

# A crônica de jornal: da ponta da linha ao fim da picada

Recebido 10, jan. 2005/Aprovado 20, mar. 2005

Gabriela Kvacek Betella

## Resumo

*A representação da realidade brasileira assume várias formas que misturam as narrativas com a subjetividade de cada autor. Para explorar a dialética entre texto e acontecimento em crônicas de jornal, este artigo esboça um panorama breve da crônica brasileira, destaca a relevância de Machado de Assis e registra uma análise inicial das crônicas de Arnaldo Jabor na Folha de S. Paulo e O Estado de S. Paulo. A crônica de jornal moderna, gênero no qual Jabor é um nome importante, aposta em imagens com uma função de "psicanálise social". É uma re-elaboração da herança da "cultura de janela", deixada por João do Rio. Para os leitores, o efeito é a comunhão perfeita: qualquer pessoa pode se sentir "autor" da crônica. Afinal de contas, a perplexidade que o leitor não sabe expressar está lá, engraçada, irônica, analítica e conclusiva. Porém, isso não é o bastante para a formação de uma consciência nacional, porque o leitor não pode exercitar uma própria racionalidade, resultante do fundo trazido pelo texto. Somente Machado de Assis ofereceu para a crônica tal formação de leitores, com noção política, social e filosófica sobre a história da formação social brasileira. Além disso, o valor literário das colunas de Machado (Bons dias! e A Semana) reside na perspicácia da elaboração de um narrador, fornecendo uma unidade inexistente na crônica atual.*

Palavras-chave: crônica brasileira; jornalismo; narrador; leitores.

*"Sobre o fundo ambíguo da modernização, é incerta a linha entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração."*

Roberto Schwarz

## 1

Um breve levantamento descobre muitos nomes assinando crônicas em jornais brasileiros desde o século XIX, e com uma produção muito significativa. Francisco Otaviano e José de Alencar antecedem Machado de Assis, Olavo Bilac o sucede. Depois de João do Rio, considerado por muitos autores contemporâneos como "o pai da crônica", encontramos nomes como o de Mário de Andrade e Manuel Bandeira praticando o gênero. Num salto, chegamos aos nomes mais famosos da crônica: Stanislaw Ponte Preta, Fernando Sabino e, talvez o maior representante, Rubem Braga. Dessa fase, há poetas cronistas, como Paulo Mendes Campos, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Vinicius de Moraes, Hilda Hilst. Outros escritores também dão o ar da graça: Rachel de Queiroz, Clarice Lispector, Antonio Callado, João Ubaldo Ribeiro. Alguns tiveram como sua marca registrada o bom-humor no jornal, algumas vezes ansiosamente aguardados pelos leitores, como Millôr Fernandes e Luis Fernando Veríssimo. Nelson Rodrigues constituiu um estilo singular, assim como Antônio Maria. Nos anos da década de 1990, dois autores de gerações anteriores "ressuscitaram" o gênero com uma produção interessante na segunda página da *Folha de S. Paulo*: Otto Lara Resende e Carlos Heitor Cony. Por essa época também estrearam Arnaldo Jabor e Marcelo Coelho no mesmo jornal. Resta mencionar vários jornalistas da imprensa escrita e televisiva que reuniram em livro suas principais histórias de bastidores, como Gilberto Dimenstein, Pedro Bial, César Tralli.

Através desse panorama obviamente traído pela memória e esquecido de alguns nomes, pode-se observar a transição de escritores experientes para a crônica. Em alguns casos, é possível falar em questão de sobrevivência, em outros até de condescendência. Na última fase, é notória a presença de autores cujas atividades principais não estiveram, até o momento em que se tornaram cronistas, envolvidas diretamente com a produção literária – alguns são mesmo escritores "de primeira viagem". Os estilos diferentes e a prosa saltitando entre o lirismo, a elaboração dramática, a reportagem e a crítica artística ou política resultam ou são a própria causa da liberdade alcançada pela crônica brasileira. Várias conclusões podem ser tiradas, portanto, quanto à afinidade de tantos autores pelo gênero.

À primeira vista, a crônica sediaria uma espécie de "obaba" literário, vista pelo ângulo do "vale-tudo-e-todos". So-

mos levados a crer, todavia, que esse gênero ainda cumpre a sua função de séculos de existência: a de ser um espaço ensaístico para alguns autores, experimentação literária para outros – um laboratório, precisamente. Com isso se explica, talvez, a vontade realizada de tantos jornalistas, cuja formação oferece instrumentos para a escrita, mas em muitos casos não permite a dedicação à criação literária.

No entanto, a crônica brasileira parece ter nascido para seguir o propósito de analisar o país, seja através do comentário picante sobre a sociedade ou a política, seja pelo retrato das particularidades da vida brasileira. Ao assumir a sua “marginalidade” como cronista, cada autor desenvolveu uma metodologia de análise própria, transformada em estilo, permissiva e descaradamente enriquecida pela experiência. No fundo, a liberdade oferecida pelo gênero parece esconder, com a ausência de convenções e com a fluidez do texto, o escopo investigador, comentador, concludente e totalizador. Além disso, vários autores “driblam” um possível resultado descosido da forma tolerante, compondo peças cuja estrutura admite o exame crítico que considera certos elementos narrativos não levantados habitualmente durante a leitura de crônicas, como a composição do narrador, por exemplo.

