras na República Velha. São Paulo, Perspectiva, 1977.

MOISÉS, Massaud. A Crônica. A criação literária - prosa. 2a ed. São Paulo: Cultrix, 1983. P. 245-258.

MONTAIGNE, Michel de. Ensaios. Tradução de Sérgio Milliet. Introdução de Marilena de Souza Chauí. 5a ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

MURICY, José Cândido de Andrade. Panorama do movimento simbolista brasileiro. 2 V. Prefácio de João Alexandre Barbosa. 3a ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

NEVES, Margarida de Souza, HEIZER, Alda. A ordem é o progresso: o Brasil de 1870 a 1910. 7a ed. São Paulo: Atual, 1991.

OTAVIANO, Francisco. Cartas de Francisco Otaviano. Coligidas, anotadas e prefaciadas por Wanderley Pinho. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1977.

PEQUENO DICIONÁRIO DE LITERATURA BRASILEIRA. Organizado e dirigido por José Paulo Paes e Massaud Moysés. São Paulo: Cultrix, 1967.

119

leiro, 1983.

PEREIRA, Isidro S. J. Dicionário Grego-Português / Português-Grego. 7a ed. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1990. PEREIRA, Lúcia Miguel. História da literatura brasileira: prosa de ficcão (1870-1920). Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988 [a]. . Machado de Assis: estudo crítico e biográfico. 6a edição. Belo Horizonte; Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988 [b]. PEREIRA, Wellington José de Oliveira. Crônica: arte do útil ou do fútil? Dissertação de Mestrado. João Pessoa: UFPB, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, 1990[b]. PINHEIRO, Xavier, Francisco Otaviano; carioca ilustre nas letras, no jornalismo, na política, na tribuna e na diplomacia. Rio de Janeiro: Editora da Revista de Língua Portuguesa, 1925. POMPÉIA, Raul. Crônicas do Rio. Organização de Virgílio Moretzsohn Moreira. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Depto. Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1996. PONTES, Eloy. A vida contraditória de Machado de Assis. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939. . A vida inquieta de Raul Pompéia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935. PORTELLA, Eduardo. Dimensões I. 3a ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro / MEC, 1977.

. O intelectual e o poder. Rio de Janeiro: Tempo Brasi-

_____. Literatura e realidade nacional. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. "Introdução" (p. 13-15).

PROENÇA, Domício Filho, SOUZA, Roberto Acízelo (Org.) Literatura Brasileira; Ensaios, Crônica, Teatro e Crítica - 2ª Bienal Nestlé de Literatura. Vol. I. São Paulo: Norte, 1986.

PUJOL, Alfredo. Machado de Assis. 2a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1934.

REALE, Miguel. A filosofia na obra de Machado de Assis. São Paulo: Pioneira, 1982.

RESENDE, Beatriz. (Org.). Cronistas do Rio. Rio de Janeiro: José Olympio, CCBB, 1995.

_____. Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ; Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

121

RIO, João do. O Momento Literário. Fundação Biblioteca Nacional, Biblioteca Virtual, Acervo Digital. Disponível em: http://www.bn.com.br. Acessado em 13 de abril de 2001.

ROMERO, Sílvio. História da literatura brasileira. Tomo V. 3a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

SÁ, Jorge de. A crônica. 6a ed. São Paulo: Ática, 1999.

SARLO, Beatriz. Cenas da vida pós-moderna. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997.

SARTRE, Jean-Paul. Que é a literatura? Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

- SERPA, Phocion. Francisco Otaviano; ensaio biográfico. Rio de Janeiro: Publicações da Academia Brasileira, 1952.
- SERRA, Tania Rebelo Costa. Antologia do romance-folhetim (1839-1870). Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1997.
- SEVCENKO, Nicolau. Literatura como missão: tensões e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SODRÉ, Nelson Werneck. História da imprensa no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- _____. História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos. 4a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- SÜSSEKIND, Flora. As revistas do ano e a invenção do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.
 - _____. Cinematógrafo das letras. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
 - TINHORÃO, José Ramos. Os romances em folhetins no Brasil (1830 à atualidade). São Paulo: Duas Cidades, 1994.
 - VERÍSSIMO, José. História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). 3a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.
 - WHITE, Hayden. "O valor da narratividade na representação da realidade". Tradução de José Luís Jobim. Cadernos de Letras da UFF n. 3. Niterói: Instituto de Letras/UFF, 1991.