

ALLAN DE ABREU AIO

**O JORNALISMO E A LITERATURA
EM OTTO LARA RESENDE**

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual
Paulista, campus de São José do Rio Preto, para a
obtenção do título de Mestre em Letras, na área de
concentração Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Gentil de Faria

São José do Rio Preto
2007

Aio, Allan de Abreu.

O jornalismo e a literatura em Otto Lara Resende / Allan de Abreu
Aio. – São José do Rio Preto : [s.n.], 2007.
93 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Gentil de Faria

Dissertação (mestrado) – Universidade

Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências

Exatas

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Jornalismo na
literatura. 3. Prosa brasileira. 4. Resende, Otto Lara, 1922-1992 – Bom
dia para nascer - Crítica e interpretação. I. Faria, Gentil. II.
Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e
Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 821.134.3(81).09

COMISSÃO JULGADORA

Prof. Dr. Gentil de Faria – Orientador

Prof. Dr. Flávio Loureiro Chaves

Prof. Dr. Orlando Amorim

AGRADECIMENTOS

À minha esposa Simone, pelo incentivo nos momentos mais delicados de produção deste trabalho.

Ao prof. Dr. Gentil de Faria, pelo norte dado ao projeto de pesquisa e à dissertação.

Aos meus pais, que se esforçaram para me proporcionar possibilidades de estudo muito além das que eles próprios tiveram.

À minha irmã Michelle, pela ajuda material na confecção deste trabalho.

“(...) O tempo no jornal está modulado dia a dia, hora a hora. O contingente, esse pacto com a dama da frivolidade – cheguei a dizer, quase convicto, que no jornal é melhor errar depressa do que escrever devagar... Boutade? A experiência é vapor de nada, escória dos acontecimentos, cisco das horas que o tempo varre”

Otto Lara Resende

RESUMO

Este estudo pretende discutir as relações entre jornalismo e literatura enquanto discursos que se cruzam ao longo da história e, ao mesmo tempo, preservam características singulares que os distanciam de uma relação mais próxima nos tempos atuais. Do lado do jornalismo, o “bom português” pregado pelos manuais de redação não é suficiente para potencializar a capacidade de informação do discurso, diante de um referencial ora complexo, ora sutil. Nesses casos, a linguagem da mediação social poderia ultrapassar o simples domínio técnico da gramática e do jargão jornalístico por meio da crônica, fusão bem acabada entre o relato do real e o construto literário. O presente trabalho busca analisar parte da produção cronística de Otto Lara Resende, por sua versatilidade no tratamento da notícia. Otto confere ao fato jornalístico uma dimensão muito mais profunda, sob um prisma muito mais rico do que pretende o relato usual da notícia, por meio de um discurso construído literariamente. Assim, desmistifica a pretensão da verdade da narrativa de jornal e, ao mesmo tempo, tira da literatura a formalidade que lhe é característica, trazendo-a ao “rés-do-chão”.

Palavras-chaves: literatura, jornalismo, crônica, Otto Lara Resende

ABSTRACT

This study intends to analyze the relations between journalism and literature as discourses which intersect themselves along history and, at the same time, maintain singular characteristics that distance them from a closer relation at the present time. In journalism, the “good Portuguese” diffused by writing manuals is not enough to boost the capacity of information discourse, when facing references whether complex or subtle. In such cases, the language of social mediation could outpass the simple grammar and journalistic jargon’s technical command by means of the newspaper column, which is a good fusion of the real report and the literary construct. The paper aims at analyzing part of the newspaper column production written by Otto Lara Resende for his versatility on the news usage. Otto provides the journalistic notice with a deeper dimension by using a literary discourse, from a much richer perspective than the one intended by the usual narration. Consequently, he demystifies the pretension of the truth in the newspaper narrative and, at the same time, also removes the typical formality from literature, bringing it close to the ground.

Keywords: *Literature, journalism, newspaper column, Otto Lara Resende*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	2
CAPÍTULO 1	
A LITERATURA COMO HUMANIZADORA DA ‘PRÁXIS’ JORNALÍSTICA	6
1.1 A ‘Ditadura’ do <i>Lead</i>	10
1.2 O Real Transfigurado em Artefato Literário	11
1.3 A ‘Palavra-Revelação’	14
CAPÍTULO 2	
A CRÔNICA , UM CONTRAPONTO AO JORNALISMO ‘OBJETIVO’	22
2.1 História e Narrativa.....	27
2.2 A “Ficcionalização” da notícia	30
2.3 Um Texto de Prazer	35
CAPÍTULO 3	
A PRESENÇA DO COTIDIANO EM OTTO.....	38
3.1 Otto Misantrópico	40
3.2 Otto “Reescritor”	41
3.3 Otto Cronista.....	42
CAPÍTULO 4	
O MUITO COM POUCO: A RIQUEZA TEXTUAL DAS CRÔNICAS DE OTTO	
LARA RESENDE	49
4.1 Violência.....	54
4.1.1 ALMOÇO EM FAMÍLIA.....	54
4.1.2 COTA ZERO	58
4.1.3 A FLOR NO ASFALTO	60
4.1.4 RÉQUIEM PARA DOIS RAPAZES	64
4.2 Meio Ambiente	66
4.2.1 O QUE DIZ O MAR.....	66
4.2.2 BOM PARA O SORVETEIRO	68
4.2.3 A SOLIDÃO PROIBIDA	71
4.2.4 GARÇAS E MINISTROS.....	72
4.3 Política	74
4.3.1 ONTEM, HOJE E AMANHÃ	75
4.3.2 UMA LETRA MALDITA	77
4.3.3 O PASTEL E A CRISE	80
4.3.4 ACORDO E CONCORDÂNCIA.....	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
BIBLIOGRAFIA.....	89

INTRODUÇÃO

O rápido avanço tecnológico vivido desde a última década possibilitou uma troca de informações em quantidade e velocidade jamais ocorridas, especialmente com a popularização do computador e da internet. Se a instantaneidade obtida na “era da tecnologia” propiciou ao homem um maior conhecimento da realidade a sua volta e um maior domínio sobre os eventos, também veio acompanhada de um mal-estar intelectual apelidado por psicólogos e sociólogos de “síndrome da informação”. Com tamanha quantidade de dados disponível nas telas do computador e da televisão, o homem vem paulatinamente perdendo a capacidade de filtragem e intelecção da notícia – as “pílulas” informativas disponibilizadas de segundo a segundo em sites jornalísticos chegam a provocar na mente do ser humano uma incapacidade de discernimento entre a informação e a realidade que o cerca, popularmente denominada “síndrome da informação”.

O avanço dos meios de transmissão de informações provocou outro efeito imediato, dessa vez em nível textual. O discurso jornalístico perdeu os últimos resquícios literários há quase 50 anos, quando a produção em série dos textos noticiosos passou a requerer uma uniformização narrativa. Atualmente, enquanto relato, a *práxis* jornalística pode ser definida como a busca incessante pela objetividade e pela veracidade. De modo que todos os signos que a integram buscam esgotar as possibilidades sógnicas do referencial, objetivando dar conta da totalidade dos fatos. São as premissas, reunidas nos conhecidos manuais de redação, do jornalismo dito “industrial”, fruto da industrialização e da ascensão, no Brasil, da classe burguesa.

Desde o seu surgimento como atividade intelectual no século 18, o jornalismo atua para saciar um instinto humano básico: as pessoas possuem uma necessidade intrínseca de

saber o que se passa além de sua própria existência. Durante a sua evolução, notadamente na segunda metade do século 20, a “industrialização” do jornalismo passou a se sobrepor inclusive a toda forma de arte que até então se aproximava do jornal (e se mesclava a ele), como, principalmente, a literatura. A linguagem rígida, horizontal e denotativa começou então a rejeitar o literário como característica não-condizente com a pretensa objetividade do relato jornalístico. A ficção proporcionada pela literatura, nessa visão, conflitava com a busca da verdade pela narrativa de jornal, e a ficção passa a ser refutada como inimiga da eficiência científica do discurso midiático.

O resultado foi a burocratização do relato em jornal, e o nivelamento por baixo das formas de narrativa, agora padronizadas em regras rígidas, como o uso quase obrigatório do “lead”, onde o primeiro parágrafo deve conter as respostas às perguntas “o quê”, “quando”, “onde”, “por quê” e “como” relativas ao fato narrado, e da “pirâmide invertida”, em que os argumentos textuais são construídos em ordem decrescente, do mais para o menos importante. Essas técnicas levaram à produção de textos com construções argumentativas muito parecidas. Em paralelo ao excesso de informação, a normatização excessiva levou a um esgotamento da criatividade narrativa do jornalista, cada vez mais “amarrado” com normas industriais, e ao automatismo de leitura e ausência de fruição do discurso pelo leitor.

Mas a “batalha” do jornalismo na tentativa de expulsar a literatura não foi inteiramente bem-sucedida. Restou, dessa antiga relação das duas formas discursivas, um pequeno espaço nos jornais, geralmente no rodapé, denominado crônica. É a janela (talvez a única restante) em que a realidade é vista sob um novo prisma, não pautado por critérios de relevância do referencial ou uma pretensa “facilidade” de compreensão por parte do público leitor. Nesse espaço, geralmente reduzido, muitas vezes até o fato é secundário, mote para construções argumentativas surpreendentes, inusitadas. É onde entra, novamente, a literatura, como se fosse uma vingança por

sua expulsão de outros gêneros de relato jornalísticos. Há uma quebra saudável do cientificismo pretendido pela narrativa em jornal, um questionamento da objetividade pretendida pelo relato jornalístico, dando lugar a novos pontos de vista sobre a realidade – entra em cena o espaço poético, a realização da metáfora. Caberia, portanto, mostrar os “poros” literários que se infiltram na aporia jornalística (a busca da verdade no discurso) por meio da crônica.

Exemplo claro dessa desmistificação da eficiência do discurso moderno de jornal são as crônicas produzidas por Otto Lara Resende no jornal *Folha de S.Paulo* no início da década de 90. Em poucas linhas, Otto revelava ao leitor ângulos insuspeitados da notícia por meio do que aqui vai ser denominado de “ficcionalização” do fato, processo pelo qual os fatos perdem a característica única de notícia para se transformar em artefato literário, engrenagem de argumentos construídos literariamente – a crônica torna mais real o factual da notícia.

É na crônica (além de outros gêneros, como o conto) que a literatura vai mergulhar na urbanidade (característica que a acompanha desde o Romantismo) e se reencontrar com a história ou, melhor dizendo, com a micro-história, nem sempre relevante sob um primeiro olhar, mas reveladora de aspectos essenciais da condição humana: o signo atinge o poder da humanização, e tem-se a “palavra-revelação”, conceito-chave no presente trabalho.

Assim, este estudo pretende discutir os mecanismos textuais pelos quais a crônica de Otto transforma a notícia em construto literário, sem se desprender inteiramente do relato jornalístico – o hibridismo é característica intrínseca no gênero. Nesse caminho, o autor se vale da memória individual e social para perpassar pela história do Brasil, refletindo os rumos passados e futuros do país. Contrariando novamente o discurso jornalístico usual, a crônica de Otto atinge, pela literatura, “outras verdades” além daquelas almeçadas pelo jargão midiático.

O capítulo 1 discute como se dá a relação do jornalismo com a literatura no plano histórico e semiológico: como o jornal repisa a linguagem do poder barthesiana e os modos como pode

driblá-la pelo construto literário. Em seguida, no capítulo 2, analisam-se os aspectos que fazem da crônica um gênero onde se mesclam o jornalismo com a literatura, e a sua evolução de um gênero historiográfico até o hibridismo atual, sem perder de todo a relação com a memória histórica.

Otto Lara Resende entra no capítulo 3, como cronista que conseguiu unir a notícia à divagação narrativa típica do gênero. O último capítulo analisa textos escritos pelo autor para a *Folha de S.Paulo* entre maio de 1991 e dezembro de 1992, sob o ângulo da construção literária a partir do trato com elementos factuais, não-ficcionais. Nesse período, Otto Lara Resende escreveu quase 600 crônicas para o jornal, publicadas no rodapé da seção de Opinião (página 2) – espaço atualmente ocupado pelos escritores Carlos Heitor Cony, sucedâneo direto de Otto, e Ruy Castro. Em 1993, um ano após a morte do autor mineiro, o jornalista Matinas Suzuki Jr. reuniu 86 dessas crônicas no livro *Bom dia para nascer*. O trabalho selecionou 12 desses textos sob o prisma de três temas jornalísticos: violência urbana, meio ambiente e política. O objetivo é mostrar os caminhos narrativos pelos quais Otto vai transformar um texto curto (cerca de 30 linhas de lauda diárias) em artefato literário, dando-lhe a perenidade que possibilitou a publicação em livro, suporte que ressalta ainda mais a literariedade do texto.

Se o início do século 21 coroou o domínio da informação por boa parte da humanidade, processo pelo qual as formas narrativas da notícia pasteurizaram-se cada vez mais, paradoxalmente também possibilitou a mistura de gêneros aparentemente díspares como o jornalismo cada vez mais “tecnicista” e a literatura que caminha para a fragmentação e para os experimentalismos. O que há de comum entre os dois campos do conhecimento e aquilo que permanece específico de cada qual podem ser estudados pelo viés da literatura comparada, dentro do que se convencionou denominar de pós-modernidade. Gênero com cinco séculos de idade, a crônica está mais “moderna” do que nunca.

CAPÍTULO 1

A LITERATURA COMO HUMANIZADORA DA ‘PRÁXIS’ JORNALÍSTICA

Enquanto práticas discursivas, o jornalismo e a literatura guardam relações de semelhança e diferença que irão suscitar, ao longo da história, aproximações e polêmicos embates entre jornalistas e escritores, “operadores” em cada um dos campos discursivos. A literatura foi marcada profundamente pelo surgimento da imprensa, no século 15: a impressão tipográfica possibilitou a ampliação da divulgação do material artístico e comunicacional em escala até então inédita. Foi justamente a capacidade tecnológica de impressão das palavras no papel que “deu materialidade aos processos e produtos de jornalistas e escritores, formatando nesta materialidade, a rivalidade que (até hoje?) marca as relações entre estes profissionais da escrita” (Lajolo, 2003).

Em um país onde o livro quase sempre foi artigo de luxo, o jornal serviu para facilitar a circulação das obras literárias e muitas vezes popularizar escritores e atrair leitores para a literatura, conforme afirma o poeta Olavo Bilac em uma enquete feita pelo jornalista e escritor João do Rio com literatos publicada originalmente no jornal carioca *Gazeta de Notícias* e reunida por Rio na obra *Momento literário* [1905], talvez a primeira no Brasil a tratar diretamente da relação entre jornalismo e literatura. “O meio de ação nos falharia absolutamente se não fosse o jornal – porque o livro ainda não é coisa que se compre no Brasil como uma necessidade”, afirma Bilac (*apud* Rio, p. 10). A visão do jornal como uma espécie de caixa de ressonância para a atividade literária servirá de mote para a polêmica cuja persistência dura até hoje, como a discussão em torno do “jornalismo literário”:

Tanto imprensa quanto literatura constituem diferentes formações discursivas, provenientes de lugares sociais distintos; mas integram ambas o mesmo sistema de escrita. Não se confundem, posto sejam intercomunicantes. E o fato de a imprensa, durante um certo tempo e em certos casos, financiar a literatura talvez constitua a manifestação mais visível desta intercomunicabilidade. E talvez constitua, igualmente, razão eventual para os desdobramentos que entre elas se registra. (Lajolo, 2003)

No Brasil, a imprensa surgiu em 1808 com o *Correio Braziliense*, mesmo ano da chegada da corte de D. João ao país, fugindo das tropas de Napoleão Bonaparte na Europa. É com o reino português que desembarca em território brasileiro a primeira tipografia – sublinhando o atraso no desenvolvimento intelectual do país em relação ao continente europeu (Chaparro, 1998). O subtítulo do nosso primeiro hebdomadário, “Armazém literário”, nos dá a noção de que as linhas a separar o jornalismo da literatura, no nascimento da imprensa no Brasil, eram mais do que turvas – a informação misturava-se à opinião, e a estética literária embebia qualquer referencialidade textual. Essa combinação irá marcar os primórdios do jornalismo nacional até as primeiras décadas do século 20. Isso porque, conforme Dines (2006), o jornalista era visto e assumia-se como um intelectual, ligado diretamente à atividade literária e imbuído de doutrinar culturalmente as elites, consumidoras privilegiadas dos jornais da época.

Ao longo de todo o século 19, o jornalismo brasileiro possuía feições idiossincráticas: as publicações surgiam e desapareciam em poucos anos ou meses, conforme mudavam os pensamentos ou, com mais frequência, os interesses políticos daqueles que os dirigiam. A alta rotatividade dos títulos de jornais também era motivada pelas dificuldades operacionais, como o alto custo do papel e das máquinas tipográficas, além da baixa tiragem das publicações.