Machado de Assis está na “ponta da linha” ou no início do painel de cronistas brasileiros. Escreveu crônicas de 1859 a 1897. Embora ainda não abusasse da verve cômica e da elaboração acurada, as primeiras experiências no gênero evidenciavam a matéria de que as futuras colunas se serviriam – as séries *Bons dias!* e *A Semana*, mantidas na *Gazeta de Notícias* de 1888 a 1897, são o melhor da crônica machadiana. O modo narrativo ganha os contornos nítidos da ficção da chamada “segunda fase” do escritor. Machado é o maior responsável pelo “estatuto literário” da crônica brasileira. Ele foi o primeiro a incrementá-la com uma séria representação da sociedade, utilizando-se da frivolidade e da ironia compatíveis com a forma passageira, de “menos respeito”. Em suas colunas, a adequação do perfil do condutor da narrativa aos níveis de realidade cobertos – aos índices do sucesso de um “projeto social” regido pela desigualdade, desrespeito, arbitrariedade, capricho e favor – é impressionante, o que torna a composição das crônicas tão cuidadosa quanto os romances em primeira pessoa.

A crônica de Machado fundamenta nas colunas de jornal uma forma literária moderna para o gênero, graças à força da flexibilidade presente na composição, transitando de um assunto para outro com naturalidade e seguindo propósitos estruturais, instaurando a perspectiva múltipla exigida pela realidade observada. O leitor recebe, portanto, o estímulo da criação artística para refletir sob o espírito de relativização. Abre-se a possibilidade da formação de leitores, através desse instru-

mento de fácil penetração, em forma de conversa fiada, com intenções de acrescentar mais vigor dialético à aproximação e à análise da vida real. A importância desses fatores pode ser confirmada pela agitação daquele final de século e pela insistência da crônica machadiana em cobrir as ocorrências. No espaço de menos de trinta anos, entre 1868 e 1893, houve diversas crises políticas que fizeram definharem a monarquia, a república foi proclamada, o projeto republicano fracassou, os princípios liberais naufragaram e uma coalizão liberal-conservadora nasceu.

As colunas *Bons dias!* e *A Semana* de Machado mantiveram a devida distância dos acontecimentos, sem adesões ou críticas expressas e, sobretudo, sem alegorizações. As imagens utilizadas por Machado baseiam-se na realidade e na observação trivial, mesmo porque os seus narradores se caracterizam pela "condução" do leitor para a verdade deles, através de uma linha de raciocínio muito simples. Manipulando discursos de aparente pouca sabedoria, Machado conseguiu representar a necessidade de um raciocínio mais crítico e a falta de empenho da sociedade para enfrentar os seus problemas, inclusive a deficiência material. A análise das modificações e reafirmações de características nacionais acontece por uma via inteiramente artística, isto é, a crônica de Machado é uma representação literária da sociedade brasileira, contendo na própria estrutura os instrumentos de análise crítica da realidade. Essa lógica da forma destaca a crônica machadiana das manifestações do gênero no século XX. Inevitavelmente, a modernidade das crônicas de Machado, patenteada através da elaboração formal e da profundidade alcançada pela análise das suas duas últimas colunas escritas para a *Gazeta*, provoca uma leitura investigativa sobre as aptidões da crônica brasileira posterior e, conseqüentemente, uma comparação entre o alcance representativo da crônica machadiana e as capacidades correspondentes na crônica dos últimos anos do século XX.

A consistência do foco narrativo nas crônicas de Machado após 1888 permite fundamentar a análise com o argumento segundo o qual implicações externas como política e sociedade tornam-se unidades temáticas, elementos internos da narrativa, pois constituem o perfil do sujeito que consegue oferecer a sua versão da realidade sob a forma que mais lhe convém. A estrutura construída com base na troca de referenciais e na ambigüidade do discurso em *Bons dias!* e *A Semana* representa uma realidade não menos ambígua, permeada de mestres na manipulação dos referenciais (políticos do Segundo Império, por exemplo). O narrador das crônicas é o sujeito literário que comenta a realidade e, ao mesmo tempo, é o sujeito social formado no meio fluminense do século XIX, "cheio de credenciais mas privado de credibilidade" (SCHWARZ, 1997, p. 13). Nomeando um representante da classe abastada como narrador,

assim como acontece nos romances memorialistas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*, Machado expõe o lado mais cortante do sistema escravista e seus efeitos sobre a sociedade brasileira, a postura refinada que não representa propriamente um avanço social ou contribuição civilizadora, mas sim “a cobertura cultural da opressão de classe” (SCHWARZ, 1997, p. 13), conforme se observa numa crônica exemplar, o texto de 19 de maio de 1988, a conhecida “crônica do Pancrácio”.<sup>1</sup> O modo de narrar denuncia a manipulação dos fatos em benefício do próprio narrador, o desejo de legitimação de seu ócio e do seu abuso de autoridade. Desse modo, Machado consegue adequar a matéria e os fatos às formas de representação, ou incorporar um fator social aos elementos estéticos. O ponto de vista volúvel, irônico, porém certo na crítica, na frieza e na ironia, consagra a moldura desenvolvida cujo resultado artístico se situa bem próximo ao da sátira. A narrativa se faz ora maldosa, ora alusiva, ora desconversada e, via de regra, o relativismo do narrador desempenha a função de argumento de defesa no processo instaurado pela narrativa contra o seu condutor. Racionando as evidências graças ao privilégio do posto, os narradores tentam manter-se à altura de suas convicções, mas o efeito narrativo torna evidentes algumas provas que os incriminam. Em poucas palavras, o modo machadiano de lidar com o absurdo social é o mais literário possível, graças à montagem de uma representação em que o absurdo é naturalmente aceito, introduzindo o leitor no centro dos contrastes. Trata-se de um modo de radicalizar a tensão entre as exigências da realidade e suas vias de representação. O ajuste entre forma e ponto de vista nas crônicas machadianas poderia se justificar pelo molde do gênero. No entanto, trata-se da caracterização da postura do sujeito condutor do discurso e, portanto, faz aflorar a correspondência entre emissor e mensagem, sustentáculo do narrador de romance. Assim, é possível avaliar o cuidado da elaboração num gênero propenso à efemeridade, no sentido literal, à duração de um só dia.

## 2

Poucas vezes o gênero superou os “cozidos ideológicos”, frutos de uma estranha evolução do “ódio ao burguês” e do sentimento do papel do artista.<sup>2</sup> A salada era comum aos anarquismos, socialismos e radicalismos dos literatos do final do século XIX e início do século XX, que abusavam do esteticismo barato para estar de acordo com a cidade remodelada com a aparência européia. Houve nomes significativos para a crônica nesse período, entre os quais João do Rio e Olavo Bilac. O primeiro nunca assumiu pontos de vista radicais. Era “superficial e brilhante”, com filões curiosos, outros desagradá-

<sup>1</sup> Realizei uma análise dessa crônica, parte da minha dissertação *O funcionamento preciso da inteligência em terra de relógios desancertados: a crônica de Machado de Assis em Bons dias!*, defendida em 1998 na FFLCH/USP. A essência desse trabalho sobre a crônica do Pancrácio está em BETELLA (1999).

<sup>2</sup> Antonio Candido define a atmosfera dos primeiros anos de nosso século: “O pendor socialista mais humanitário do que político era freqüente entre os intelectuais do tempo, assim como um certo anarquismo, e geralmente não levava a nada. Eles o assumiam, ao lado de outros sentimentos, como uma espécie de inconformismo que no fundo podia ser modalidade da aversão estetizante ao burguês entre aspas, o filistino obtuso em face da arte. Esse radicalismo verbal, talvez estimulado pela influência avassaladora de Eça de Queirós, é o oposto exato do compromisso militante, que se exprime em suas formas mais estritas no quadro do partido” (CANDIDO, 1992, p. 79).

veis e alguns capazes de revelar “um inesperado observador da miséria, podendo a seus momentos denunciar a sociedade com um senso de justiça e uma coragem lúcida que não encontramos nos que se diziam adeptos ou simpatizantes do socialismo e do anarquismo”, como acontece em *As religiões do Rio*, *A alma encantadora das ruas* e *Cinematógrafo*, em que mostra “a ferida escondida” pela ostentação do senso comum, glorificador das obras de urbanização e do saneamento (CANDIDO, 1992, p. 82–3). Ao tocar essa chaga, a crônica-reportagem de João do Rio solidarizou-se, em vários momentos, com os pobres, os operários, os negros, as prostitutas, percebendo a ignorância da sociedade em relação a esses segmentos. *A alma encantadora das ruas*, publicado em 1908, é uma amostra importante da obra de João do Rio. Inserida em meio ao seu “novo jornalismo”, é parte importante do inventário da cidade empreendido pelo cronista, como se ela fosse um repertório antropológico à sua disposição. Enquanto o Rio assistia à Exposição Nacional, montada na Praia Vermelha, e passava pelo “bota abaixo”, em meio ao processo de modificação da imagem da cidade, João do Rio colaborava para a *Gazeta de Notícias* e a *Kosmos* com a coluna “A pobre gente. Entre os mendigos”, de onde vêm os textos de *A alma encantadora das ruas*. Dentro da *Kosmos*, revista propagandista das reformas urbanas, era uma ousadia, no mínimo, a denunciar o abandono em que se encontravam as camadas mais miseráveis.

Com seu “ânimo criador e investigativo” João do Rio explorava movimentos ficcionais ao lado de descrições minuciosas, praticamente confundindo os dois aspectos no texto, inovador no modo de andamento, na sua seqüência. Em primeiro lugar, a narrativa incorpora a “arte de flunar” pelas ruas, notoriamente nos lugares e horários mais inusitados, pouco representados ou descritos por qualquer meio. A crônica se torna dependente do mapa urbano e o deslocamento no espaço é realizado segundo a memória do narrador, verdadeiro *flâneur*. João do Rio sela o acordo entre jornalismo e literatura utilizando com precisão o diálogo nas crônicas – situações dramatizadas aparecem ao lado de longas dissertações, arejando o texto e, em muitos casos, envolvendo o próprio cronista com os tipos humanos caracterizados. Além disso, não se omite a vontade da crônica ser literatura, com a valorização da construção de uma trama leve. Em trechos altamente “sensitivos” introduz os objetos explorados pelo texto, que ganha as cores, odores, sons e temperaturas, muitas vezes realçados pela conversa entre o cronista e um interlocutor. As sensações invadem o leitor, e o texto cumpre a vocação de impressionar e descrever, denunciar e caracterizar. Às pessoas da rua o cronista oferece o púlpito, democratizando a palavra com método. Constrói as imagens e cenas em verdadeiros redemoinhos, de seqüências muito rápi-

das e quase delirantes, aliando o ritmo rápido ao teor cáustico da realidade representada. A crônica torna-se preciosa fonte de informação sobre a época e o lugar, enquanto a reportagem incorpora o modo de construção do texto, a personificação do mundo da rua e dos hábitos de seus freqüentadores e as visões classistas e moralistas sobre eles. Aparentemente, o texto de João do Rio contrariava a universalidade do discurso e comprometia-se com o pitoresco, fazendo sobressair na narrativa a consciência dos problemas da cidade. O aparente paradoxo se revela movimento necessário e criativo para a crônica brasileira. Por essa e outras razões, entre as quais a composição do texto como procedimento alegórico, a crônica de João do Rio pode ser vista como uma divisora de águas na história do gênero no Brasil e, mais que isso, seu prestígio conseguiu efeito maior que o alcance crítico e o poder de relativização da precisão literária de Machado de Assis.