Decorrência imediata da figura do escritor nas redações (o jornalismo era visto como uma espécie de segundo emprego, ou “ganha-pão”) é a constante discussão literária pelas

páginas dos jornais, por meio da crítica, ou pela utilização do veículo para a publicação de material literário. Surgem os “folhetins”, publicação de um enredo em partes seqüenciais no jornal, de modo que cada edição contenha um capítulo. É na metade do século 20 que os folhetins darão origem à produção de crônicas, conforme veremos mais adiante.

À medida que, de um lado, a imprensa entra na fase industrial (após o fim da Segunda Guerra Mundial, nos anos 40) e, de outro, o acesso ao livro torna-se mais fácil, estabelece-se um fosso entre literatura e jornalismo: a primeira preocupada em preservar a “aura” artística do contato “promíscuo” com a efemeridade do jornal, e o segundo zeloso de sua credibilidade, para o que deveria afastar-se de qualquer ficcionalidade ou “floreios” de linguagem propostos pela literatura. As mudanças são lentas, mas perceptíveis. A primeira delas é o desaparecimento do folhetim, substituído pelo “colunismo” (incluindo a crônica) e posteriormente pela grande reportagem. Em seguida, o artigo político é substituído pela entrevista, e o jornal assume-se definitivamente como voz de outra pessoa, um “jogo metanarrativo entre o narrador e as fontes de informação” (Gritti, 1972, p. 164). Em resumo, a informação passa a predominar sobre a simples doutrinação, conforme Sodré (1977, p. 339): “Aos homens de letras, a imprensa impõe, agora, que escrevam menos colaborações assinadas sobre assuntos de interesse restrito do que o esforço para se colocarem em condições de redigir objetivamente reportagens, entrevistas, notícias”.

Um dos sintomas desse processo é a separação gráfica entre o que se pretende puramente informativo-referencial (notícia e reportagem) daquilo que se assume opinativo (crônica, artigo, editorial). Os ensaios e artigos mais longos passam a ser publicados em cadernos separados do noticiário: surgem os suplementos literários. É nessa separação física que o jornalismo passa a esconder o seu processo valorativo na construção do relato, totalidade interpretativa entre os muitos atores e elementos da notícia (Chaparro, 1998).

A *práxis* jornalística, por sua vez, passa a ser definida não mais como uma atividade eminentemente proselitista, sectária, mas como a busca incessante pela objetividade e pela veracidade. Nesse processo, todos os signos que a integram passam também a almejar um esgotamento das possibilidades sógnicas do referencial, objetivando dar conta da totalidade dos fatos. São as premissas do jornalismo “industrial”, fruto da industrialização e da ascensão, no Brasil, da classe burguesa. Segundo Sodré (1977), a partir do momento em que se assume como negócio, a imprensa passa a ganhar feições de um produto feito em escala industrial, tal qual o “fordismo”:

A história da imprensa é a própria história do desenvolvimento da sociedade capitalista. (...) Tudo conduz à uniformidade, pela universalização de valores éticos e culturais, como pela padronização do comportamento. As inovações técnicas, em busca da mais ampla divulgação, acompanham e influem na tendência à uniformidade.” (p. 1-2)

Essa industrialização atinge inclusive a palavra jornalística: para abarcar esse referencial sob um único e definitivo ponto de vista, a linguagem do jornal passa a refutar o discurso literário. “Fazer literatura”, no jargão jornalístico, torna-se sinônimo de mau jornalismo – nas redações, uma das primeiras frases que o repórter neófito costuma ouvir do seu superior é que jornalismo é jornalismo, e literatura é literatura, e uma das maiores críticas que um repórter pode ouvir é a de que está fazendo literatura (Nepomuceno, 1999). As técnicas literárias são deixadas definitivamente de lado na tentativa incessante da imprensa em procurar o modo mais adequado para expressar em palavras aquilo que foi testemunhado (Ferreira Júnior, 2003).

1.1 A ‘Ditadura’ do *Lead*

Para tornar bem-sucedida a tarefa de informar com precisão e objetividade, o jornalismo criou padrões para definir e delimitar sua linguagem. De um modo geral, essas normas enfatizam que o estilo jornalístico deve primar pela clareza e pela objetividade, aproximando-se do coloquial. Assim, a linguagem jornalística deve ser essencialmente fundada no referencial, segundo a conhecida denominação de Roman Jakobson (2003). Com o tempo, esses requisitos foram compilados e agrupados nos conhecidos manuais de redação, na intenção de otimizar a transmissão de informações. O primeiro deles surge no início dos anos 80, produzido pelo jornal *Folha de S.Paulo*, seguido, na década seguinte, por *O Estado de S.Paulo* e *O Globo*, entre outras publicações. Entende-se que a palavra no jornal deve chamar a atenção somente para aquilo a que se refere, e não para si mesma (Lage, 1986). O signo “apaga-se” na tentativa de se criar “efeitos de objetividade”: “O peso dado ao referente externo cria a ilusão de sua autonomia, de uma existência independente da linguagem” (Sato, 2002).

O padrão industrial do jornalismo brasileiro contemporâneo passa a exigir uma uniformidade de formatos e estilo que ignora ou mesmo condena construções textuais mais elaboradas, sob pena de prejudicar o “apressado leitor”, de um lado, ou atrapalhar a produção de textos em escala industrial, algo que só é possível mediante restrições aplicadas ao código lingüístico utilizado. As premissas desse novo estilo ficam claras neste trecho do manual de *O Estado de S.Paulo*:

Seja *claro, preciso, direto, objetivo e conciso*. Use frases curtas e evite intercalações excessivas ou ordens inversas desnecessárias. Não é justo exigir que o leitor faça complicados exercícios mentais para compreender o texto. (...) Construa períodos com no máximo duas ou três linhas de 70 toques. Os parágrafos, para facilitar a leitura, deverão ter cinco linhas cheias, em média, e no máximo oito. A cada 20 linhas, convém abrir um intertítulo. (grifos do autor) (Martins Filho, 1997, p. 15)

Essa pressuposição geral irá desencadear o que os teóricos da comunicação irão denominar “pirâmide invertida”, técnica surgida nos anos 50 no jornal norte-americano *USA Today* que consiste em organizar as informações no texto em ordem decrescente, daquilo que se julga o dado mais relevante da notícia (o “lead”) até os detalhes menos importantes (Bond, 1962). O recurso favorece, de um lado, uma leitura apressada, que se detenha somente nos primeiros parágrafos do texto e, de outro, facilita possíveis cortes na edição.

O “lead”, por sua vez, deve abarcar a maior quantidade possível de informação relevante a respeito do fato noticiado. Para isso, o jornalismo brasileiro importou do norte-americano a fôrma para a construção do “lead”: o primeiro ou no máximo os dois primeiros parágrafos do texto devem responder a seis perguntas: o quê, quem, quando, onde, como e por quê (Martins Filho, 1997).

Eis a aporia do discurso jornalístico: a busca da verdade no relato verbal pela linguagem calcada no referencial, princípio substancial e, ao mesmo tempo, incontornável, conforme desejava o processo do discurso industrializável. Costa Lima (2006), porém, nos alerta para os riscos da sedimentação de conceitos aporísticos: “Se é próprio de uma aporia tomar sua afirmação inicial como indemonstrável – ponto zero em que o zero não se esclarece –, seu risco está em converter sua ausência de poros – *a-poria* – em blindagem que impede seu autoquestionamento” (p. 21).

1.2 O Real Transfigurado em Artefato Literário

Por seu caráter relativo e, ao mesmo tempo, abrangente, qualquer tentativa de definir conceitualmente a essência de um texto literário apresenta o risco da incompletude (Eagleton, 1983). Wellek (1971), no entanto, fornece algumas pistas na busca de uma

essencialidade do discurso literário, ao afirmar que ele “acentua o grau de consciente realce do próprio signo, possui um lado expressivo e pragmático que a linguagem científica, inversamente, procurará minimizar tanto quanto possível” (p. 29). Em seguida, o autor enumera alguns elementos que consideram intrínsecos ao texto literário:

- a) organização (a estrutura polissêmica do texto, sua capacidade de multissignificação);
- b) expressão pessoal (a subjetividade do escritor);
- c) realização e exploração do meio de comunicação (a literatura está permanentemente aberta à criatividade do artista);
- d) ausência de objetivo prático;
- e) ficcionalidade.

A essas cinco características, Proença Filho (1986) acrescentaria a ênfase no significante e a conotatividade. “É o arranjo especial das palavras nessa modalidade de discurso que emerge o sentido múltiplo que a caracteriza” (p. 40). Welck tem um ponto de vista estrito ao considerar um texto como um artefato literário: para o autor, só podem ser consideradas literatura “as obras nas quais é dominante a função estética, embora reconheçamos que existem também elementos estéticos (...) em obras com um objetivo completamente diferente, não estético, como os tratados científicos, as dissertações filosóficas” (p. 31). Sob esse argumento, também o jornalismo poderia ser enquadrado como algo extrínseco à literatura.

Alguns anos depois, porém, Eagleton (1983) irá alertar para a “instabilidade” e a relatividade do conceito de literatura, conceituada de acordo os “hábitos de percepção e interpretação” de cada comunidade, e também conforme o que cada indivíduo espera que a literatura seja, aspecto que segue de algum modo as formas de manutenção e reprodução do

poder social. A literatura, assim, está sempre relacionada a uma dada ideologia, “aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre outros” (p. 17).

Essa perspectiva conceitual relativista da literatura possibilita enxergar o artefato literário sob novos pontos de vista, e perceber com maior acuidade como é que o discurso ficcional muitas vezes tangencia o real ao longo da história literária. Costa Lima (2006) nos alerta para não confundir literatura com ficção – a primeira é muito mais abrangente do que a segunda. Enquanto cedia para o jornalismo a tarefa de relatar os fatos do dia-a-dia, a literatura passou a desenvolver, a partir da segunda metade do século 19, o realismo do discurso, questionando a capacidade da linguagem de abarcar a complexidade do real. Para Santaella (1996, p. 52-53), a literatura passa a revelar novas possibilidades de intelecção do mundo por meio da denúncia do “verismo” enquanto relato de falsas aparências ou pela exploração de novos formatos de linguagem além daqueles já repisados, “desmascarando o que o discurso estabelecido cala ou camufla”.

Ao processo de imbricamento entre realidade e ficcionalidade, Candido (1993) denominou “redução estrutural da narrativa”, no qual a realidade se torna parte integrante de uma estrutura literária que, por seu grau de trabalho com a linguagem e ficcionalização, torna-se um elemento autônomo do real que a embasa, com suas próprias leis e métodos. “(...) O recado do escritor se constrói a partir do mundo, mas gera um mundo novo, cujas leis fazem sentir melhor a realidade originária” (p. 10). É por isso que a sensação do leitor é de estar em contato constante com a natureza e a sociedade descritas, ainda que os fatos narrados não passem, em última instância, de ficção.

Necessário se torna, conforme Candido, conhecer a função da realidade historicamente localizada na construção estrutural do discurso, inseridas na obra literária pela

capacidade de intuição, pelo escritor, de “certos princípios constitutivos da sociedade – elemento oculto que age como totalizador dos aspectos parciais” (p. 35).

Essa relação tão próxima entre o real e o discurso sobre o real construído em outros patamares que não o somente referencial-jornalístico será de suma importância na análise da produção cronística de Otto, conforme veremos no capítulo 4. Antes, porém, convém refletir sobre o conceito de “palavra-revelação” e o quanto ele é importante para a discussão das relações entre o jornalismo e a literatura em bases que não se limitam ao plano puramente histórico.

1.3 A ‘Palavra-Revelação’

No confronto entre essa “linguagem literária” e o “bom português” pregado pelos manuais de redação, percebe-se que esse último não é suficiente, por si só, para potencializar a capacidade de informação de um discurso, diante de um real muitas vezes complexo, outras vezes sutil. Barthes (1971) critica a narrativa calcada exclusivamente na função referencial da linguagem, que poderia ser a do jornalismo: “Nada é mais infiel do que uma escritura branca; os automatismos elaboram-se no mesmo lugar em que antes se encontrava uma liberdade; uma rede de formas endurecidas abafa cada vez mais o frescor primeiro do discurso” (p. 92-93). Se a separação com relação à literatura serviu para “libertar” o jornalismo, dando-lhe a qualidade de discurso autônomo, o “fosso” resultante resultou no empobrecimento da narrativa de jornal devido ao desconhecimento, pelo jornalista, da “textura literária das palavras”, conforme Juremir Machado da Silva (2002).

Nesse caso, a linguagem da mediação social poderia ultrapassar o simples domínio técnico da gramática e do jargão jornalístico. É o que Medina (1990) chama de “palavra-revelação”, com o seu potencial artístico e socialmente significativo perseguido tanto pelo

escritor comprometido com a própria condição do ser humano quanto por um jornalismo preocupado com o humanismo da narrativa calcada no real:

A palavra jornalística é, em geral, empobrecedora perante o real imediato. A palavra literária é, nas obras logradas, reveladora de realidades essenciais. Pode o jornalista perseguir pelo menos o mínimo de carga poética no trato com os acontecimentos presentificados e socialmente significativos? Eticamente a resposta é clara: se os acontecimentos pautados nascem de um critério social, cujo significado se torna inquestionável, como não procurar a palavra mais próxima possível da essencialidade do acontecimento? (Medina, 1990, p. 28)

Aos jornalistas, cabem aprender com a arte literária capacidades novas de simbolização e dominar a “linguagem de interação social criadora”. “A percepção, observação e lida cotidiana se enriquecem, amplia-se a cosmovisão, assim como se ampliam as narrativas. Acima de tudo, a literatura ajuda o jornalismo a que este se torne mais humano” (Medina, 1990, p. 29).

Ainda que indiretamente, Olinto (1960) também abordou o conceito de “palavra-revelação” no jornalismo como a capacidade de se inserir, na aparente gratuidade do fato, um sentido (ou uma simbologia) capaz de permanecer, uma mensagem que atinja a essência humana. Todo fato, para o autor, possui uma “acentuação tônica” possível de ser fixada em palavras: “O jornal é exatamente uma contínua luta pela fixação de realidades, uma tentativa de captar, nos acontecimentos cotidianos, algumas verdades particulares e permanentes da vida do homem” (p. 21).

Essa problemática da relação entre o discurso jornalístico e a realidade narrada foi ainda abordada por Faerman (1979), para quem a linguagem literária “não é uma fuga”, mas o caminho para captar todas as contradições e complexidades da sociedade moderna. Repórter que se notabilizou por um estilo textual próprio nos anos 70 e 80, Faerman procura, com um estilo

paratático que lhe é característico, expor as assimetrias entre a riqueza perceptiva da realidade e a formatação industrial do jornalismo atual:

O repórter em busca da realidade. Com a sua sensibilidade. Com a sua insensibilidade. Em nome de uma Empresa Jornalística. Ouvindo histórias das vidas dos outros. Sugando dos outros a única coisa que eles têm, além dos próprios corpos, nus: uma história, a sua perplexidade, as suas dúvidas, as mínimas certezas. O repórter e sua própria pobreza. As dúvidas, as pequenas verdades, o grande medo. E o que lhe disseram ser “jornalismo”. E a linguagem que lhe disseram ser “jornalística”. Como esta linguagem se adequa aos olhos e às mãos daquele homem, à beira do rio? (p. 148)

A realidade, portanto, apresenta sutilezas que o jargão jornalístico é incapaz de abarcar. O exemplo hipotético criado por Faerman, ao “congelar” o instante em que o repórter tenta captar e transmitir aquilo que lhe chega do real, é sintomático dessa dissonância sógnica do discurso jornalístico praticado nos tempos atuais. Cabe, pois, refletir sobre a capacidade do signo em abarcar a realidade. Para Blikstein (1995), a teoria sógnica equivoca-se por não considerar a realidade como o campo onde nasce o embrião do significado: ainda que o referente seja extralingüístico, isso não significa que ele deva ficar fora da compreensão do signo, pois constitui o princípio da linguagem e fator determinante para as características desta. Isso porque a língua não recorta a realidade propriamente, mas o referente ou o que Blikstein chama de “realidade fabricada”. São os traços ideológicos, advindos da *práxis*, que eclodem a semiose: estes traços formam “corredores semânticos”, por onde se configura o início da significação.

Se a *práxis* atua no estereótipo que, por sua vez, molda a língua, esta também age sobre a *práxis*, criando um ciclo. Assim, a própria língua também pode atuar sobre o referente e fabricar a realidade. A nossa cognição estaria sujeita, portanto, a um processo ininterrupto de estereotipação e falsificação, a ponto de considerarmos “real” e “natural” todo um universo de referentes e realidades fabricadas.