## 3

A influência de João do Rio sobre a crônica do século XX foi pungente, especialmente devido à "campanha" em favor do texto envolvente, do jornalismo ficcional e da cultura urbana "janeleira", tão característica do Rio de Janeiro da época. Com ele, a crônica passa a ser tradução simbólica da janela, numa época em que a televisão ainda não era a janela do mundo. Incorporando essa metáfora, a obra demonstra sua funcionalidade oportuna: elaborar um princípio-esperança, instituindo uma economia generalizada nas trocas simbólicas da modernização incipiente (ANTELO, 1997, p. 11-12). Atribuir à crônica de jornal uma função de "janela do país", arrebatando o leitor com o humor, a ironia, o sarcasmo, a alegoria, enfim, com exposições e diagnósticos das profundas diferenças sociais, é o propósito da crônica atual, como a praticada por Arnaldo Jabor. A dimensão mais *literária* e criativa permitida pelo gênero perde para o teor crítico "a descoberto" e para algumas manipulações inovadoras das imagens e da linguagem. Acompanhando os acontecimentos do cenário político brasileiro a partir de 1991, o cronista Jabor se debruça sobre a sociedade brasileira tentando comentar diversas áreas como uma espécie de psicanalista sociopolítico. Escolhendo Arnaldo Jabor como um dos melhores representantes desse período, o resultado pode mostrar, através da exploração de detalhes da apresentação e composição dos textos, a compenetração da veia literária e crítica pulsante no cronista. Não por acaso, a crônica semanal de Jabor<sup>3</sup> traz exemplares de peças líricas e de contos alegóricos em meio a comentários sobre várias manifestações da sociedade, desde o comportamento à arte, passando pela política, obviamente.

Jabor escreve durante os anos de 1990 e, nesse sentido, o estudo de suas crônicas ganha uma certa importância devido

<sup>3</sup> Jabor escreveu na *Folha de S. Paulo* de 1991 a 2001. Neste ano passa a assinar sua coluna semanal no *Estado de S. Paulo*.

ao fato de os textos terem atravessado os períodos Collor–Itamar–FHC, ou seja, o tempo que vai da primeira eleição direta para presidente, após mais de vinte anos de escolhas pela via indireta, até os nossos dias, cobrindo os percalços e escândalos do mandato de Fernando Collor, a reeleição de Fernando Henrique e seus dois mandatos. Acompanhando os acontecimentos dessa fase, o cronista se debruça sobre a sociedade brasileira tentando comentar diversas áreas como uma espécie de psicanalista sociopolítico. Capacitadas ou não, as crônicas de Jabor assumem o risco de aferir erros e acertos dos governos, das figuras públicas em geral, da produção artística, explorando a tradução da imagem em palavra como recurso para análises voltadas para questões internas do país.

Ao migrar do posto de cineasta para o de cronista, ao afirmar a superioridade da palavra sobre a imagem e o esgotamento de possibilidades desta última para analisar o país,<sup>4</sup> Jabor oferece propósitos de *status* para a crônica semanal, investindo na celebridade e no ecletismo, por um lado provando a força e a atualização do cronista e, por outro, aproveitando de fato várias tendências. A vocação para a polêmica e a filiação assumida (Nelson Rodrigues) permitem o exercício da crítica ao conservadorismo brasileiro de direita e de esquerda, às utopias e à cultura da pós-modernidade. Assim, o autor justifica suas intenções de arte conceitual nos comentários escritos com o impasse enfrentado não somente pelo uso da imagem, como também pela filosofia e pela arte em geral. Vejamos exemplos literais da noção de arte “não-representativa” (porque esgotada nesse propósito):

Tenho vontade de filmar de novo, mas, para fazer alguma coisa que fosse tênue e “útil”, melhor dizendo, alguma coisa que fosse um mistério para sempre, uma alegria para sempre, um cinema que não comerciasse com a realidade dura do sistema, que tocasse em alguma coisa impalpável.

[...]

Não há uma realidade que finalmente pare e se configure. Buscá-la, tanto no cinema como na filosofia, tanto na arte como na política, é fracasso certo.

Esse foi o aprendizado do século 20. Tentou capturar o vasto e incessante universo em fórmulas que o esgotassem e nada ficou preso (JABOR, 1997a, p. 5–11).

Um dos aprendizados do século XX é a impossibilidade de esgotar significações, a impossibilidade do controle sobre a realidade pela arte, pela política, pela sociologia etc. O século XX nos ensina uma dolorosa aceitação dos limites, mostra que não se controla o rumo das coisas. Isso é terrível, mas pode ser

<sup>4</sup> “O mundo de hoje precisa mais de palavras do que de imagens. Estamos atolados em imagens. O cinema está cada vez mais imagético e menos significante. A imagem já esgotou todas as suas possibilidades. O *videoclip* é o clímax do delírio imagético. Você pode tudo. Mas esse tudo pode não querer dizer que haja eficácia ou significação relevante para o ser humano. A capacidade associativa da imagem é enganosa. Ela não passa de um delírio rococó eletrônico. A reflexão se faz em cima da palavra” (JABOR, 1997a, p. 8).



o início de um pensamento mais horizontal, mais "humilde", menos messiânico, menos delirante, menos utópico – e talvez mais sincrônico. Esta é a mudança que há do século XIX para o XX. O século XIX é um século utópico que se estendeu até o meio do século XX. Um século em que se achava que a ciência podia tudo, podia chegar a verdades infinitas etc. Estamos descobrindo que não é assim, que a coisa é mais horizontal (JABOR, 1997b, p. 8)

Soma-se a essas considerações a singular declaração de afinidade com o efêmero:

O efêmero é profundo. A busca de eternidade é meio babaca. Mas não busco nem o efêmero, nem o eterno. Considero o trabalho que estou fazendo no jornal como se estivesse fazendo um livro mesmo. Pensar que o legal é só o livro, a biblioteca ou o museu não tem nada a ver. Acho que o jornal é um suporte privilegiado (JABOR, 1997b, p. 8)

Para entender melhor esse "projeto" exposto nas revelações acima, vale a pena observar alguns momentos da formação do cineasta e, principalmente, determinadas instâncias da crônica de Jabor. Dessa forma, ao mesmo tempo em que um percurso pode ser visualizado, pode-se conjecturar acerca do domínio do improviso sobre a técnica literária nos textos. É possível pensar na crônica de Jabor (ou no sentido que ele ofereceu ao gênero) como reflexo dessa descompensação, ou seja, como uma representação de uma condição real através de uma forma artística "atirando para todos os lados" ou ainda tentando existir como tal em meio a circunstâncias impossíveis. As condições que propiciaram a crônica de Jabor estão representadas na forma literária alternativa, diluída e, paradoxalmente, acabada: um final de século mórbido e o início de outro não menos adinâmico e mais ansioso.

Alguns cineastas do Cinema Novo conduziram, nos anos 70, um "processo da família", no qual a tragicomédia depunha sobre a crise de uma ordem familiar nascida da tradição colonial e cultivada como símbolo de identidade nacional pela ideologia do golpe de 1964. Nesse processo, os filmes tomam o momento em que "as mesmas forças que promovem o avanço técnico-econômico assumem a tarefa contraditória de defesa da tradição familiar como componente dos 'valores cristãos' mobilizados contra a expansão do comunismo", e escarnecem dessa tradição, dando-lhe "uma feição particular ajustada ao quadro político, expondo o lado cafona e acanhado da empreitada moral do regime, sublinhando as iniquidades recobertas pelo esquema de poder" (XAVIER, 1994, p. 68).

Arnaldo Jabor, "formado" pelo tom sarcástico do cinema dos anos 70, começa a escrever crônicas na *Folha* (ou "vira jornalista", como ele próprio declara)<sup>5</sup> quando a iniquidade já é

<sup>5</sup> "Fui poeta, desfiz, fiz política, desfiz, fiz cinema, desfiz, fiquei louco, desfiz, virei jornalista, sem carteirinha, acabei virando uma cabeça falante na televisão. Não sei o que sou mais" (JABOR, 1997b, p. 7).

marca nacional, graças à consciência generalizada sobre a impunidade e a questões insolúveis no âmbito político e social. Sua crônica ganha destaque, em especial para o leitor que habitualmente envia comentários ao jornal paulistano. Trata-se de uma jogada interessante, aliando um padrão de qualidade (vinda das qualificações do ex-cineasta, cultuado como um dos maiores diretores brasileiros) a um padrão comercial (o momento é propício para o cronista destilar sua revolta contra diversos setores da sociedade), destinando-os a um público-alvo elitizado. Jabor superou as dúvidas sobre o desempenho do sotaque carioca e cinemanovista em São Paulo e surpreendeu jornalistas. O rigor estético, a visão renovada sobre a condição nacional, assim como a contaminação do emocional nos textos habilitam-no a estabelecer uma cumplicidade com leitores, mérito da "arte meio grafitada" e viciada na esperança (JABOR, 1995, p. 5-6)

Naquele início de anos de 1990, a corrosão dos valores expunha-se com boa dose de sensacionalismo (à moda fértil do extinto telejornal "Aqui & Agora", aliás, contemporâneo da estréia do cronista Jabor). O malogro nacional elegia o trágico como preferência na narrativa dramática dos acontecimentos, em muitos veículos. Nunca uma "urucubaca", ou a idéia de má sorte que pairava sobre os desastres da política, ganhou proporções a ponto de render tanto, de forma tão conscienté e sem sofrer críticas preocupadas com o "modo narrativo". Num balanço rápido, pode-se dizer que houve desperdício de cenas, perdeu-se a oportunidade de aproveitar a grotesca realidade com explicações orientadas pelo humor, a favor de uma formação de genuínos "leitores" dos acontecimentos, atentos para as diferenças e semelhanças entre as reedições de "escândalos triviais".

A crônica de Jabor construiu personagens a partir de episódios sociais, com facilidade de cineasta. Segundo Ismail Xavier, a questão de Jabor sempre foi "acertar o tom, engendrar o ponto de vista capaz de qualificar, adequadamente, a desmedida das personagens, ajustá-los a um debate em torno da dimensão nacional de suas mazelas e de seu estilo" (XAVIER, 1994, p. 79). Com escola na "tragicomédia", o cronista compõe visões originais que recompõem o trágico, na intenção de oferecer o melhor proveito do gênero, retomando sua acepção antiga. Assim, Jabor mapeia os "anos Collor", saturados de pós-modernismo, impotentes na sociedade do espetáculo que tudo expõe, praticamente desprovidos de convicções democráticas. Esse mapeamento se efetiva pelo destaque à intoxicação de escândalos, pela comparação entre a exposição desenfreada dos "podres" da sociedade e a saturação do *voyeur* diante de muita pornografia. Para esse *voyeur*, de acordo com o cronista, o resultado é a falta de apetite sexual. O excesso de "pornografia

política" gerava, por sua vez, uma apatia: cidadãos inertes, em suma.

Com a abertura de uma perspectiva para a superação da crise, a catarse em direção ao reino da "Razão" deveria acontecer com espírito de comunidade e graças a um "herói sacrificado". Jabor cria, nesse contexto, um cenário mítico para a ruptura e defende o então ministro Fernando Henrique Cardoso no momento em que ninguém lhe ajuda e todos torcem pelo seu fracasso.<sup>6</sup> A coluna no jornal passa a intervir mais ativamente, ajustando-se à defesa de um candidato ao Planalto. Nesse momento, o cronista deixa as encenações tragicômicas que marcaram seus textos durante o período Collor, mantém principalmente o gosto pela alegoria de fundo pedagógico, e muda de gênero-modelo: se antes aproveitara da coerência da tragicomédia, agora utiliza o suspense. Contudo, ainda lhe falta o humor necessário para a relativização, e penso que o apego às alegorias impediu esse procedimento. Não se pode negar a representação do dilema entre arcaísmos e "modernidades" dos anos 90 pela crônica do cineasta: a oligarquia neoliberal,<sup>7</sup> cuja força nasce e é representante da coalizão liberal-conservadora, é eleita "a Razão", sob a responsabilidade da pedagogia dos textos. Os elogios se voltam para a destreza dos tecnocratas do poder, criadores da solução que parecia impossível, embora o destino do país não incluía, segundo a crônica de Jabor, a assimilação dos verdadeiros fatores modernizantes, como partidos "honrando o nome". Essa direção da prosa configura uma espécie de desejo de fracasso, constatação de um erro permanente ou declaração da culpa universal da nação brasileira. Não deixa de surpreender o fato de que a crônica de Jabor, cuja voz esteve normalmente associada à representação da modernidade, aponte com uma leve ironia e forte pessimismo para "a Razão" e embarque no trem conservador que mantém seu peso na condução do país.

Com a revelação desse princípio regente, a psicologia aplicada pelas crônicas de Jabor demonstra oscilar no diagnóstico sobre o desfecho da crise. Visualiza a barbárie (na burrice do Congresso e nos golpismos sabotadores de projetos da esquerda moderna), ambientada num cenário de *disaster movie*, e a Razão (na democracia real e nos ministros "iluministas"), alternadamente triunfantes, mas não há relativização astuta desses dois lados, nem permissão dialética, à maneira de Machado, "no calor da hora". Também lhe falta investigar, através das formas da prosa, os valores da sociedade brasileira – e o texto parece querer chegar perto disso, pois as imagens alegóricas são criativas, quando a quantidade delas não prejudica a qualidade.

A arte de "filmar a palavra" é a virtude dos textos de Jabor, confirmada pelas descrições dos espectadores no "circo místi-

<sup>6</sup> Ver crônica "Monstros do id nacional amam o caos", de 15 de junho de 1993 (JABOR, 1995, p. 85-88).

<sup>7</sup> Essa oligarquia aparece aqui tingida com as cores que o prefixo "neo" (de "neoliberal") carrega, mas vale ressaltar que sua força é muito anterior a esse momento. A expressão "oligarquia neoliberal", aparentemente um paradoxo, é capaz de definir bem um momento do Brasil justamente pelo conteúdo contraditório. Ela indica um segmento com o qual o cronista Jabor compactua, ao qual pertencia o ex-presidente Fernando Henrique Cardoso e grande parte de sua equipe eleitoral e de governo. Ao mencionar "oligarquia neoliberal", referindo-se à preponderância de uma classe que está e sempre esteve à frente do país, a expressão aproxima um regime antigo a um dos setores mais identificados com a modernidade e, ao mesmo tempo, um aspecto do neoliberalismo brasileiro aparece destacado pelo grau de privilégio e mando. A mão dupla da expressão é o seu grande trunfo: trata-se, de fato, da velha "oligarquia" cuja peculiaridade é aparecer revestida de "neoliberal", tanto quanto uma camada do setor "neoliberal" é tão poderosa a ponto de configurar uma "oligarquia".

co da nacionalidade” – os “sádicos amantes do espetáculo”, ansiosos pelo final com efeitos especiais; “os mórbidos amantes da Hiper” que “querem a experiência da tragédia real”; os “vampíricos cultores da morte”; os “bakunins de bananeira”, “senhores do absoluto barbudo” ou representantes da “esquerdofrenia”; os “aventureiros do capitalismo barroco” e a “grande multidão que ocupa a geral”, com “a esperteza dos roedores, a prudência das toupeiras” (JABOR, 1995, p. 85–88). No entanto, a crítica estaciona na alegorização, possibilitando ao leitor compartilhar do escárnio, mas sem levá-lo à reflexão sobre a multiplicidade de intenções representadas no texto, nem sobre a crueldade dessas intenções e o pacto social envolvendo todas as camadas da população, inclusive as que sofrem efeitos da mencionada barbárie.

Jabor empreende uma “faxina ideológica” atentando para o perigo dos nacionalismos culturais e da negação a todas as formas de mudança. Limitando o procedimento mítico–alegóricico da escrita, sua crônica seria capaz de aproximar os referenciais que se distanciam violentamente no texto. Poderia desse modo entrever, por exemplo, a presença das forças desreguladoras dentro da orientação da esquerda intelectual brasileira em relação ao programa de modernização: parte dessa esquerda “trocou de lado”, mas conservou a utopia – adaptou o dogma para os novos tempos, deixando de lado o projeto de socialismo futuro em favor de uma modernidade abstrata. Essa visão mais certa e, no entanto, incapaz de excluir terminantemente a alegorização, poderia evitar o incômodo resultante da leitura das crônicas *Ninguém sabe o que é esquerda ou direita*, *Todo mundo quer ser de esquerda* e *Patrulhas ideológicas rondam pelo país* (JABOR, 1995, p. 117–120, 133–138, 191–194). Sobre uma conclusão reduzida, porém definidora de um aspecto limitador da força da crônica: a pretensão do narrador Jabor não representa uma condição, ela é a própria manifestação de uma “cabeça falante”, no caso, a do ex–cineasta magoado com os embaraços sofridos na antiga profissão e animado com os resultados dos comentários veiculados em significativos representantes da mídia brasileira daqueles anos 90 – os dois jornais diários mais importantes do país, o telejornal de maior audiência.<sup>8</sup>