É na tentativa de unir os dois pontos da significação (signo/realidade), portanto, que o discurso jornalístico promove o efeito de realidade, ou a “estratégia da referencialidade”, na tentativa de fechar um ciclo já viciado. Bakhtin (1997) aponta para o processo a que o discurso jornalístico recorre a todo o momento, abraçando por completo o contexto narrativo e então o dissolvendo. “Nessas condições, o contexto narrativo começa a ser percebido – e mesmo a reconhecer-se – como subjetivo, como fala de ‘outra pessoa’.” (p. 151)

Ao abordar o discurso historiográfico, Costa Lima (2006) argumenta que a narrativa da história também integra o horizonte da mimesis, “selecionando” aspectos parciais da realidade. “Se a história é menos envolvida pela mimesis do que o texto poético é porque, como teria dito Kant, nela a imaginação é mera serva do entendimento” (p. 65). A mimesis, segundo o autor, nem sempre é ligada à ficção, ainda que se valha de mecanismos operacionais desta última. No caso do discurso historiográfico (jornalístico), a mimesis mantém-se articulada sempre com a realidade:

Ao passo que a mimesis é a viga que acolhe e seleciona os valores da sociedade e os converte em vias de orientação que circulam em suas obras, a ficção diz da caracterização discursiva de tais textos. A mimesis é concreta, opera a partir da vigência social de costumes e valores (...). A mimesis alimenta-se da matéria-prima da sociedade para explorá-la. (p. 210)

Esse entendimento, porém, é poroso, uma vez que sujeito a um julgamento do seu agente: “(...) a verdade na escrita da história não *reduplica* o que já estivesse no fato, mas o submete a uma deliberação judicativa; a verdade é da mesma família do que sucede ao fim de um processo judiciário” (2006, p. 65).

Na “deliberação judicativa” é que entra a ideologia do discurso. Barthes, em uma teoria radical, afirma que a língua é uma classificação, e toda classificação é opressiva. Daí a

definição da língua como um “lugar de poder” (pois ela sempre oferece sua estrutura a um determinado poder): “mais que impedir que se fale algo, ela ‘obriga’ a falar algo, escolhe nossos meios de expressão e nos confere apenas algumas ‘liberdades condicionais’” (Bloch, 1999). O mecanismo de poder se dá pela “autoridade da asserção” (a negação e a dúvida me são proibidas) e o “gregarismo da repetição” (todo signo, para ser reconhecido, deve se repetir, gerando o “monstro” do estereótipo).

O autor chega a denominar a linguagem de “fascista”, termo exagerado no nosso entender (tanto que foi revisto posteriormente pelo próprio autor), uma vez que o adjetivo remete a um totalitarismo inexpugnável da língua, em um grau de infalibilidade que nem sempre ocorre com a intensidade pretendida na análise barthesiana.

Mesmo assim, os “arroubos ideológicos” de Barthes não descredenciam a afirmação de que a língua é um instrumento de poder, conforme foi corroborado por outros pensadores do século 20, como Foucault (2000), para quem, mais do que instrumento, o discurso é objeto de desejo do poder: “O discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (p. 10), a fim que de se domine sua perigosa aleatoriedade, sua capacidade de abarcar toda a realidade:

Tudo se passa como se interdições, supressões, fronteiras e limites tivessem sido dispostos de modo a dominar, ao menos em parte, a grande proliferação do discurso. De modo a que sua riqueza fosse aliviada de sua parte mais perigosa e que sua desordem fosse organizada segundo figuras que esquivassem o mais incontrolável; tudo se passa como se tivessem querido apagar até as marcas de sua irrupção nos jogos do pensamento e da língua. (p. 50)

Na contramão da linguagem afeita ao poder, necessária se torna a literatura, que “revolucionaria” a linguagem, “ouvindo-a” fora do poder que dela emana: ao “saber”, acrescenta-se

o “sabor”. “Na ordem do saber, para que as coisas se tornem o que são, o que foram, é necessário esse ingrediente, o sal das palavras. É esse gosto das palavras que faz o saber profundo, fecundo” (Barthes, 1997, p. 21).

Bakhtin já havia previsto essa “libertação” pela literatura do que ele chama de “contexto narrativo”, o discurso subjacente a um outro discurso dominante. “O discurso literário transmite com muito mais sutileza que os outros todas as transformações na interiorização sócio-verbal. O discurso retórico, diferentemente do literário, pela própria natureza de sua orientação, não é tão livre na sua maneira de tratar as palavras de outrem” (p. 153). Esse “saber burlesco e heteróclito” produzido pelo escritor, para retomarmos a teoria barthesiana, “mantém em xeque ‘as arrogâncias científicas’ e mantém ao mesmo tempo uma legibilidade aparente: discurso dialético que poderia ser o do jornalismo se este não estivesse achatado sob a ideologia das comunicações de massa” (1988, p. 231).

Barthes motiva a reflexão sobre a linguagem “domada” do jornalismo contemporâneo, reprodutor de estereótipos na falsa busca de uma referencialidade perfeita do discurso, voz que impinge a crença cega na verdade do texto, “suposição de pura concretude” (Gomes, 2000, p. 24), mas que ignora sua incapacidade em abordar, com seu verbo pisado e repisado, a complexidade do real, como vimos há pouco com Blikstein. A língua possui o poder de produzir sentido e não apenas referenciar o factual (Cruz Júnior, 2002).

Os juízos são assim reiterados cotidianamente pelo relato jornalístico e aceitos pela força do hábito, o que resulta no mito manipulado pelas classes dominantes, para emprestarmos a teoria marxista (Lage, 1979). É o que Derrida classifica como o “roubo originário”:

Que a palavra e a escritura sejam sempre incofessadamente tiradas de uma leitura, tal é o roubo originário, o furto mais arcaico que ao mesmo tempo me esconde e me ‘sutiliza’ o meu poder inaugurante. (...) O que significa reconhecer como sua historicidade a autonomia do significante que antes de mim diz sozinho mais do que eu julgo querer dizer e em relação ao qual o meu querer dizer, sofrendo em vez de agir, se acha em carência, se inscreve, diríamos, como ‘passivo’.” (1971, p. 121)

É exatamente o “roubo originário” derridiano o início da “ditadura do referencial” no discurso em jornal, força sígnica que impede o afloramento do significante, ainda que em um grau menos radical do que, por exemplo, ocorre na poesia.

Cláudio Willer (*apud* Faerman, 1979) aponta que o silêncio e a submissão a um jornalismo “certo” e “objetivo”, submisso ao autoritarismo da linguagem e carregado de estereótipos e normatizações, pode ser substituído por um outro jornalismo que se aproveite da “palavra-revelação”, conceito-chave no trabalho discursivo jornalístico pelo qual, por meio da linguagem aplicada literariamente, é possível alcançar patamares mais fundos da condição humana, assim como o faz a literatura ficcional. Conforme Olinto (1960, p. 46), “O suceder tem sua acentuação tônica, seu ponto alto, sua essência, que o artista [e também o jornalista] identifica, seleciona, para fixar, depois, em palavras”. É no processo de relatar o factual em palavras (atividade primeira do jornalismo) que se deve levar em conta todas as possibilidades do signo para descrever o fato com o máximo de acuidade possível, lembrando novamente as palavras de Faerman já citadas.

Essa preocupação com a palavra que a literatura traz ao jornalismo é muito bem-vinda em uma sociedade cada vez mais saturada de informações, em que as notícias se atropelam mutuamente, dificultando uma adequada inteligência. Nesse contexto, ensina Benjamin (1986), cabe voltar-se mais aos ensinamentos proporcionados pela literatura e sua capacidade de impingir novas experiências ao homem ou mesmo de intercambiar experiências, em detrimento

da “moeda miúda do atual” (Benjamin, 1986). Aqui entra a figura do narrador, aquele que transmite tanto a própria experiência quanto a de terceiros. Para Benjamin, a “difusão da informação” em moldes científico-industriais pela imprensa é a maior responsável pela morte da narrativa (ou o que Medina chama “palavra-revelação”):

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. (Benjamin, 1986, p. 203)

Ao contrário da informação, que “só tem valor no momento em que é nova”, a narrativa, “forma artesanal de comunicação”, é perene, “conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver” (Benjamin, 1986). A crônica é o atual espaço de resistência por excelência da narrativa. Gênero híbrido entre o jornalismo e a literatura, oferece possibilidades inusuais de captação e análise da realidade, para muito além do discurso puramente referencial do restante dos jornais. É onde o literário se imbrica com o jornalístico, seguindo a moderna tendência de mistura de discursos aparentemente opostos.

Há alguns anos cronista semanal do jornal *Folha de S.Paulo*, Moacir Scliar (2002) assegura, por experiência própria, que a literatura sempre ensina algo ao jornalismo, como o cuidado com a forma e a relevância da imaginação, assim como o escritor também aprende na convivência com jornalistas a ser sintético, objetivo, pontual. “Há sim, uma fronteira entre jornalismo e ficção. Mas é uma fronteira permeável, que permite uma útil e amável convivência. No passado, grandes escritores foram grandes jornalistas (...). Nada impede que esta tradição tenha continuidade” (p. 14).

CAPÍTULO 2

A CRÔNICA, UM CONTRAPONTO AO JORNALISMO ‘OBJETIVO’

Há muito o jornalismo desvinculou-se de um estilo literário, preferindo modos automatizados de relatar o fato, conforme vimos no capítulo anterior. Mas dessa relação sobrou-nos um pequeno espaço nos jornais, em geral nos rodapés dos cadernos culturais ou nas páginas de opinião: a crônica. Por meio dela se promovem cotidianamente novos e insuspeitos olhares sobre a realidade, pois o discurso ficcional funciona como um reorganizador dos fatos da história e do jornalismo (Kaimoti, 2003).

Fusão bem acabada entre o relato do real e a referencialidade lírica proporcionada pelo construto literário, é notória a definição da crônica moderna como um gênero híbrido entre o jornalismo e a literatura, em que há uma clara presença das marcas do primeiro com a presença suplementar da segunda (Costa Lima, 2006).

Suas origens difusas, porém, remetem a três fontes distintas, igualmente distantes no tempo. A primeira é a de caráter ensaístico, advinda, de um lado, da tradição judaico-cristã, especialmente a Bíblia, com suas narrativas de fundo moral como os livros de Eclesiastes e Provérbios, e da tradição greco-latina, de fundo filosófico e reflexivo, como Platão e Aristóteles. A segunda é a tradição literária ficcional, sobretudo as formas que comportem alguma relação de coloquialidade, como as fábulas e os apólogos. Por último, a mais direta de todas, presente ainda hoje na etimologia da palavra crônica (do grego *khronos*, que significa tempo): a tradição historiográfica e, mais especificamente, as narrativas de viagem do período renascentista. Tanto que no início da era cristã o termo designava um relato histórico de determinado povo imerso em elementos ficcionais, ressaltando o maravilhoso e o lendário, escape àquilo que o continente

européu ainda não conhecia (no período anterior às grandes navegações) e refúgio seguro em uma época em que a verdade era isenta de comprovação ou testemunho oculares e inexistia a divisão entre o discurso factual e o ficcional (Kaimoti, 2003).

A mudança no conceito de crônica vai ocorrer nos primórdios do reino português (século 14). Em um contexto de valorização cada vez maior da racionalidade trazida pelo Renascimento, misturado à influência da filosofia escolástica de São Tomás de Aquino, os portugueses passaram a injetar pragmatismo e denotação nos relatos cronísticos, diferenciando-os da “metaficização” do gênero típica do período medieval europeu.

O marco cronológico dessa mudança conceitual é 1434, quando o rei português D. Duarte nomeia Fernão Lopes como o primeiro cronista oficial de Portugal. Sua tarefa reflete a nova visão do que até então se entendia por crônica: ater-se única e exclusivamente aos fatos, sem o auxílio da imaginação/ficção. O cronista ganha ares de profissão, e o gênero se desvencilha, na narrativa portuguesa, da tradição medieval (Bender & Laurito, 1992). Por meio de um discurso performático, que mescla o puramente referencial com o interpretativo, Fernão Lopes é o primeiro grande intérprete da nascente história do reino português (Kaimoti, 2003).

A objetividade recém-conferida à crônica tem como exemplo a primeira narrativa produzida no Brasil: a carta de Pero Vaz de Caminha, escrivão da expedição de Pedro Álvares Cabral, ao rei português D. Manuel, quando do reconhecimento do novo território. Ao transformar em narrativa o primeiro contato dos portugueses com os índios nativos, Caminha firmou o princípio básico da crônica que, a despeito das transformações de forma e conteúdo, permanece ainda hoje: o registro do circunstancial transmutado em elemento relevante na narrativa pela figura do “narrador-repórter” (Sá, 1992).

A ascensão da burguesia nos séculos 18 e 19 provocou uma profunda mudança no gênero crônica, ainda que permanecesse uma intrínseca relação com o tempo. De um lado, a

classe burguesa será a responsável pelo surgimento dos jornais, em 1712, na Inglaterra (*The Spectator* e *The Guardian*), que refletem o dia-a-dia da classe média. De outro, essa mesma burguesia vai insuflar o movimento romântico na literatura do início do século 19, pelo qual exprime seu descontentamento de classe e seu anseio pelo poder. A disseminação do Romantismo é primeira manifestação da cultura de massa, quando a literatura começa a se valer do jornal como veículo de propagação para além da aristocracia. Surge então na França o *feuilleton*, um espaço livre no rodapé do jornal destinado a entreter o leitor por meio dos mais variados recursos: apreciação de obras literárias ou peças de teatro e comentários sobre os acontecimentos do cotidiano, constituindo um caldeirão de *variétés* (Kaimoti, 2003), ou a publicação seqüencial de capítulos de romances. Ao primeiro, Bender & Laurito (1992) chamam de “folhetim-variedades”, e ao segundo denominam “folhetim-romance”.

O “folhetim-romance” é o ancestral das radionovelas e das atuais telenovelas. Surgiu na França em 1836, com Alexandre Dumas e Eugène Sue, e caracteriza-se pela construção de personagens maniqueístas e pela técnica do “gancho” narrativo, um clímax ao final de cada capítulo para atrair o interesse do leitor ao capítulo seguinte. “Suprema astúcia, a própria fragmentação economicamente motivada [pelos jornais] era reativadora do desejo”, diz Meyer (1996, p. 315), que qualifica o surgimento do “folhetim-romance” como a “carnavalização da literatura” – são os primórdios da inserção da literatura na cultura de massa e no que posteriormente será denominado “media”.

No Brasil esse expediente foi bastante utilizado no século 19. A história era publicada pela primeira vez em jornal e depois reunida em livro, uma vez que era dispendioso imprimir os livros em Paris – no Brasil ainda não havia editoras. O primeiro deles foi *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, publicado em 1852 e 1853 no jornal carioca *Correio Mercantil*, seguido de *O guarani*, de José de Alencar, *O ateneu*, de Raul

Pompéia, e *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, entre outros (Bender & Laurito, 1992).

Já o “folhetim-variedades” deu origem ao atual conceito de crônica, um gênero de união da literatura com o jornalismo que muitos estudiosos julgam eminentemente brasileiro. Aos poucos, com o desenvolvimento da imprensa como negócio, ainda no século 19, a bricolagem a que se assemelhava esse tipo de folhetim vai ganhando a especificidade de um discurso voltado à interpretação de pequenos acontecimentos do dia-a-dia evocando recursos estilísticos da literatura. O “folhetim-variedades” surge também na França em 1860, no *Le Petit Journal*, com o nome de *fait-divers*, “uma notícia extraordinária, transmitida em forma romanceada, num registro melodramático” (Meyer, 1996, p. 98).

Quem inaugura esse novo tipo de narrativa em jornal é Francisco Otaviano, em 1852 no *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, na seção diária “A semana”. Espaço destinado ao entretenimento, cabia tudo no *fait-divers*: piadas, crimes, monstros, receitas de cozinha, crítica teatral e literária (Meyer, 1996). Nas décadas seguintes, escritores ilustres do período como José de Alencar, Machado de Assis e Lima Barreto contribuíram para que o “folhetim-variedades” recuperasse o nome crônica e o conceito de história aí embutido, mesmo que voltado para uma micro-história:

Ainda que possivelmente uma espécie de historiador, o folhetinista não apresentaria nenhuma espécie de pretensão objetiva, ainda que o fato jornalístico em suas mais variadas formas fosse a principal fonte de temas de seu texto. Nesse sentido, ele é especialmente identificado como um termômetro das transformações pelas quais passava a sociedade brasileira da época e, assim, se tornaria também parte ativa das engrenagens usadas para chamar a atenção do público leitor potencial, no início do estabelecimento do jornal como meio de comunicação de massa. (Kaimoti, 2003, p. 18)

Ainda que a literatura estivesse presente na crônica brasileira desde o seu surgimento na década de 1850, Machado de Assis (1839-1908) e Olavo Bilac (1865-1918) são os

primeiros a conferir literariedade ao gênero no Brasil. É pela pena de ambos que a crônica atinge a complexidade narrativa de uma obra literária. Machado é considerado o primeiro grande cronista brasileiro – a crônica machadiana é das primeiras no país a apresentar uma narrativa elaborada literariamente, que consegue se desprender do puramente factual/efêmero. Isso porque o autor se vale de jogos metanarrativos e da inserção de mais de uma voz no discurso para questionar as convenções a respeito da realidade, embaralhando os conceitos de factual e ficcional. Há, portanto, uma fusão de instâncias narrativas: rapidamente o narrador passa do relato factual para a análise dos discursos que abordam o fato, e assim instaura o jogo narrativo.

A resultante final desse processo é uma grande tensão. Em um nível, o leitor sabe que o que está em discussão são assuntos muito próximos a ele e que a crítica é pertinente. Em outro, esses assuntos adquirem uma aura de ficção quando são discutidos no contexto de elaboração da crônica. Como isso não ocorre, o resultado final é que as fronteiras entre realidade e ficção se tornam tênues e instáveis. (Cruz Júnior, 2002, p. 229)

Com Bilac, sucessor de Machado como cronista do jornal *Gazeta de Notícias*, a partir de 1897, o gênero adquiriu características mais próximas do jornalismo moderno, como a objetividade e a concisão, aliadas à fina ironia – suas reivindicações eram comumente disfarçadas em falsa brandura, imiscuída no cotidiano. Assim como Machado, o cronista Bilac auxiliou na formação de uma consciência cívica e urbana no Brasil. “Seu posto privilegiado permitiu-lhe uma visão angular da sociedade, cujas frinchas e reentrâncias dificilmente escapavam ao seu olhar bisbilhoteiro e nem sempre certo” (Antônio Dimas *apud* Bilac, 1996, p. 14).

2.1 História e Narrativa

Ao problematizarem os acontecimentos cotidianos e esboçarem a construção de uma consciência crítica nacional, Machado e Bilac trazem à tona a relação entre história e narrativa. Para Bilac,

(...) A crônica é a poeira da história, da grave história soberana, cujo testemunho vasto e seguro se faz com os pequeninos testemunhos isolados: - cada um de nós, cronistas, é como o humilde mação que moureja no trabalho das construções, arfando com o peso das pedras que carrega, molhando com o suor o barro que amassa, - e desaparece, desprezado e desconhecido, quando acabado irradia o edifício, em cuja fachada fica apenas fulgurando o nome do arquiteto. (*apud* Dimas, 2006, p. 227)

Hayden White (1995) joga luz sobre as peculiaridades discursivas da atividade historiográfica, vista como um modo subjetivo de arranjar os fatos da história em um enredo cognoscível e coerente. “A historiografia são formalizações de intuições poéticas que precedem o fato histórico e sancionam as teorias particulares usadas para dar aos relatos históricos a aparência de uma ‘explicação’”, afirma (p. 14). Dessa forma, o autor quebra a noção da história como uma narrativa puramente objetiva, isenta de ideologias. Ao contrário, a escrita da história é baseada em um processo de seleção dos fatos e dos pontos de vista sobre esses mesmos fatos. O momento ético de uma obra histórica se reflete no modo de uma implicação ideológica pelo qual uma percepção estética (a elaboração do enredo) e uma operação cognitiva (o argumento) podem combinar-se para deduzir enunciados prescritivos daqueles que pareçam ser puramente descritivos ou analíticos (White, 1995, p. 41).

A crônica “moderna” recupera essa visão da história por meio de um discurso que desmascara qualquer pretensão cientificista. Mas em vez de retratar a “grande história”, o novo gênero passa a exaltar “a história vista de baixo”, interessada na experiência de pessoas e fatos comuns, menores, conforme a citação de Bilac acima. É o que Burke (1992) irá chamar de

“micro-história”, movimento surgido e sistematizado na historiografia nos anos 70 e 80 do século passado, mas que apresenta manifestações esporádicas na Europa desde o fortalecimento da burguesia após a Revolução Francesa, em 1789. Alterar a perspectiva do discurso para um plano micro (como tão bem faz a crônica) fornece novas possibilidades de compreensão da sociedade, segundo Giovanni Levi (*apud* Burke, 1992): “Os fenômenos previamente considerados como bastante descritos e compreendidos assumem significados completamente novos, quando se altera a escala de observação” (p. 141).

Em uma redução conceitual um pouco radical, certamente aquém da complexidade com que é abordada na historiografia, a micro-história vista como meio analítico de se alcançar o universal por meio do particular auxilia a crônica como estratégia para a abordagem do empírico do dia-a-dia. Para Pesavento (2007), a micro-história “constrói um saber sensível, através de indícios, de sensibilidades, emoções e valores, por vezes imperceptíveis, que têm na imaginação o seu potencial criador e que fazem parte daquilo que pode ser definido como a alma do mundo” (p. 189).

Dos cronistas brasileiros, um dos primeiros a se atentar para essa micro-história como matéria-prima da crônica é João do Rio (1881-1921). Com ele, o gênero deixa os gabinetes e as redações para ganhar as ruas, descrevendo de modo vivaz os mais variados aspectos da sociedade carioca nas duas primeiras décadas do século 20, não se atendo somente aos costumes e hábitos da elite pseudofrancesa, mas também retratando as classes marginalizadas, em um discurso crítico das desigualdades sociais do Brasil da *belle époque*. “Suas crônicas, quaisquer que sejam os artifícios e futilarias, além de conciliar esplendidamente o jornalismo e a literatura, adaptaram-se com extraordinária maleabilidade ao ritmo acelerado da vida contemporânea”, afirma Coutinho (1986, p. 116).

Essas novas características seriam aprofundadas por outro cronista contemporâneo, Lima Barreto, que liberta o gênero do academicismo e da formalidade que ainda persistiam entre os cronistas da época, substituindo-os pela ironia e, não raro, o sarcasmo (Bender & Laurito, 1992). Barreto, de certo modo, antecipa o modernismo na crônica, quando, cada vez mais irreverente e incisivo no tom e coloquial no discurso, o gênero torna-se arma na “luta” contra os conservadores desencadeada pela Semana de Arte Moderna de 1922.

A década de 1930 consolida a crônica moderna no Brasil, quando surgem autores que fizeram fama no gênero, como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Rubem Braga. É nesse momento que, conforme Candido (1980), a crônica reúne duas características de estilo que se tornariam sua essência: a tradição clássica se une à vanguarda do modernismo, e o gênero deixa de lado o caráter argumentativo ou expositivo para tornar-se “conversa aparentemente fiada”. “(...) Foi como se a crônica pusesse de lado qualquer seriedade nos problemas”, diz Candido (1980, p. 9).

Mas é com Rubem Braga que a crônica se “profissionaliza” enquanto literatura. Braga provoca transformações no real por meio de operações poéticas com a linguagem: o autor ultrapassa a mesmice do dia-a-dia por meio da poesia. Há uma tensão permanente entre as funções referencial e poética da linguagem em um contexto aparentemente ingênuo, já que Braga aborda em seus textos para jornal temas aparentemente vazios e sem sentido, como pássaros, rápidas cenas urbanas ou uma fugaz contemplação de paisagens. Esse era, afinal, o seu objetivo, produzir o máximo de significações poético-literárias com o mínimo de elementos “objetivos”, por meio da conjunção inteligente entre som e sentido das palavras, em um estilo literário de qualidade inquestionável (Milanesi, 1995). Na mesma geração literária de Braga estão Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino e Otto Lara Resende. Essa geração vai consolidar a crônica moderna como discurso despretensioso, “ao rés-do-chão” (para retomar Cândido).

A crônica moderna, portanto, se distancia do seu primeiro sentido histórico e também se despe de suas influências francesas. Passa a designar um texto cada vez mais ligado ao jornalismo, assim definido por Coutinho (1986): “(...) um gênero literário de prosa, ao qual menos importa o assunto, em geral efêmero, do que as qualidades de estilo, a variedade, a finura e a argúcia na apreciação, a graça na análise de fatos miúdos e sem importância, ou na crítica de pessoas” (p. 109). É o que Arrigucci Jr. (1987) denomina “drible” no evento miúdo do cotidiano. Sem abandonar o tom de conversa fiada, consegue “tirar o difícil do simples, fazendo palavras banais alçarem vôo” (p. 55).

Assim como no Brasil, o gênero toma formas muito semelhantes em outros países. José Marques de Melo (2002) afirma que, na cultura hispânica, o termo crônica designa um tipo específico de artigo em que o jornalista confere um tom interpretativo, inserindo impressões particulares para melhor capacitar o leitor na tarefa de compreendê-lo e julgá-lo. Ao mesmo tempo em que narra, o autor opina sobre o narrado. Já Coutinho (1986) aponta o *literary essay* como o termo correlato da crônica “brasileira” na cultura anglo-saxônica. Trata-se, segundo ele, de um texto “curto, direto, incisivo, individual, interpretativo” que “exprime uma reação franca e humana de uma personalidade ante o impacto da realidade” (p. 106). O “ensaio literário” recupera a tradição bíblica e historiográfica, assim como a crônica, mas tem suas bases estabelecidas por Montaigne. “É uma composição em prosa (...), breve, que tenta (...) interpretar a realidade à custa de uma exposição das reações pessoais do artista em face de um ou vários assuntos de sua experiência”, define Coutinho (p. 106).

2.2 A “Ficcionalização” da Notícia

Por sua ambigüidade irredutível, situada entre o efêmero do fato e a permanência do discurso literário, a crônica sempre se deparou com o desprezo por parte dos

críticos. Isso porque o gênero costuma frustrar as expectativas daqueles que só o analisam sob o ponto de vista ou do jornalismo ou da literatura, mas raramente a partir de uma perspectiva e de um método que também deve ser híbrido: sem se limitar ao fato, a crônica permanece sempre ligada a uma contingência externa que limita a universalidade da narrativa perseguida pela literatura. Tamanha despreensão e humildade provocaram o epíteto de “literatura ao rés-do-chão”, cunhado por Candido (1980).

A base estrutural da crônica consiste no processo pelo qual o acontecimento real (a notícia) se “ficcionaliza” abrupta ou paulatinamente. O termo “ficcionalização” será aqui empregado para designar o processo pelo qual o simples relato do fato (a reportagem no jornalismo) dá lugar a um artefato literário capaz de tornar o factual mais real, ao atribuir à notícia um sentido, uma verdade, por meio de estratégias discursivas típicas da ficcionalidade literária (sem, com isso, derivar para a pura ficção). Essa transformação ocorre por meio de um discurso coloquial redutor de outras modalidades “nobres” da literatura: confessional (depreciação do monólogo), conversacional (redução do diálogo), semipersuasiva (redução da retórica, sem assumir a responsabilidade desta) e opinativa (como uma depreciação do ensaio).

A forma dominante na crônica é a narrativa que tende à estruturação aditiva, acumulativa (do tipo e + e), sem clímax ou relação de causa e efeito, mas também estão presentes formatos argumentativos (lembrando um ensaio descompromissado) e líricos (com uma musicalidade discreta, de que são exemplos a produção de Rubem Braga e Otto Lara Resende).

Do jornal, a crônica absorve a interlocução constante com o leitor, além da base narrativa calcada em acontecimentos reais. Mas, para ser considerada literária, precisa trazer ficcionalidade. Só que não a ficcionalidade pura, mas sim uma ficcionalização que parte do que acabou de acontecer – a notícia. Nesse processo de reconstrução do fato, a crônica pode manter a coloquialidade, que costuma exigir provas de veridicção, ou pode derivar para a ficção.

O processo de ficcionalização prescinde de regras ou repetições de elementos da narrativa (sistematização) que tornariam a crônica passível de um estudo “científico” pela crítica literária (daí, talvez, o preconceito com o gênero). Mas, por outro lado, essa “ficcionalização” do fato jornalístico cria uma das essências do gênero, que Roncari (1983) denomina de “espanto enunciativo”: a própria voz do autor. Se o relato do fato é a finalidade última do jornal, para a crônica é apenas pretexto para criar sua “prosa perambulante” cujo mínimo denominador é a voz discursiva do cronista. Voz que traz consigo o íntimo e o subjetivo negados pelo discurso puramente jornalístico. A crônica coloca em tensão constante a objetividade do relato e a subjetividade do cronista. “Espremida entre o rigor informativo e a liberdade verbal, a crônica condensa a tensão narrativa exemplar, cuja fidelidade ao histórico está constantemente ameaçada pela liberdade criativa” (Dimas, 1974, p. 46).

A crônica é o momento raro, “janela” no espaço do jornal ou revista, em que a enunciação (a voz do autor) predomina sobre o enunciado, estabelecendo um pé firme na literatura. Mas, ao contrário dos demais gêneros literários, deixa claro o seu desprezo pela essência pretendida pela narrativa. O que a torna tão atrativa são os malabarismos da voz do discurso, seus devaneios, suas memórias associativas surpreendentes: mais do que os fatos, o cronista se interessa pelo discurso sobre o fato (Cruz Júnior, 2002).

A crônica nunca atinge a beleza condensada da poesia nem a sabedoria do romance nem o intelectualismo do ensaio nem o conflito do drama nem a essencialidade do conto. Ela é o gênero onde se aprecia mais despojadamente apenas uma voz. Pode-se utilizar dos recursos de todos os gêneros, mas, da mesma forma que nega o jornal, tem de negar uma forma fundamental dos gêneros ou da própria literatura: o compromisso com a essência, seja da linguagem, da representação ou do conhecimento. Se tem alguma essência é ela mesma, a voz, a prosa fiada da transitoriedade. (Roncari, 1983, p. 8)

O predomínio da voz sobre todos os demais elementos constitutivos da crônica torna o autor muito mais um “estado de ânimo” (Arrigucci Jr., 1987) do que a complexidade

exigida dos actantes de um discurso literário em outros gêneros. Essa voz convida o leitor para um mergulho no real diverso daquele proporcionado pela linguagem puramente jornalística, mais profundo semiologicamente porque “desamarrado” de qualquer padrão industrial na confecção do discurso, ainda que sem a pretensão da referencialidade pseudocientífica de uma reportagem (é justamente por refutar essa falsa cientificidade que a crônica liberta o relato do poder da língua).

Se o discurso jornalístico busca oferecer ao leitor uma história “redonda”, sem nenhuma “ponta” solta, já que a objetividade procura sempre esgotar os fatos por meio da narrativa imparcial, a crônica causa uma perturbação nesse “contrato” informal entre o jornal e o leitor, transferindo para o jornalismo um pouco da incompletude da literatura e desmistificando a pretensão jornalística de dar conta da totalidade dos fatos (Lemos, 2004), ao mesmo tempo em que confere ao discurso sobre o real uma perenidade pouco provável em um relato que se restrinja a elementos jornalísticos.

Ao aprofundar a notícia que muitas vezes é banal, o cronista altera a relação entre os fatos e sua percepção pelas pessoas, ensinando o leitor “a ver mais longe, muito além do factual” (Sá, 1992, p. 56). É o que Roncari (1985) denomina “a metonímia da notícia”:

Comentando o novo, confrontando-o com o velho e projetando o futuro, o cronista cria a perspectiva para construir a imagem do presente, metonímica, revelada nos pequenos fatos banais da rua e da vida. Através do narrador, fixa uma posição ou um ponto a partir do qual observá-los, deslocando com isso o leitor da sua posição cômoda e neutra em que o coloca a notícia, e obriga-o também a parar e refletir diante do fluxo. (p. 15)

Há uma provocação constante ao real por meio do “desmonte” da linguagem, revelando-a como prática historicamente localizada e desmistificando a seriedade das notícias e dos próprios jornalistas (Cruz Jr., 2002). A crônica opera com uma reorganização dos fatos da (micro) história por meio da interpretação subjetiva da voz do discurso que serve como um guia

entre a enxurrada de narrativas presentes na vida moderna, sem a obsessão objetivante do jornalista nem a pretensão universalizante do literato, apenas, muitas vezes, com os recursos da memória – resquício da época em que o gênero possuía uma relação umbilical com a “grande” história das elites. Para Arrigucci Jr (1985), sua matéria primordial é a memória escrita, “o que fica do vivido”, região mental onde a sociedade sempre encontra algo que lhe sirva de espelho.

Toda essa despreensão da crônica traz consigo um forte apelo humanizador (pela sensibilidade literária no relato), segundo Candido (1980), retomando o conceito de “palavra-revelação” e sua aplicação ao discurso jornalístico, conforme vimos no capítulo anterior. Enquanto processo de construção de um artefato literário a partir de uma ocorrência real, a crônica é o espaço ideal para a inserção do humanismo do discurso no próprio ato enunciativo. Candido afirma que a perspectiva da crônica não é a dos grandes temas e narrativas, mas o rés-do-chão que, se transforma a literatura “em algo íntimo com relação à vida de cada um”, ensina a conviver com a beleza das palavras, “fazendo que ela não se dissolva de todo ou depressa demais no contexto, mas ganhe relevo, permitindo que o leitor a sinta na força dos seus próprios pensamentos” (p. 6) e, seria o caso de acrescentar, trazendo ao ato de retratar a realidade em discurso (essência do jornalismo) um pouco da reflexão sobre a vida humana presente na literatura.