## 4

Se quisermos ver, há uma diferença nítida entre um possível “legado” do texto machadiano para a crônica e as colunas de jornal dos escritores do século XX brasileiro, entre as quais as de Jabor, significativa pela pungência do “turbilhão de perplexidade” a envolver e promover a identificação do leitor com o texto. A distinção entre os textos labirínticos de Jabor a que-

<sup>8</sup> A filmografia de Arnaldo Jabor é a seguinte: *Ophitão pública* (1967); *Pindorama* (1960); *Toda nudez será castigada* (1972); *O casamento* (1975); *Tudo bem* (1978); *Eu te amo* (1980); *Eu sei que vou te amar* (1984); *Amor à primeira vista* – episódio da série, inédito no Brasil (1990). As crônicas foram publicadas de 91 a 94 exclusivamente na *Folha de S. Paulo*; a partir de então, aparecem também em outros dez jornais brasileiros, em vários estados. Em julho de 2001 Jabor deixa a *Folha* e ingressa na equipe de articulistas do *Estado*, onde escreve até hoje. Quatro livros reúnem suas principais crônicas: *Os canibais estão na sala de jantar* (1993); *Brasil na cabeça* (1995); *Sanduíches de realidade* (1997) e *A invasão das salsichas gigantes* (2001). Uma vez por semana, Jabor aparecia no programa *Manhattan Connection*, na GNT. Em 28 de setembro de 2003, despediu-se do programa, participando da mesa de discussões que contou com a presença do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso como convidado. Os comentários na Rede Globo aparecem, atualmente, durante as transmissões do *Jornal Nacional* ou do *Jornal da Globo*. Nesses casos, os “textos” são crônicas em miniatura, utilizando-se dos mesmos expedientes destas para analisar acontecimentos do dia.

rer dar conta das aberrações – “escândalos triviais” – deste fim de século e a crônica machadiana a representar os problemas *no* texto e *pelo* texto reside nos fundamentos do olhar sobre o caos. Machado produziu crônicas nas quais a racionalidade pode ser descoberta abaixo da camada de frases irônicas típicas de um “respeitável e suspeito” narrador. Além disso, a “perplexidade” é sentida graças às exigências impostas pela leitura, capazes de assegurar uma autêntica formação de leitores, aptos a “ler” no mundo político, por exemplo, quaisquer aberrações, distinguindo-as da normalidade, aplicando o relativismo a tempos, espaços, imagens. Podemos dizer que o leitor se divertia menos do que nós, hoje, tendo em vista o repertório de associações manipulado pela crônica atual em suas ironias. Todavia, uma dimensão valiosa do olhar machadiano sobre a realidade foi perdida, junto com a forma literária complexa, cuja estrutura absorve um modo social a ser representado, assim como aponta uma atitude. Noutros termos, se o narrador da crônica de Machado de Assis representa um comportamento social, a sua própria narrativa é minuciosamente composta com a intenção de destacar o posto que ele ocupa para revelar tanto a crueldade que ele representa como a sua possível destituição através da exposição. Por um lado, o narrador sabe tudo e tudo nos entrega; por outro, isso representa um grande perigo. Nesse ponto, a formação do leitor alcança seu ponto máximo. O estímulo proporcionado pelo texto de Machado de Assis está ligado diretamente a isso, e a perspicácia traidora pode ser representada pela concentração do olhar de um ex-relojeiro, no caso da coluna *Bons dias!*, fornecendo uma unidade (a voz que narra) pulverizada pela crônica atual.

Tanto a aparente desorganização de assuntos na crônica de *Bons dias!* – a “arte das transições”, segundo o próprio narrador Boas noites – quanto a auto-referencialidade narcisista desse sujeito são partes de uma estratégia elaborada para despistar ou justamente apontar a referência externa, desvalorizando-a ou resgatando a sua gravidade em relação ao divertimento que o texto propicia. A crônica demonstrou ser a herdeira legítima desse procedimento, veículo perfeitamente indicado para tal potencialização dos referenciais.

O Boas noites intervém a todo momento para ressaltar as suas capacidades, comentando, diferenciando e valorizando seus atos, seus modos, seu discurso. A exterioridade, os comportamentos e atitudes tipicamente humanos tornam-se *relativas* à narrativa do ex-relojeiro; então ele pode montar a engrenagem cuidadosamente, determinando o seu funcionamento, dispensando a “hora certa” e adotando a “hora ambígua” com sucesso. A crônica despreza o preestabelecido para a forma narrativa e usufrui do espaço que ocupa para questionar con-

ceitos e valores antes "intocáveis", reordenando seus ritmos para a ambigüidade e encontrando estímulo para representar uma realidade complicada e até hoje mal qualificada como insólita, deslocada, absurda, injusta. Também produz um narrador cuja feição representa, por um lado, as manifestações de uma formação social e, por outro, a inteligência "possível" atuando sobre a análise dos fatos. Boas noites deixa a lente, a pinça e o óleo, mas se mantém atento a cada dente das rodas e a cada volta da mola. Muda de instrumento e de orientação – passa a utilizar a retórica deliberadamente – mas dobra a paciência para expor a multiplicidade de paradoxos do agitado fim de século brasileiro. E quase consegue despistar seu narcisismo, sua arbitrariedade e sua arrogância, tal é o alcance da sua representação desses "princípios" alheios.