Fato e ficcionalidade são reciclados na crônica pelo trabalho com a linguagem até se transformarem em “região mental” (Kaimoti, 2003) que ultrapassa a realidade para se tornar informação textual – desse modo, é a própria linguagem que se autonomiza e passa a questionar a si própria como produtora de estereótipos e gregarismos (para retomar Barthes). Vista por outro prisma, a linguagem jornalística é desmistificada na medida em que se revelam todos os seus truques e intenções subjacentes:

Procurar (...) um leque de possibilidades discursivas significa que entendemos a realidade como múltipla e composta de tempos diversos (...), produto da fusão de uma materialidade com um 'ponto de vista (...), não mais confundindo com um mero 'está aí', pronto e dócil para ser descrito e dominado. Aceitar o desafio, contudo, exige a ruptura com hábitos há muito estabelecidos. (Lima, 2006, p. 385-386)

2.3 Um Texto de Prazer

Por seu aspecto lúdico e sua informalidade, a crônica é um dos exemplos mais acabados de gênero que preza o prazer do texto barthesiano. O ato de leitura de uma crônica é quase sempre confortável, provocado pela diminuição da distância entre a escritura e a leitura: não raro temos a nítida sensação de que o cronista nos fala ao pé do ouvido, em uma prosa fiada, dialógica e conversacional, para retomarmos conceitos deste capítulo. Um dos “truques” que facilitam a fruição da narrativa cronística é do que Barthes (1996) denomina “falsa oposição entre a vida prática e a vida contemplativa” (p. 76). Todo o lirismo e o trabalho com a linguagem estão lá, mas não em estado puro, como é freqüente em gêneros puramente ficcionais. Há sempre a presença do fato, da notícia que se espalha pela mídia e cria um grau de aproximação e cumplicidade raro em outros tipos de narrativa.

Enganam-se, porém, os que associam esse texto de prazer à superficialidade e à fatuidade tão presentes na atual cultura de massa. A simplicidade da crônica exige um leitor participante, sob o risco do texto não se concretizar em sua totalidade no ato de leitura.

Ao texto de prazer, Barthes (1996) agrega o conceito de fruição para designar o processo no qual uma dada narrativa ao mesmo tempo em que conforta e contenta também desconforta, “faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consciência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem” (p. 21-22). Em meio a textos de jornal que reduzem a leitura a um ato de simples

consumo, mecanicista, a crônica faz brotar no leitor a perturbação, o que Eco (1997) chama de “efeito de estranhamento”:

(...) A linguagem habituou-nos a representar certos fatos segundo determinadas leis de combinação, mediante fórmulas fixas. De repente um autor, para descrever-nos algo que talvez já vimos e conhecemos de longa data, emprega as palavras (...) de modo diferente, e nossa primeira reação se traduz numa sensação de *expatriamento*, numa quase incapacidade de reconhecer o objeto, efeito esse devido à organização ambígua da mensagem em relação ao código. A partir dessa sensação de “estranheza”, procede-se a uma reconsideração da mensagem, que nos leva a olhar de modo diferente a coisa representada mas, ao mesmo tempo, como é natural, a encarar também diferentemente os meios de representação e o código a que se referem (grifo do autor). (p. 69-70)

Pela crônica, há uma abertura na pretensão de univocidade do relato jornalístico, e “o leitor é presenteado com a possibilidade de enriquecer uma leitura que a princípio seria meramente funcional e mesmo ingênua, ainda crente na verdade da representação” (Lemos, 2004). Segundo Kaimoti (2003), um dos papéis do cronista seria conferir sentido à multiplicidade e velocidade da informação no mundo atual, presentes no veículo jornal ou revista. Há uma reorganização dos fatos (e também da história) à luz da literatura, conferindo diferentes interpretações, expondo vieses até então camuflados pela narrativa jornalística tradicional. Carlos Drummond de Andrade (*apud* Dias, 1996) já se atentava para essa habilidade do cronista no tratamento da notícia. “O que lhe pedimos é uma espécie de loucura mansa, que desenvolva determinado ponto de vista não ortodoxo e não trivial, desperte em nós a inclinação para o jogo da fantasia, o absurdo e a vadiação do espírito” (p. 74).

Em meio ao “império dos signos”, cabe ao cronista conferir sentido, decifrar a constante produção sógnica, potencializada por novos meios de comunicação da atualidade, como a internet. Como já dissemos neste trabalho, é cada vez maior a demanda por informação por parte da sociedade, o que leva a uma inevitável saturação da linguagem referencial típica do jornalismo. É nessa hora que o relato que se pretende científico no jornal cede lugar à tal

“vadiação do espírito”, e o cronista abandona a seriedade de uma reportagem política, por exemplo, para se debruçar em um detalhe banal veiculado em pé de página no jornal. Afinal, como diria Drummond, a crônica é feita de notícia e não-notícia.

CAPÍTULO 3

A PRESENÇA DO COTIDIANO EM OTTO

Figura central da intelectualidade literária do país na segunda metade do século 20, o mineiro Otto Lara Resende (1922-1992) é considerado pela crítica um dos mais importantes representantes da moderna crônica brasileira, ao lado de Rubem Braga (1913-1990), Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), Paulo Mendes Campos (1922-1991) e Fernando Sabino (1923-2004). Com esses dois últimos cronistas, Otto formou um conhecido grupo de intelectuais mineiros, a que se acrescentaria o psicanalista Hélio Pellegrino e o memorialista Pedro Nava. Juntos, Otto, Campos, Sabino e, principalmente, Rubem Braga, reformularam a crônica brasileira, tirando-lhe muito da seriedade expositiva e argumentativa (além de um certo beletrismo) para dar-lhe um ar ainda mais desprezioso, de “conversa fiada” (Candido, 1980), lembrando uma característica típica dos mineiros no imaginário popular brasileiro.

Assim como seus demais amigos cronistas, Otto soube aliar características de conversação no texto, o “mineirês”, à percepção cômica da realidade e, muitas vezes, à visão debochada do poder típicas do carioca (Medeiros, 1998). Some-se a isso a influência exercida por Mário de Andrade sobre o grupo em sua juventude – dessa convivência, Otto irá absorver a irreverência e a iconoclastia típicas da primeira geração modernista, mas já matizadas pela segunda geração, de que o escritor mineiro faz parte. O autor de *Macunaíma* iniciou correspondência com o grupo em 1941, e costumava avaliar o trabalho literário dos colegas de Minas por meio de cartas. “Mário estava (...) sempre presente em nossa turma e se tornara naturalmente um amigo como qualquer outro”, disse Otto (1994, p. 15).

Ao longo de toda a vida intelectual, Otto mantém uma relação muito próxima com o jornalismo – ele iniciou carreira de escritor-redator em *O Diário*, jornal da arquidiocese de Belo Horizonte (MG). Excelente frasista, Otto cunhou uma frase para designar a aleatoriedade pela qual ingressou na atividade jornalística: “Entreí no jornalismo exatamente como cachorro entra na igreja: porque achei a porta aberta” (1994, p. 298). O escritor mineiro também trabalharia em jornais cariocas, como o *Correio da Manhã*, *Última Hora*, *Jornal do Brasil* e *O Globo*, e paulistas (*Folha de S.Paulo*), além de dirigir, nos anos 70, a revista *Manchete*.

Em praticamente todas essas publicações, Otto manteve atividades de cronista ou articulista, “especialista em idéias gerais”, como costumava dizer. “Sei alguns minutos de muitos assuntos. E não sei nada” (1994, p. 311). Mas é no final dos anos 70 que irá assumir o compromisso de escrever um artigo dominical para *O Globo* – em paralelo com suas atividades na *TV Globo*, onde possuía um programa de entrevistas. Eram textos relativamente longos (ocupavam quase a metade de uma página do jornal) e muito mais solenes do que as crônicas produzidas posteriormente para a *Folha de S.Paulo*. Como o Brasil ainda vivia sob o regime militar (1964-1985), o escritor se vale de reminiscências para sutilizar sua crítica social e política. Pela memória, Otto conseguia driblar o rigor da censura que ainda imperava contra os meios de comunicação, ainda que com menor força do que no início dos anos 70, e abordar assuntos polêmicos para a época, como a legitimidade de poder e a liberdade de expressão (Medeiros, 1998).

Esse período valeu para Otto como uma espécie de ensaio para um desafio ainda maior: já no fim de sua vida, em 1991, o escritor é convidado a produzir uma crônica diária na página de opinião da *Folha de S.Paulo*, um espaço curto, na soleira da página 2. Durante 20 meses, Otto construiria narrativas por onde ainda hoje se pode ver o Brasil sob uma ótica diversa,

nem jornalística nem puramente literária. Cronística. Um estilo em tudo diverso de sua parca obra ficcional, marcada pela angústia e pelo pessimismo em relação ao homem.

3.1 Otto Misantrópico

Pode-se dizer que existem dois Otto Lara Resende, o escritor de ficção e o cronista. São dois autores com estilos distintos, personalidades diversas, embora nunca percam o “grau de parentesco”. O primeiro deles, o escritor mineiro consagrado, autor de *O retrato na gaveta* (1962) e *O braço direito* (1963), era conhecido pelo requinte da escrita, pelo zelo extremo na escolha das palavras, e por um estilo inconfundível, que Silverman (1981, p. 233) define como “misantrópico”, muitas vezes mórbido, em um cosmo “dominado pela solidão, emoções polarizadas, intolerância, conflito e violência, (...) um mundo quase satanista”. O escritor e jornalista mineiro construiu ao longo da vida uma obra ficcional que abusa de uma densidade que beira a epifania, em meio à angústia, culpa e obsessão. Tudo isso reunido em apenas um único romance (*O braço direito*) e sete livros de contos (*O lado humano*, *Boca do inferno*, *O retrato na gaveta*, *A cilada*, *As pompas do mundo*, *O baile de aleluia* e *A testemunha silenciosa*).

A religiosidade impregna os personagens criados pelo autor, em meio à solidão, à misantropia e ao desespero causado por sucessivas e inescapáveis fatalidades (Silverman, 1981). Características diversas do humor leve que predomina na maioria dos textos de Otto cronista. Na biografia do escritor, Medeiros (1998) aponta para essa ambigüidade literária:

Convivia com o Otto exibido, das tiradas de espírito e das frases de efeito, o Otto inacessível, noturno, trancado em si mesmo, arredo às vezes até aos mais próximos. Os seus livros são produto dessa vertente sombria da sua personalidade. É neles que se exhibe por dentro. O universo temático de Otto é o interior de Minas da sua infância, povoado de tédio, de culpa e de cânticos à sombra e à luz de centenárias igrejas. Retratou com graça, humanidade e

economia de recursos o pedaço de um Brasil mítico onde os personagens transitam entre a mentalidade chã e a transcendência dourada do barroco. (p. 15)

Há um tom geral de desencanto e pessimismo na obra ficcional do autor, o que Silverman (1981) chama de “enfoque fatalista”, onde predominam forças destrutivas, seja pela violência, pela mesquinhez ou pela morbidez. Aflora em seus personagens um sentimento de irracionalidade e animalidade que quase sempre desembocam em atos extremos, como o assassinato ou o suicídio. O próprio Otto parecia ter consciência da morbidez de sua obra ficcional. “Quer coisa mais deprimente do que meu *Braço direito*?”, diz (1994, p. 309).

Assim como ocorre na obra do escritor russo Fiodor Dostoiévski (1821-1881), a redenção nunca será permitida: o primeiro pecado gera a culpa que cresce a cada novo vitupério, em um ciclo crescente, sem retorno – a ordem primeira de todas as coisas nunca se reinstaura, e a danação é a causa maior da angústia que, não raro, leva à loucura. “Somos todos órfãos. Estamos todos exilados, na solidão que vem de longe e não tem remédio”, escreve em *O braço direito* (1993, p. 212). Ainda que distantes no tempo e no espaço, a obra do autor mineiro recebe forte influência do escritor russo, com destaque para o foco no inconsciente dos personagens, todos os seus pesadelos e obsessões, marcados pelo sentimento de culpabilidade a partir de um deslize perante as leis cristãs nem sempre bem definido, e pelo pessimismo da “danação sem fim”, sem possibilidade de redenção (um final longe de ser “feliz”).

3.2 Otto “Reescritor”

Atribuída a Carlos Drummond de Andrade, a frase “escrever é cortar palavras” foi levada ao extremo por Otto Lara Resende. A maior parte de sua obra ficcional sofreu mudanças pela pena do escritor mineiro ao longo das edições. Algumas delas chegaram a ser reescritas de

ponta a ponta, caso do seu único romance, *O braço direito*. Um trabalho de lapidação do texto que só cessaria com a morte do autor. Exemplo clássico de reelaboração estilística pode ser notado em detalhes na novela “O carneirinho azul”, publicada em 1962 junto com alguns contos no livro *O retrato na gaveta*. Trinta e três anos depois, em 1995 (após a morte do autor), publicasse a mesma novela com várias alterações de estilo (sem, contudo, mudanças substanciais de conteúdo), e com um nome diverso, “A testemunha silenciosa”, no livro de mesmo nome.

Medeiros (1998) chega a comparar a obra de Otto ao conceito de *work in progress* de James Joyce ou de *obra aberta* de Umberto Eco, com suas chaves de significação repleta de possibilidades de forma e conteúdo a serem exploradas sintagmaticamente pelo autor ao longo das várias reedições. “Talvez a maior parte dos leitores não se ligasse muito nesses problemas de forma. Para Otto, no entanto, devia fazer a maior diferença. Ele era um maníaco da forma. E nunca estava inteiramente satisfeito com o que escrevia” (p. 72).

Quase sempre havia uma evolução literária nas mudanças estilísticas promovidas pelo autor, conferindo ao texto um maior lirismo e acabamento de estilo. Exemplo disso está nos últimos capítulos de “A testemunha silenciosa”, na boca do protagonista: “O ócio daqueles dias era um espinho da minha carne. Enchia de ecos os silêncios do meu coração”. A seqüência do fonema \s\ confere à frase um alto grau de sonoridade, combinado ao ritmo desencadeado pelas palavras. Em “O carneirinho azul”, a frase perde muito de sua força: “O ócio dos meus dias, o espinho da minha carne, os silêncios do meu coração”. Sem a quebra do ponto final, substituído pela gradação, esse último trecho perde em intensidade rítmica.

3.3 Otto Cronista

Ao voltar à atividade de cronista, já no fim da vida, em 1991, Otto Lara Resende aceita o desafio de transformar o fato jornalístico em crônica com cerca de 30 linhas de

lauda no jornal *Folha de S.Paulo*. O texto ocuparia o rodapé da página de opinião do jornal, relembrando as origens do gênero enquanto relato jornalístico-literário, no século 19, quando era publicada sob a denominação de folhetim na parte inferior da primeira página dos jornais brasileiros.

A primeira das crônicas para a *Folha*, intitulada “Bom dia para nascer”, é o embrião de um novo Otto, diverso daquele puramente ficcionista: discretamente cômico, coloquial, mas prezando o apuro formal e lírico, com um *humour* fino, sutil e, não raro, desencantado. Para otimizar a mensagem, o autor muda o seu estilo, abusando da frase curta, em um estilo sucinto, “quase telegráfico”, segundo Castro (1994). Uma escrita que lembra muitas das características do minimalismo, como a condensação de elementos expressivos, a simplificação da sintaxe e do enredo e um estilo paratático, lapidar, que chama a atenção também para os elementos implícitos da narrativa. Outra característica minimalista bastante forte em Otto são os indiciamentos, pistas sutis, indicações para que o leitor possa inferir sentidos alternativos àquele mais denotativo: é freqüente o autor mesclar ao seu estilo características formais ou mesmo argumentativas de outros autores, contemporâneos ou não a ele – o que no próximo capítulo será chamado de “operador do discurso” ottoniano. Características como essa provocam reações inusitadas no leitor: “aquilo que, à primeira vista, parece ser simples, referencial, lacônico, pode possibilitar uma experiência de leitura extremamente rica e densa” (Sobreira, 2005, p. 67).

Motivadas inclusive por esse trabalho mimético com a linguagem, as crônicas de Otto sobressaem-se pelo apuro formal, pelo trabalho com a linguagem que muitas vezes transforma seus textos em poemas em prosa, embora algumas das narrativas denotem menor elaboração literária. Assim como Rubem Braga, Otto consegue ultrapassar a mesmice do cotidiano por meio da poesia (Milanesi, 1995), transcender a base eminentemente urbana do discurso jornalístico muitas vezes com base na própria experiência do autor, anacrônica em

princípio, mas densa de significados ora mais amplos, ora mais profundos, recuperando uma longa tradição oral brasileira, a dos contadores de “causos”, pelo que contribuiu a origem mineira do cronista – Minas Gerais é um dos Estados onde mais vivos se conservam os costumes da oralidade, de que é exemplo a obra literária de João Guimarães Rosa (1908-1967). “Um de seus segredos é que escrevia com simplicidade, leveza e bom-humor, como se estivesse no meio de um bate-papo com amigos” (Medeiros, 1998, p. 131). Na época, uma pesquisa encomendada pelo próprio jornal revelou que Otto era um dos três articulistas mais lidos da publicação.

Já na primeira crônica para a *Folha de S.Paulo*, Otto revela outros traços de estilo que o acompanhariam durante o ano e meio em que escreveu para o jornal (Medeiros, 1998). É característica de quase todos esses textos a digressão para o passado, para dele tirar alguma lição que sirva ao tempo presente. Primeiramente, esse resgate da memória nacional está ligado à intenção, latente em boa parte das crônicas do autor, em se formar uma consciência histórico-nacional, em se pensar o Brasil não de uma perspectiva ufanista, mas sóbria e crítica (daí a fina ironia em alguns dos melhores trechos de suas narrativas para jornal):

Num país como o Brasil, esse enxame de crianças miseráveis, maltrapilhas, dói ser brasileiro. É um vexame. Tantas coisas vexatórias: brasileiros divididos. A ação política é cruel, baseia-se numa competição animal, é preciso derrotar, esmagar, matar, aniquilar o inimigo. Repugna-me. Sou visceralmente conciliador. (Resende, 1994, p. 308)

O texto “Bom dia para nascer” (2002) revela ainda outras características de estilo básicas do autor no gênero: coloquialidade, despretensão e dialogismo. “Eu não tinha a intenção de dizer logo assim de saída. Mas já que a *Folha* me entregou, confesso que sou mesmo antigo. Modelo 1922.” (p. 13). O argumento (em tom de bate-papo com o leitor) serve para Otto elencar, como devaneio despretensioso, uma série de eventos no Brasil e no mundo ocorridos

naquela data, 1º de maio. Primeiro, o Dia do Trabalho, em Chicago e no Brasil, “Também dia do pelego e do culto à personalidade do ditador [Getúlio Vargas]” (p. 13).

Sutilmente, o cronista começa a construir o argumento principal do texto: a brasilidade. Em 1º de maio, lembra Otto, nasceram José de Alencar e Afonso Arinos, “Ambos enfática e ecologicamente brasileiros”. Da mesma data também é a carta de Pero Vaz de Caminha, “o primeiro ufanista”, lembra o autor, para logo em seguida arrematar, sarcástico: “Também pudera: em 1500 tudo ainda estava por ser destruído”. Esse último termo traz em Otto a lembrança da explosão do Riocentro, capítulo mal-resolvido do regime militar em que militares tentaram forjar um atentado durante show musical no Rio de Janeiro. Aqui, o fato jornalístico atual: nos dias que antecederam a publicação da crônica, os jornais revelaram a farsa com que foi conduzido o inquérito militar do caso. “Dá até vergonha de ser brasileiro”, arremata Otto, que mesmo assim não perde o tom esperançoso de quase todas as suas crônicas. “Maio, porém, está aí. 1º de maio: bom dia para começar. Ou recomeçar.” Esse último termo é propositadamente ambíguo: o recomeço do autor na atividade de cronista e também o recomeço do Brasil em crise.

“Bom dia para nascer” é exemplo de como, diante do fluxo contínuo de notícias que não raro confunde muito mais do que confere um sentido à vida coletiva cotidiana, Otto capta um desses instantes noticiosos e os transforma em símbolo de um determinado estado de ânimo que é o do cronista, mas também poderia ser o do próprio leitor: à intempestividade midiática, Otto contrapõe um ar contemplativo, reflexivo, sem pressa nem interesse em chegar a qualquer resultado pragmático, mas com o olhar atento de quem a todo o instante coloca em xeque o próprio construto manipulador da linguagem. Recuperando um pouco do pensamento barthesiano, o próprio autor, em textos esparsos reunidos *post mortem* por Tatiana Longo dos Santos (2002), apontava para o poder da linguagem: “Todo ato criador é um ato de subversão. A inteligência é subversiva. A poesia é subversiva” (p. 75).

Em uma das crônicas produzidas para a *Folha de S.Paulo*, “E a defunta, como vai?” (2002, p. 129), Otto reflete sobre o próprio gênero e a sua suposta extinção. Primeiro lembra de uma enquete feita em 1972 na qual os maiores cronistas brasileiros de então responderam à pergunta: “A crônica morreu ou está morrendo?” Otto então confessa que sempre quis ser ficcionista, e não cronista. “Me sinto como o atleta que treinou para um recorde e, quando chega o momento, a competição foi suspensa.”

A “comunicação agressiva” da mídia, escreve o autor, retira do leitor o tempo necessário para se concentrar nas amenidades trazidas pelo gênero. O curioso é que, ironicamente, Otto termina o texto com argumentos “desinformativos” típicos da crônica. Ao citar Rubem Braga, tido pela crítica como o maior cronista brasileiro, Fernando Sabino afirma existir o Rubem e “os imitadores do Rubem”. Volta então a voz do narrador. “Bom, e o Rubem? O Rubem resmungou qualquer coisa que ninguém entendeu.”

Ao lado da investigação sobre as condições de produção do discurso midiático e da própria crônica, há a tentativa de captar a dinâmica da sociedade. Como método para retirar da notícia de jornal a simbolização de situações humanas típicas da literatura, Otto se vale, como dissemos acima, do apelo à memória, um recuo ao passado vivido pelo autor ou recuperado dos livros de história. Um associativismo a dar uma nova dimensão no tempo e no espaço ao circunstancial do fato jornalístico, retirando do efêmero “o que fica do vivido”, na feliz expressão de Arrigucci Jr. (1987), para quem a memória serve ao cronista como um drible ao naufrágio do esquecimento, na produção diária de notícias pela mídia:

A memória envolve as coisas passageiras, que o olhar do cronista fixa por um instante, como um cone de sombra que se agarra aos seres, dando-lhes a profundidade do vivido. Por isso, o momento pode ser o instante singular da revelação, da visão instantânea, em que esse passado de sombras se atualiza inesperadamente à luz do presente ou se mostra como o esplendor do irremissivelmente perdido. (Arrigucci Jr, 1987, p. 32)

O fio da memória monta um quebra-cabeça pelo qual se reorganizam, na crônica, os dados informativos da história e do jornalismo, engrenagem que traz no seu bojo a reflexão sobre os destinos de uma sociedade. Em Otto cronista e jornalista, há uma visão social profundamente crítica, beirando o pessimismo, como se depreende deste trecho de *O príncipe e o sabiá*: “Somos os trouxas de um plantão cívico, consciências atormentadas, ardentes de brasilidade, de querer o melhor para o Brasil. (...) Consola-nos a certeza de que morreremos indignados e passamos adiante este legado de ira e ternura” (1994, p. 139).

Kaimoti (2003) enfatiza a capacidade da crônica em “reelaborar o lugar do literário frente aos fatos da vida humana” (p. 73), chamando a atenção para os modos sutis como tudo isso é mesclado e alinhavado pela linguagem:

(...) ao ser trazido para a crônica, o fato jornalístico e histórico torna-se tão maleável ao olhar do autor quanto os textos literários dos quais ele lança mão, constituindo uma região mental na qual convive e é transformado pelo texto literário, tornando-se menos um dado da realidade que um dado textual, um elemento da engrenagem da crônica. (Kaimoti, 2003, p. 73)

Vale ressaltar as constantes trocas duais de discurso presentes na crônica: ora a referencial, ora aquela que, se não atinge o lirismo puro de um poema, prima pelo que aqui denominaremos “referencialidade lírica”, uma vez que o discurso cronístico sempre permanece no plano referencial, do fato, ainda que dele tente se descolar por técnicas apreendidas de gêneros literários como o conto e o romance.

Na mistura do artefato literário aos eventos comuns do dia-a-dia, Otto confere uma dimensão humana à realidade, no sentido já apontado no capítulo 2: o cronista mineiro constrói, pela “palavra-revelação” literária, um relato humanizador, capaz de desvendar

realidades subjacentes, ou mesmo a essencialidade do fato noticioso, inserindo a exata medida do homem na construção de sua micro-história cotidiana. O dado social, conforme veremos no próximo capítulo, é latente em cada frase do Otto-cronista, recuperando percepção anterior de João Cabral de Melo Neto, descrita no poema “Paisagem com figuras” (1956), em homenagem ao autor mineiro: “podeis aprender que o homem / é sempre a melhor medida. / Mais: que a medida do homem / não é a morte mas a vida”.

CAPÍTULO 4

O MUITO COM POUCO: A RIQUEZA TEXTUAL

DAS CRÔNICAS DE OTTO LARA RESENDE

Conforme foi dito na introdução deste trabalho, as crônicas que serão aqui analisadas foram escolhidas a partir do livro *Bom dia para nascer*, seleção de 86 crônicas produzidas por Otto Lara Resende para a *Folha de S.Paulo*. A mudança de suporte, do jornal para o livro, influi na percepção e análise dos textos cronísticos: muda “a atitude diante do texto”, segundo Sá (1992, p. 85). Para esse autor, é positiva a publicação de crônicas em livro, após uma primeira divulgação em jornal. O diálogo autor-leitor torna-se mais intenso, e o discurso se abre para análises mais profundas, intercambiáveis entre as crônicas, possibilitando novos caminhos interpretativos menos prováveis enquanto impressas somente em um veículo tão efêmero quanto o jornal. “As possibilidades de leitura crítica se tornam mais amplas, a riqueza do texto, agora liberto de certas referencialidades, atua com maior liberdade sobre o leitor – que passa a ver novas possibilidades interpretativas a partir de cada releitura.” (Sá, 1992, p. 85-86). Entre essas novas possibilidades estão a relação entre uma crônica específica do livro e aquela que dá nome à publicação, o ponto de vista do narrador, as estratégias de ficcionalidade, as estruturas textuais escolhidas pelo autor e as associações argumentativas comuns entre os textos.

Além de coletar em um único objeto textos dispersos ao longo do tempo, o livro possui ainda características que tornam a leitura mais íntima e perene, o que contribui para potencializar os efeitos literários de um texto (Ferreira Junior, 2003). O livro, pois, ressalta a literariedade da crônica, retira um pouco a inevitável associação com a efemeridade do jornal, veículo onde os textos do gênero quase sempre saem publicados pela primeira vez.

Essas diferenças conceituais entre a crônica (essencialmente fugaz) e o livro (meio que propicia a permanência de um texto) geram tensões que remetem, novamente, às diferenças entre imprensa e literatura ao longo da história, já exploradas no capítulo 1. Mas nem todos os autores que se debruçaram sobre essa transformação de suporte da crônica concordam com Sá. Para muitos, a enunciação não-sucessiva dos discursos em crônicas, como é característica dos jornais, deve ser preservada, sob pena de, em livro, o texto perder o viço inicial. A massificação característica da mídia não pode ser eliminada em nome de uma suposta “qualidade” literária, conforme Moisés (2000).

Moisés reconhece que a crônica somente ganhou status literário a partir do momento em que passou a ser compilada em livro, no início do século 20. Mas essa assertiva, de acordo com o autor, não elimina a tentativa de, ao publicar textos cronísticos em livro, forçadamente “nobilitar’ uma atividade digestiva, marcada pelo signo da pressa e da subjetividade” (2000, p. 107). Segundo Moisés, a crônica deve ser lida autonomamente, “como se o imprevisto fizesse parte de sua natureza, e o imprevisto colhido na efemeridade do jornal, não na permanência do livro” (p. 107).

A literatura presente na crônica, no entanto, consegue sim vencer a efemeridade da notícia, desde que consiga, pela ficcionalidade, elaborar um discurso que seja, além de peça jornalística, um artefato literário. Disso são provas os textos do gênero publicados em livro por escritores como Rubem Braga, Carlos Drummond de Andrade e Machado de Assis. A mudança de suporte altera o texto – no caso da crônica, o fato noticioso perde força para estratégias “paranarrativas” como a organização dos textos em núcleos temáticos, como em *Bom dia para nasce*. Nessa obra de Otto, as crônicas perdem a seqüencialidade original, uma vez que foram reunidas a partir de temas comuns, cinco ao todo, nomeadas a partir dos títulos das crônicas do autor. Tanto essa divisão quanto a denominação de cada parte coube a Suzuki Jr.,

uma escolha subjetiva ausente da intenção inicial do escritor e que, por isso, deve ser levada em consideração no momento de se analisar as crônicas presentes na obra:

1) “Esse código sereno” traz reflexões sobre a linguagem (como a recorrente procura, pelo cronista, da origem das palavras nos dicionários), tendo como pano de fundo a condição brasileira. “O entendimento nacional reclama linguagem clara. Palavras adequadas e correção gramatical. Do contrário, a crise se agrava e a vaca vai pro brejo. E nunca mais que sai”, diz Otto em “Acordo e concordância” (2002, p. 23);

2) “Epidemia polissilábica” também trata das palavras e, principalmente, do discurso, ainda sob uma perspectiva nacionalista. Na crônica que dá nome à série, Otto critica a moda brasileira de se criar jargões e expressões na língua portuguesa como “a nível de”, sempre associada à condição do país. “Longe de mim o catastrofismo, mas no caminho polissilábico em que vamos, a ingovernabilidade é fatal” (2002, p. 90);

3) “Amigos escritos” reúne as crônicas em que Otto lembra os amigos que, como ele, fizeram parte da história recente do país. Parte desses textos recupera diálogos por meio de cartas – Otto era um assumido “grafomaniaco”. Na crônica “Amigos escritos”, o autor comenta a tradição epistolar da intelectualidade brasileira do século 20, citando exemplos clássicos como Mário de Andrade, Monteiro Lobato e Alceu Amoroso Lima;

4) “A invencível utopia” aborda acontecimentos e personalidades da história recente do Brasil, como passagens vividas pelo próprio Otto, cronista, jornalista e diplomata, com figuras-chave dos governos de Getúlio Vargas (1950-1954), Jânio Quadros (1961) e João Goulart (1961-1964), além do regime militar (1964-1985);

5) “Santa jumentalidade”, em que Otto se vale de animais de todo o tipo para ironizar personalidades e a própria condição nacional. Assim, a inflação é o “bode na sala”, a vaca que surgiu nas ruas de Ipanema simboliza o Brasil “avacalhado” e o falcão norte-americano

que migra para o interior paulista recupera, sarcasticamente, o orgulho nacional – “Depois dizem que o Brasil não presta para nada” (2002, p. 202).

Ao longo dos textos, percebe-se que há vários Otto Lara Resende, ou seja, o estado emotivo do narrador muda ao longo dos textos. Ao desencantamento de algumas crônicas, Otto contrapõe o lirismo, geralmente advindo de uma divagação da notícia. Ou o Otto engraçado, de um humor leve, na maioria das vezes irônico. Suzuki Jr. é consciente dessa multiplicidade do escritor mineiro, conforme anota no prefácio do livro: “Por essas trinta e poucas linhas de lauda diárias passaram os infinitos Ottos. Escolhi aquele dos dois dedos de prosa com o leitor do jornal. Este aceitou com carinho – raro neste veículo – a claridade que, dia após dia, esgueirava-se pela soleira da página” (2002, p. 9). O jornalista define, em três frases, uma das principais características do autor, sua multiplicidade e versatilidade no tratamento da notícia, conferindo ao fato jornalístico uma dimensão muito mais profunda por meio de um discurso construído literariamente. Tudo isso em um espaço muito curto – no livro, cada crônica cabe exatamente em uma página.

O relativo sucesso da obra, já na 6ª reimpressão, desmente o próprio Otto, que costumava confidenciar a amigos a impropriedade da publicação de textos de jornal em livro. “Texto de jornal é estação depois que o trem passou, deixou de ter interesse”, dizia (*apud* Medeiros, 1998, p. 17). Tudo porque Otto consegue muito bem explorar as potencialidades do gênero: sabe ser despretensioso enquanto cronista, sem deixar de transmitir o seu recado, seja diretamente ou nas entrelinhas, de um modo sério ou irônico. Em *Bom dia para nascer*, os “infinitos Ottos” são diminuídos para 86. Mas, em detrimento do pensamento de Moisés (2000), nada que abale a fruição da leitura de um dos maiores cronistas brasileiros da segunda metade do século 20.

Intelectual que era, Otto supera qualquer possível gratuidade textual para construir argumentos calcados na memória dele mesmo e de outros autores. É o que aqui chamamos de “operador do discurso”, um estilo “emprestado” de outros escritores (de um modo geral ou de uma obra específica), paródia sem a presença da ironia que, na maioria das vezes, lhe é característica. Pelo contrário: a retomada de outros textos em Otto é quase sempre marcada por um contexto reverencial e elogioso. A presença de tais “operadores”, segundo Hutcheon (1985), exige, na maioria das vezes, um conhecimento, por parte do leitor/decodificador, da obra parodiada, construindo em seguida as inferências entre o texto retomado (contexto de fundo) e o discurso cronístico. O resultado é uma reflexão discursiva a respeito da própria paródia:

Quando falamos de paródia não nos referimos apenas a dois textos que se inter-relacionam de certa maneira. Implicamos também uma intenção de parodiar outra obra (ou conjunto de convenções) e tanto um reconhecimento dessa intenção como capacidade de encontrar e interpretar o texto de fundo na sua relação com a paródia. (Hutcheon, 1985, p. 30)

É por meio da paródia, portanto, que Otto retrabalha e constrói um modo *sui generis* de análise da condição nacional, um discurso maior que enxerga o Brasil sob um ponto de vista crítico (e finamente irônico), mas sempre esperançoso. São paródias que jogam com as tensões criadas pela consciência histórica do autor e do leitor (Hutcheon, 1985).