Conforme atestam as colunas de Jabor, a crônica dos anos de 1990 investe pesado no fascínio das imagens detentoras da função "psicanalítica social" e as direciona para o inconsciente do leitor, exercendo uma comunhão perfeita com ele, numa escala poderosa: todos podem se sentir um pouco "autores" da crônica. E outros colunistas poderiam ser aqui citados, Marcelo Coelho é um exemplo. A perplexidade que o leitor não sabe expressar está bem ali, engraçadíssima, muito irônica, cortante, escancarada e entendível. Contudo, o efeito não vai além do escárnio, trata-se de uma identificação limitada no tocante ao aproveitamento para a formação de uma consciência nacional, pois é vetada ao leitor uma racionalidade própria, resultante da formação empreendida pelo texto e apta a visualizar política, social e filosoficamente os passos da "dança brasileira" na sua história.

Normalmente, a expressão que está no título deste artigo ("fim da picada") refere-se a algo ou alguém desagradável, imprudente, inconveniente. Dicionários da língua portuguesa registram a frase "É o fim da picada!" como uma forma mais exaltada da equivalente "É o fim!". Com a expressão é possível encerrar ou iniciar uma conclusão regida pelo inconformismo. Há ainda o peso da severidade, o caráter peremptório oferecido pelo presente verbal, aliás, pela certeza afirmativa do "é". No mais, "fim da picada", ao pé da letra, significa fim de um atalho, "fim da linha", impossibilidade de prosseguir. Esse caráter terminal atesta negatividade e afronta com pessimismo. Destaca-se, sobretudo, o despropósito da coisa em relação ao emissor da sentença. Podemos dizer que "é o fim da picada" verificarmos, em nosso país, crianças trabalhando como adultos, assim como também pode ser "o fim da picada" o estímulo da mídia (principalmente no conteúdo de alguns comerciais publicitários) ao preconceito e ao pouco caso com quem não cultiva certos bens materiais "da moda". Como se observa, é

possível agrupar uma série de situações às quais a frase se aplica, sem especificar noções de opinião, apenas mantendo-se fiel a um bom senso geral, à ideologia de um grupo, no sentido de compromisso moral ou ético mútuo, coletivo.

A negatividade contida na expressão “fim da picada” cabe na definição de diversas manifestações atuais, em vários setores da vida, inclusive na expressão literária. Muitos fatos e obras, hoje em dia, merecem o nosso inconformismo, o protesto, a conclusão desanimadora e a sentença decisiva. No que diz respeito à crônica de jornal nos últimos anos, o dito pode figurar num trocadilho maldoso e interessante: se “na ponta da linha” desse gênero literário temos Machado de Assis e suas célebres colunas *Balas de Estalo*, *Bons dias!* e *A Semana*, a crônica de hoje em dia é “o fim da picada”. Essa postura seria adequada caso considerássemos alguns comentários publicados nos maiores jornais do país como uma espécie de “fim da estrada errada” seguida pela crônica. Nesse caso, em que ponto estaria o desvio, até onde chegou e por que não tem saída? O presente artigo se arrisca a não ter respondido completamente a pergunta e a suavizar essa condenação, porém estimula as discussões sobre o panorama da crônica brasileira.

#### Abstract

*The representation of Brazilian reality assumes several forms mixing narratives with each author's subjectivity. To explore the dialectics between text and event this article sketches a brief panorama of Brazilian chronicle, detaches the relevance of the Machado de Assis' chronicles and registers an initial analysis of Arnaldo Jabor's chronicles in the Folha de S. Paulo and O Estado de S. Paulo. The modern newspaper chronicle of which Jabor is an important name bets in its images with a "social psychoanalysis" function. It's a re-elaboration of the heritage of the "culture at the window", left by João do Rio. For readers, the effect it is the perfect communion: anybody can feel a little "author" of the chronicle. After all, the perplexity that the reader doesn't know to express is there, funny, ironic, analytic and conclusive. However, that's not enough for the formation of a national conscience, because the reader can't train an own rationality, resultant of the background brought by the text. Only Machado de Assis' chronicle has offered that formation, with political, social and philosophical notion about the history of the Brazilian social formation. Besides, the literary value of the Machado's columns (*Bons dias!* and *A Semana*) resides in the perspicacity*

of a narrator's elaboration, supplying an inexistent unit in the current chronicle.

Keywords: Brazilian chronicle; journalism; narrator; readers.

## Referências

ANTELO, Raúl. Introdução. In: RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. (Col. Retratos do Brasil). p. 11–12.

BETELLA, Gabriela Kvacek. Uma lição de história do Brasil e de tratamento literário: o capítulo da Abolição numa crônica de Machado de Assis. In: REUNIÃO ANUAL DA SBPC, 51., 1999, Porto Alegre. *Anais*. Porto Alegre: SBPC: Puc-RS, 1999. 1 CD-ROM

CANDIDO, Antonio. Radicais de ocasião. In: \_\_\_\_\_. *Teresina etc.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 75–85.

JABOR, Arnaldo. *A invasão das salsichas gigantes*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

\_\_\_\_\_. *Brasil na cabeça*. São Paulo: Siciliano, 1995.

\_\_\_\_\_. Entrevista para a revista *Cult*. *Cult*, [S.l.], v. 3, p. 5–11, set. 1997a.

\_\_\_\_\_. *Sanduíches de realidade*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997b.

\_\_\_\_\_. *Os canibais estão na sala de jantar*. São Paulo: Siciliano, 1993.

SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de *Dom Casmurro*. In: \_\_\_\_\_. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 13.

XAVIER, Ismail. Vícios privados, catástrofes públicas: a psicologia social de Arnaldo Jabor. *Novos Estudos*, São Paulo, v. 39, p. 62–78, jul. 1994.