Seguem as análises de 12 crônicas colhidas em *Bom dia para nascer*, divididas em três temas (violência, meio ambiente e política), ainda que, muitas vezes, a crônica trate de assuntos subjacentes ao assunto principal, geralmente de ordem metafísica, que é como poderíamos classificar a maior parte produção cronística de Otto, conforme a divisão do gênero feita por Coutinho (1986). Segundo ele, há cinco modalidades de crônica, entre elas a “crônica metafísica”: “Constituída de reflexões de cunho mais ou menos filosófico ou meditações sobre os acontecimentos ou sobre os homens” (p. 120). Assim, por trás dos argumentos aparentemente

banais evidenciados na crônica, com frequência Otto, como todo literato, está interessado em discutir a própria condição humana. Alguns textos do livro *Bom dia para nascer*, no entanto, são “crônicas-comentários” de acontecimentos jornalísticos (para retomar a classificação de Coutinho), onde se acumulam informações aparentemente díspares, como um “bazar asiático”.

O critério para a escolha dos três temas foi, inicialmente, jornalístico: a discussão temática possibilita, no nosso entendimento, o estabelecimento de padrões de análise a partir do elemento noticioso da crônica, aquilo que o discurso tem de factual, para daí emergir a construção de uma narrativa que também é literária. Violência urbana, meio ambiente e política eram temas recorrentes no noticiário da época em que os textos foram produzidos (1991-1992) e, por isso, foram muito explorados por Otto.

4.1 Violência

A violência urbana é um dos temas mais abordados por Otto em *Bom dia para nascer*. O autor aborda o assunto sob várias vertentes: a criminalidade, a brutalidade do trânsito, a guerra. Todas tratadas com um tom contundente de indignação, temperado com trechos irônicos típicos do escritor. O tema é explorado de modo direto em pelo menos quatro crônicas de Otto reunidas no livro: “Almoço em família”, “Cota zero”, “A flor no asfalto” e “Réquiem para dois rapazes”.

4.1.1 Almoço em família

Essa crônica traz à tona, em um primeiro plano, a violência nas grandes cidades, mas não só. Fala também do ritmo de vida, dos costumes de uma metrópole – a divagação e a abordagem de diferentes assuntos, ainda que conexos, é uma das características dos textos de Otto para jornal. A elaboração narrativa também remete a outros temas subjacentes: a

abordagem midiática da realidade e as diferentes violências a que os brasileiros são submetidos: econômica, social, midiática e, principalmente, moral.

Logo no início, Otto situa o leitor, ao se referir a Ipanema, famoso bairro carioca de classe média-alta. A forma dominante da crônica é a narrativa, com um discurso claramente semi-persuativo (antiviolação). O encadeamento narrativo é simplesmente aditivo, com a acumulação das informações, sem um encadeamento de causa e efeito. Mesmo assim, o autor consegue, ainda que em um espaço exíguo, condensar os diversos assuntos a fim de extrair um argumento textual, implícito ou não.

A crônica é toda narrada em primeira pessoa, sem que a voz do discurso seja onisciente. O narrador narra aquilo que vê. Há um ritmo no discurso que imita a correria da vida em uma grande cidade: as frases são todas curtas, nunca ultrapassando duas linhas (a maioria contendo entre cinco e oito palavras).

O texto inicia-se com uma ação típica urbana, em discurso indireto livre: “Como tínhamos ido às compras em Ipanema, o realejo se impunha: está tudo subindo”. Aqui, a primeira e a mais sutil das manifestações de violência: a econômica. O tom é mesmo de realejo, de reclamação: “Os remédios que não sumiram dobraram de preço. E a carne? E o peito de frango? O televisor deu um salto de vinte por cento, em sete dias.” A tevê suscita comentários da programação televisiva: “Vocês vão ver *Bonitinha* hoje à noite? Pauta variada de assuntos”. Ao citar *Bonitinha*, o narrador Otto se concede uma fina ironia, já que o nome completo da peça é *Bonitinha mas ordinária ou Otto Lara Resende*. A citação da peça (adaptada à tevê) não é gratuita. A obra de Nelson Rodrigues trata das tentações morais a que o homem é submetido constantemente: o dinheiro, o sexo, a corrupção. É como se o narrador antecipasse os muitos vieses que se escondem nos fatos banais do dia-a-dia, na gratuidade da notícia.

A frase “pauta variada de assuntos” pode ser vista como fina ironia à mídia, e ao modo fragmentado com que os jornais transmitem a realidade e, mais especificamente, a violência no país. No início do parágrafo seguinte, o narrador afirma que uma emissora de tevê quer entrevistar a amiga da sua filha “que já foi assaltada vinte e nove vezes. Quase sempre no ônibus”. A hipérbole e a precisão quantitativa (29 vezes) escondem nova ironia em relação à insegurança urbana brasileira.

Em seguida, a pequena violência moral, obliterada na consciência do brasileiro comum – o narrador começa a relativizar o conceito de violência, visto do prisma não só físico quanto psicossocial: “E a secretária eletrônica? Deve ser do Paraguai: compro ou não compro? No camelô está muito mais em conta. O diabo é a manutenção.” Baratos justamente por sonegarem impostos, os produtos contrabandeados do país vizinho costumam ser de baixa qualidade, daí o problema da “manutenção” citado pelo cronista. O trecho contrasta com o argumento imediatamente posterior, quando o narrador lembra a volta dos cruzados como moeda e rejeita o dólar. “Sejamos patriotas”, diz, fechando a ironia.

Nem mesmo o universo infantil escapa do relativismo moral que perpassa toda a narrativa. A neta do narrador insiste em tomar Coca-cola e comer batata frita. A mãe resiste (“para não estragar os dentes”), porém cede. “Mas quem pode com uma criança? E com todo esse charme.” A narrativa corta para comentários esparsos de *O dono do mundo*, novela de Gilberto Braga transmitida pela *Globo* em 1991, mesmo ano em que é publicada a crônica na *Folha de S.Paulo*. O foco dos comentários é o protagonista Felipe, vilão na novela que, segundo Ab’Sáber (2003, p. 7), alegoriza “o poder absoluto, satisfação pulsional pelo total predomínio diante do outro”. Membro da elite, Felipe disfarça a violência com que lida com seus pares de classe com elegância e espírito. Logo no início da trama, aposta com um secretário seu que conseguiria deflorar a virgem Márcia antes de o casamento se consumir. Braga, segundo Ab’Sáber, revela ao

telespectador a “verdade insuportável”: “(...) Os donos do mundo aqui [no Brasil] têm total direito sobre o outro, objeto que se oferece docilmente – como a mocinha Márcia, por amor ao outro perverso de classe e para existir para ele – para a manipulação e o gozo exclusivos dos senhores, cujo resultado final é a alienação do fraco de qualquer direito objetivo” (2003, p. 8).

O parágrafo termina com um comentário em discurso indireto livre a respeito de Felipe e Ladislau: “São dois bandidos.” O argumento implícito da narrativa de Otto aflora: a violência também se manifesta na inflação galopante, na sonegação de impostos, na pirataria, no comportamento antiético das elites.

Novo corte, desta vez para o almoço da família. Surgem novas vozes no discurso, simulando os diálogos frugais de uma típica família de classe média: “Quedê o queijo da serra da Estrela? Cremoso assim é que é bom”. Até que começa o barulho dos tiros. Para agilizar ainda mais a narrativa, as frases ficam mais e mais curtas, até assumirem o comprimento de uma ou duas palavras. O encadeamento da ação torna-se muito rápido. Qual um repórter, o narrador presencia a notícia. Mas a narra sob uma outra ótica, diferente da notícia corriqueira de um jornal. Há a presença da subjetividade do narrador, e um tom que não despreza o coloquialismo (incluindo o uso de interjeições), além do típico corte cinematográfico:

Nisso, pipocam os tiros. Epa, é muito tiro. Na certa outro assalto ao banco da esquina. O sétimo ou o oitavo. Chego à varanda. Um ônibus escolar no meio do trânsito engarrafado. Atiram de dentro do carro-forte. Um carro fura o sinal a toda, embica à esquerda. Todo mundo parado. Nenhum pânico. Rotina. Mas é um tiroteio!

A antítese provocada pelas palavras “rotina” e “tiroteio” reforça o tom crítico do discurso. O narrador desce do apartamento à rua, “apura” a notícia como pode, entre os boatos que surgem a toda hora. Até que vem a informação correta: trata-se de um seqüestro malsucedido, que termina com a morte de dois seguranças e um bandido, e o ferimento de um

terceiro guarda. Ao final do texto, a ironia, motivada pelos milhares de curiosos que se aglomeraram na rua. O autor nota uma menina que se queixa, frustrada, pensando tratar-se da Xuxa. O narrador é ferino nas duas últimas frases: “o seqüestro falhou. Que pena!”. O tiroteio e os homicídios na rua coroam a narração de outros crimes camuflados pela sociedade brasileira. O comentário da menina, por sua vez, reforça a “alienação dos despossuídos, que a tudo se entregam masoquisticamente” (Ab’Sáber, 2003, p. 9) – com o apoio, acrescente-se, da mídia e sua visão fragmentária da realidade. Uma sedução que, não raro, resvala na corrupção, como sabe revelar o cronista de modo mais verossímil do que uma simples notícia de jornal.

4.1.2 Cota zero

O texto apresenta uma característica muito presente na moderna crônica brasileira: o diálogo no formato “conversacional”, do autor para o leitor, em mão única, com apenas uma voz no discurso, a do próprio narrador. Otto trata do preconceito em um primeiro momento. Mas também aborda o poder da palavra, sua capacidade de, ao se repetir indefinidamente (para retomar a teoria do poder da língua barthesiana), criar argumentos que, ainda que contrários à ética, são aceitos como verdade, criando um falso moralismo. “A repetição é a única figura de retórica”, argumenta o narrador.

Otto inicia a crônica baseado em uma carta enviada por um leitor a partir de uma notícia veiculada na época (08/10/1992): “Um leitor me pergunta por que não escrevi sobre os neonazistas que pintam aí em São Paulo”. Em seguida, o autor vai tecer o seu texto todo com base no argumento de que está cansado de falar sobre o que considera uma “obviedade” (no caso, o ato de criticar o neonazismo). “No meu caso, tenho de lutar contra um certo cansaço.” Mas o cronista sabe lançar mão de um recurso típico do gênero para evitar qualquer pedantismo – a fuga repentina para outros assuntos e o aparente descompromisso do autor.

O segundo parágrafo é uma divagação do primeiro. Otto aproveita o tema “repetição na narrativa” para tratar da reforma editorial do jornalismo nos últimos anos, cujo editorial dos jornalões “desabota o colarinho, respira aliviado o coloquial da rua”. Depois, contrasta com o tom de “juridiquês” das pessoas devido ao então recente processo de impeachment contra o presidente Fernando Collor de Melo (1990-1992), em setembro de 1992. E se lembra de uma briga de bar presenciada pelo autor motivada por um debate sobre leis (“vi briga de mão e rasteira em torno de uma nuga constitucional”).

O passo seguinte do narrador é voltar à discussão sobre a política editorial dos antigos jornais, sempre favorável ao governante de plantão. “Se não havia um figurão pra engrossar, dois temas estavam à mão. A favor e contra. O reflorestamento e o câncer.” A linguagem telegráfica, sintética, esconde uma estratégia argumentativa sutil do autor. Com todos esses volteios, Otto chega ao ponto desejado: o maniqueísmo de idéias, e ao mesmo tempo como certos assuntos se eximem de polêmica por um único motivo (ainda que o poder da língua os traga sempre à baila, na mídia e na sociedade): um dos lados é indefensável. “Perguntar se você é a favor do neonazismo é assim como indagar se vê com simpatia o câncer numa pessoa amada. Tipo da conversa que fica abaixo da cota zero. Está no rol do que não precisa ser dito.”

O estilo de “bazar asiático” do texto – uma das divisões do gênero explicitadas acima – aproxima-o de algumas das crônicas de Machado de Assis. Otto abusa do tom indignado no texto, e utiliza um dos personagens ficcionais de Eça de Queiroz (1845-1900) como “operador” da narrativa: o Conselheiro Acácio. Por ele, Eça critica o formalismo intelectual do fim do século 19 em Portugal, além do falso moralismo e do apego às aparências.

O tom da narrativa é todo opinativo, semelhante ao ensaio (embora sem a construção argumentativa naturalmente mais elaborada deste). Otto finaliza o texto aproveitando-se da recente visita ao Brasil do monge Dalai-Lama (aqui, novamente a ligação da narrativa com

os fatos, ainda que ligeiramente ficcionalizados) para concluir: “Budista ou cristã, precisamos de misericórdia”. O final surpreende pela mudança radical do tom da narrativa: de opinativo, o texto passa a ser lírico, devaneante. “Mas eu queria era contar que uma sabiá entrou aqui em casa, assustada, bicou daqui e dali e fez o seu ninho. Está na época da postura.”

O sentimento de estranheza com a mudança abrupta de assunto no final do discurso contribui para chamar a atenção ao trecho final, espécie de metonímia simbólica de que muitas vezes se vale a crônica, o “isolamento do detalhe significativo, que se refere a um tempo mais profundo que o do dia-a-dia”, segundo Roncari (1985, p. 16). Despretensiosamente, o narrador ataca os falsos moralismos construídos pelo uso distorcido das palavras e prega a postura, a atitude moral autêntica.

4.1.3 A flor no asfalto

A exploração literária do detalhe significativo da notícia de jornal será a responsável pela criação de uma das mais belas crônicas do livro: “A flor no asfalto”. O texto trata da violência, mas também da própria condição humana, e de um dos seus valores, a esperança, “vitória contra a violência” pela religiosidade: a tragédia que mata (no caso, a violência no trânsito) também pode desentranhar a vida.

O factual é o tempo todo reconstruído pela literariedade do texto – a notícia é lentamente dissolvida pela construção literária. A começar do título da crônica, que remete ao poema “A flor e a náusea”, de Carlos Drummond de Andrade (1974). O discurso é uma releitura do texto drummondiano, que narra o nascimento de uma flor na rua, arrebentando do asfalto, para daí construir uma narrativa metafórica em que a força da vida vence a angústia, o tédio urbano (o poema é situado na cidade do Rio de Janeiro): “É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio” (1974, p. 78). Pelo título da crônica, Otto cria signos de indícios, de sugestão para

os argumentos literários presentes no poema de Drummond, como a violência de uma grande metrópole e a antítese entre flor (delicadeza) e asfalto (brutalidade):

Crimes da terra, como perdoá-los?
Tomei parte em muitos, outros escondi.
Alguns achei belos, foram publicados.
Crimes suaves, que ajudam a viver.
Ração diária de erro, distribuída em casa. (1974, p. 78).

O atropelamento de uma mulher grávida é pretexto para que Otto retome a mesma idéia (a germinação da vida em meio à brutalidade), agora com um exemplo calcado na realidade. O autor maneja com mestria a riqueza lírica de um fato na aparência banal, corriqueiro (como notícia no jornal, provavelmente seria uma pequena nota de rodapé de página). Começa por considerações pessoais sobre a violência no trânsito carioca: “Quem atravessa a avenida Brasil fora da passarela quer morrer. Se morre, ninguém liga”. São os tais “crimes suaves, que ajudam a viver” de que fala o poema. Acontecimentos que, ainda que envolvam a vida humana, tornam-se corriqueiros no dia-a-dia de uma metrópole pela frequência com que aparecem no noticiário. “Aparece aquela velinha acesa, o corpo é coberto por uma folha de jornal e pronto. Não se fala mais nisso.” A vela que costuma acompanhar os corpos dilacerados pelo trânsito é o primeiro indício de religiosidade no texto, que ganha tons crescentes no decorrer do discurso.

No segundo parágrafo, a descrição do fato que será objeto da crônica: o atropelamento de d. Creusa por uma Kombi (o veículo popular é indício da pobreza econômica que cerca o ambiente):

Na pista que vem para o Rio, a vinte metros da passarela de pedestres, d. Creusa foi apanhada por uma Kombi. O motorista tentou parar e não conseguiu. Em seguida veio outro carro, um Apolo, e sobreveio o segundo atropelamento. A mesma vítima. Ferida, o ventre aberto pelas ferragens, deu-se aí o milagre.

A linguagem é referencial, como se mimetizasse a notícia em jornal, com exceção da última frase, quando as expressões “ventre aberto” e “ferragens” anunciam o contraste entre vida e violência, entre a morte e a redenção. O narrador fecha o parágrafo com a centelha definidora de toda a narrativa: “Deu-se aí o milagre”. Os indiciamentos de religiosidade prosseguem:

D. Creusa estava grávida e morreu na hora. Mas no asfalto, expelida com a placenta, apareceu uma criança. Coberta a mãe com um plástico azul, um estudante pegou o bebê e o levou para o acostamento. (...) Por sorte, tinha vindo uma ambulância. Depois de chorar no asfalto, o bebê foi levado para o hospital de Xerém.

O plástico azul que cobre o corpo de Creusa remete ao manto de Maria, a mãe de Jesus. Descrita novamente em linguagem referencial, a ação da narrativa ganha cada vez mais elementos advindos da religião católica. O recém-nascido motiva solidariedade: é levado ao acostamento da rodovia por um estudante que “nunca tinha visto um parto na sua vida” e tem o umbigo amarrado por uma mulher até ser levado por uma ambulância ao hospital. A crônica foi publicada em jornal no dia 30 de maio de 1992 – é provável que o fato que motivou o texto tenha ocorrido poucos dias antes, ou seja, ainda no mês de maio, mês de Maria na tradição católica, mês das mães.

Logo em seguida, o narrador sai do relato dos fatos para explorar um pouco mais as características da mãe morta. A descrição não abandona o apego aos fatos, mas passa a explorar os detalhes que, ao jornalismo, poderiam muito bem passar despercebidos. É a visão lírica do escritor que aos poucos se sobrepõe à do repórter: “Pobre, concentração humana de experiências e de dores, tinha pressa de viver. E era uma pilha carregada de vida”. Com 44 anos de idade, era mãe de vários filhos e avó. De suas entranhas a vida brotava, incessantemente,

mesmo após a morte dela. Grávida, Creusa não pagava a passagem de ônibus. “Com o dinheiro do ônibus podia comprar sabão”, diz o autor – sabão remete à pureza, novo índice de religiosidade a que se acrescenta outro na frase imediatamente posterior: “Levava uma bolsa preta, com um coração de cartolina vermelha”. O formato do cartão simboliza o amor, feito de material barato, a cartolina, índice da pobreza sócio-econômica da personagem.

O último parágrafo elenca coincidências de fatos pelo narrador. No cartão (provavelmente um trabalho escolar ganho pela personagem de algum de seus filhos no Dia das Mães) estava escrito “quinta-feira”, o dia do atropelamento. Apolo, o nome de um dos veículos que atropelou D. Creusa, é “símbolo da vitória sobre a violência. Diz o poeta Píndaro que é o deus que põe no coração o amor da concórdia”. Novamente sobressai a religiosidade, desta vez pagã, para reforçar o argumento central do texto: a força da vida. Há também, implícitos, elementos de metalinguagem no trecho: Apolo é o deus da inspiração poética, do lirismo de que o narrador se vale para construir a crônica.

No hospital, sete mães disputavam “o privilégio de dar de mamar ao bebê”. Há uma alusão direta às narrativas da Bíblia, mais precisamente àquela em que Salomão, rei de Israel, recebe duas prostitutas que disputavam a amamentação de uma criança (Reis 3:16-28). Além disso, sete é um número alegórico, que indica a perfeição na simbologia bíblica, presente em vários trechos do Livro Sagrado: Sete foram os pãezinhos que Jesus multiplicou (Mat. 15:34-37), quando Jesus ressuscitou, a primeira pessoa a vê-lo foi Maria Madalena, da qual tinha expulsado sete demônios (Mar. 16:9), sete são as igrejas da Ásia que João relata em sua visão, sete são os espíritos que estão diante do trono de Deus (Apoc. 1:4), sete são os filhos de Jó (Jó 1:2), entre várias outras passagens da Bíblia, da qual Otto era um leitor contumaz. As sete mães que disputavam a amamentação da criança sugerem o cuidado divino com que o recém-nascido

era criado – associação tênue com o Menino Jesus. A realidade adquire tons metafísicos, quase divinos. Conclusão do cronista: “A vida é forte. E bela, apolínea, apesar de tudo. Por que não?”

Há uma mescla da forma referencial (no início do texto) com a da referencialidade lírica (que emerge na parte final), em meio a um discurso semipersuasivo. Embora em nenhum momento o texto passe à ficção pura, há uma certa ficcionalidade no tratamento do fato real, a partir do momento em que há uma digressão literária para o ínfimo, o detalhe revelador da situação, que desemboca no argumento conclusivo: apesar da violência, da brutalidade, a vida sempre prevalece. E a literatura sobressai-se sobre o jornalismo na capacidade de transmitir mensagens subjacentes ao fato noticioso.

4.1.4 Réquiem para dois rapazes

Neste texto também predomina o subjetivismo latente do narrador, presente logo na primeira frase: “Fiquei impressionado, impressionado é pouco, fiquei comovido com o velório e o enterro do Douglas.” A narrativa alterna a primeira e a terceira pessoas do singular, e se constrói basicamente sobre o comentário da notícia: dois irmãos de classe média-alta paulistana (“o pai industrial, a mãe dentista”) fazem uma viagem gratuita até o Rio de Janeiro armados de escopetas e granadas e trocam tiros com um guarda “que apenas lhes dirigiu uma pergunta”. Morre o guarda e um dos irmãos.

Essa é a notícia, que o Otto-jornalista acompanha pelos jornais e pela televisão. A partir daí, entra em ação o Otto-escritor, e o fato se ficcionaliza pelas mãos do narrador logo a partir do título – réquiem remete à liturgia católica em homenagem aos mortos. Primeiro, ao descrever a cena do enterro de Douglas: “O irmão mais velho, Domingos, disse umas poucas palavras. Sua sóbria presença acentuava a solidão daquela sombria cerimônia fúnebre.” Otto se vale da aliteração da sibilante *s* para criar um efeito sonoro na frase.

A partir da metade do texto, o narrador passa a especular, em tom de indignação, os motivos de um crime tão banal, mais surpreendente pelo fato de envolver jovens abastados. A pergunta chega de repente, enquanto Otto descrevia o ambiente triste e carregado do velório do guarda no Rio. “Que é que deu nesses rapazes, santo Deus, para virem ao Rio armados de escopetas e granadas?” A seguir, enumera motivos (publicados pelos jornais) que contradizem com o perfil de um criminoso: eram introvertidos, gostavam de eletrônica, cinema e bicicletas. Há uma sutil crítica à influência exercidas nas crianças e adolescentes pela mídia: o narrador especula que os irmãos “deviam gostar da Xuxa” e compara a atitude da dupla a um filme de ação hollywoodiano, “como se tivessem recebido o script de um mau filme americano”.

O tom do texto, como em quase todas as crônicas do livro, é telegráfico, como quando o narrador passa a intuir outras características dos irmãos: “Sim, deviam gostar da Xuxa. Droga? Não. Bons alunos. E nada entendiam de armamento”. Ao contrário da referencialidade presente a todo instante no texto jornalístico, Otto coloca-se claramente no discurso, opinando sobre o fato, inserindo o seu olhar de escritor: “Se já não há crime e família, marginais e bons rapazes, então tudo é uma coisa só. E estamos todos ameaçados. Episódio macabro, teu mistério nos desafia. O silêncio dos dois túmulos pesa, cruel, sobre o Rio e sobre São Paulo.”

O cronista explicita um incômodo que também é da maioria dos leitores, porque o crime embaralha as tradicionais bases sócio-econômicas da violência no Brasil: assassinatos partem não só da camada mais pobre da população, mas de membros das classes média e alta, por motivos pouco claros, que fogem à causalidade esperada: tráfico de drogas, passionalidade, acerto de contas. “A insensata busca de aventura, a qualquer preço” escancara mistérios da condição humana a partir do acontecimento jornalístico.

4.2 Meio Ambiente

Escolhemos quatro crônicas em *Bom dia para nascer* que tratam de temas ligados ao meio ambiente para análise: “O que diz o mar”, “Bom para o sorveteiro”, “A solidão proibida” e “Garças e ministros”. A característica principal de todas elas é mesclar assuntos ecológicos com comentários políticos do momento e passagens bíblicas, tomadas em sentido implícito ou metafórico – em muitos momentos, são os já abordados operadores do discurso ottonianos. Otto tem uma postura clara de respeito à natureza, tema que o autor sempre explora de modo lírico ou mesmo coloquial, estendendo um construto literário a partir do jornalístico-factual.

4.2.1 O que diz o mar

A crônica é toda construída em primeira pessoa, em tom narrativo-descritivo, e aborda a relação da natureza com o homem por meio dos mistérios do mar. A intertextualidade está novamente presente: o texto dialoga diretamente com *O velho e o mar*, de Ernest Hemingway (1899-1961), e *Moby Dick*, de Herman Melville (1819-1891).

Começa com o narrador deparando-se com um espesso nevoeiro nas ruas da zona sul do Rio de Janeiro. Não há especificação de tempo, a não ser na primeira frase, que começa com “outro dia”. Há uma densidade narrativa típica de um conto, com a construção literária do cenário: “Quando vinha um carro do outro lado, era uma sombra fantasmagórica que de perto tentava em vão arregalar os olhos leitosos e cegos. Os postes mais próximos dependuravam no alto a mesma bola difusa que um dia foi luz”. A metonímia em forma de catacrese “olhos dos carros” acentua a literariedade do trecho.

O personagem fica frágil, impotente perante o poder da natureza. “Os faróis do carro, inibidos, já não ajudavam a minha visão. Atrapalhavam. (...) E eu ali de carro, a passo de

cágado, pisando sobre ovos.” O homem e suas invenções (como o automóvel) perdem o referencial de espaço, reféns do nevoeiro imponente. O cronista recaptura no fato passagens célebres da ficção literária, como a luta da baleia Moby Dick com o capitão Ahab ou a disputa de um velho pescador com um peixe recém-fisgado. Nas duas situações, o mar é o cenário – por ocupar a maior parte da Terra e ser em boa parte desconhecido pelo homem, o mar iconiza o temor e o respeito do ser humano pela natureza.

À experiência pessoal do narrador logo se acresce o fato jornalístico, quando no terceiro parágrafo diz o autor:

Quem [entre os leitores] não viu o que vi pode ter visto na televisão, pois foi notícia. (...) Quem gosta de explicação ficou sabendo que o fenômeno resulta da baixa temperatura das águas do mar em contraste com o calorão das ruas, mesmo à noite. O sol se recolhe, sim, para dormir. E deixa aqui embaixo, ardente, o seu hálito de fonalha. Mas o mar, quando lhe dá na veneta, não aceita essa tirania do sol.

Curioso o modo como o cronista cria um modo todo pessoal de descrever um fato por um viés totalmente diverso do puramente jornalístico/científico. Primeiro, começa o parágrafo com um chamamento ao leitor (“Quem não viu o que vi pode ter visto na televisão”). Note-se uma discreta musicalidade na frase, pela aliteração da consoante fricativa \v\.

Há um modo coloquial simples, quase infantil, de explicação do fenômeno climático, com metáforas do tipo “O sol se recolhe, sim, para dormir”, “hálito de fonalha” e “dá na veneta”. O desprezo de Otto pela linguagem puramente referencial subverte a narrativa, cria um outro patamar, literário, para o discurso – a exemplo das remissões a Hemingway e Melville. É a presença, mais uma vez, de estratégias de ficcionalidade que conferem à crônica o status de literatura.

No quarto parágrafo, surge a prosopopéia, quando Otto desenvolve o argumento de que “o carioca é muito folgado com o mar”. Diz que os surfistas não “pedem

licença” para “cavalgá-lo” e que “as moças vão lá exhibir a sua nudez”. Em seguida, há uma personificação do mar: “Maré baixa, ele fecha os olhos, pudico”. O mar ganha status de personagem da narrativa e aos poucos assume a função de protagonista.

Dois dias depois, o cronista presencia novamente o nevoeiro, ou “fog”, fechando a narrativa em estrutura circular, pois logo antes divaga para a relação do carioca com o mar. No último parágrafo, Otto passa ao plano religioso, em uma referência ao dilúvio: “(...) Sei que a fúria do mar pode ser a bíblica manifestação da cólera divina”. O personagem mar ganha poder crescente ao longo do texto, o que deixa o narrador “talassofóbico”, temeroso do oceano. Na seqüência, há um diálogo direto do leitor (característica muito presente nas crônicas de Otto) em estilo coloquial. Uma clara estratégia de persuasão: “Gente, o mar não é um cãozinho doméstico que se põe no colo. (...) Mais respeito, por favor. Foi o que li no nevoeiro”.

Com olhar sensível de escritor, Otto capta características subjetivas do fato muito além das possibilidades de qualquer jargão jornalístico. Retoma narrativas exemplares da literatura clássica, constrói um poderoso personagem por meio da personificação do mar/natureza. Atinge assim uma profundidade argumentativa que só a literatura pode oferecer: a “palavra-revelação” de Medina (1990).

4.2.2 Bom para o sorveteiro

A ficcionalização do texto a partir da notícia ocorre por associações temáticas sucessivas em “Bom para o sorveteiro”, que servirão para Otto criar um argumento narrativo insuspeito. A crônica é construída em torno de uma alegoria, só revelada no fim do texto. Comenta a notícia de uma baleia encalhada na praia de Saquarema (RJ). As idéias são encadeadas em uma seqüência somatória, não havendo relação de causa e consequência. O

discurso é predominantemente opinativo (todo na primeira pessoa do singular) sobre aquilo que é observado.

O narrador se vale ao longo de boa parte do texto da base da teoria da psicanálise: livre associação de pensamentos e análise dos símbolos contidos no material psíquico (sonhos, atos falhos, fantasias). A operacionalização do discurso com temas psicanalíticos inicia-se logo na primeira frase, quando o cronista cita seu próprio inconsciente: “Por alguma razão inconsciente, eu fugia da notícia. Mas a notícia me perseguia. Até no avião, o único jornal abria na minha cara o drama da baleia encalhada na praia de Saquarema”. O vizinho de poltrona na aeronave também “não pensava noutra coisa”. Logo em seguida, o narrador antecipa o fim da história, informando que, após três dias presa na areia, a baleia foi solta. De fato, a notícia em si não interessa ao cronista, e sim o discurso sobre o fato jornalístico. A primeira pista nos é dada na frase seguinte, quando Otto descreve a baleia encalhada por meio de uma linguagem metafórica: “Centenas de curiosos foram lá apreciar aquela montanha de força a se esfalfar em vão na luta pela sobrevivência”.

A construção argumentativa do narrador volta a se desenvolver no terceiro parágrafo, quando o autor afirma que “O sorveteiro vendeu centenas de picolés. Por ele a baleia ficava encalhada por mais duas ou três semanas. Uma santa senhora teve a feliz idéia de levar pastéis e empadinhas para vender com ágio”. É provável que essas informações constassem nos textos veiculados nos jornais. Otto se aproveita delas para construir uma narrativa literária, intencionalmente repleta de duplos sentidos, sem perder, em nenhum momento, o tom despretensioso que domina a crônica. A psicanálise volta no penúltimo parágrafo, quando o cronista se vale do inconsciente coletivo da sociedade atual: a baleia só foi salva graças à “religião ecológica que anda na moda e que por um momento estabeleceu uma trégua entre todos

nós, animais de sangue quente ou de sangue frio”. Fosse outros tempos, diz o narrador, a baleia teria sido morta e retalhada em bifés.

Solto, o animal segue mar adentro. O autor não deixa de observar o paradoxo da situação: “O maior animal do mundo assim frágil, à mercê de curiosos”. A frase seguinte é a constatação de uma situação oposta presente na literatura, quando o cronista observa que Moby Dick, a personagem-baleia da obra homônima do norte-americano Herman Melville, derrotou o “obstinado capitão Ahab”. As idéias seguem soltas até que Otto as alinhava nas três últimas linhas: “À noite, sonhei com o Brasil encalhado na areia diabólica da inflação. A bordo, uma tripulação de camelôs anunciava suas bugigangas. Tudo fala. Tudo é símbolo.”

A sonoridade e o reforço argumentativo causados pela repetição do advérbio “tudo” no final reforça a atenção para a mensagem implícita. O “símbolo” mais explícito a que o cronista se refere é a situação da baleia com a do país “encalhado” na inflação (que à época atingiu cerca de 500% ao ano).

Mas o trecho esconde outras comparações: a de Moby Dick, animal valente que derrota seu algoz (Ahab pode ser alegoria dos países desenvolvidos), em contraste direto com a fragilidade da condição da baleia “brasileira” em Saquarema. Compondo o cenário carioca, o sorveteiro e a vendedora de pastel, interessados em lucrar sobre o sofrimento da baleia, desejando que a agonia do animal permaneça. Uma alegoria indireta sobre a elite que tira vantagem da situação de penúria do Brasil, a tal tripulação de camelôs que vende bugigangas.

“Bom para o sorveteiro” é um dos exemplos mais reveladores do modo como Otto utiliza o fato jornalístico (uma baleia encalhada) para construir um discurso crítico sobre a condição brasileira, e também sobre a consciência nacional, por meio de argumentos retirados da psicanálise.

4.2.3 A solidão proibida

A problemática nacional também está presente em “A solidão proibida”, mas pelo caminho inverso, o da fuga do assunto. O lirismo é muito presente nesta crônica narrada, mais uma vez, na primeira pessoa do singular. Para utilizar a classificação de Coutinho (1986, p. 120), trata-se de uma crônica “poema em prosa”, um “extravasamento da alma do artista para o espetáculo da vida”.

O discurso é predominantemente devaneante, já que o cronista inicia o texto com comentários sobre a política nacional em tom de fastio - “O noticiário político não anda lá muito estimulante” – e crítica – “Não demora e a editoria política pode se fundir com a editoria policial”. Elenca então os problemas sociais vividos pelo Rio de Janeiro: jogo-do-bicho, narcotráfico, “esquadrão da morte”, “extermínio de menores”. Até que o narrador abandona o noticiário e volta os olhos para o “infinito céu azul”. O cronista é irônico: o céu, na verdade, estava cinzento, como havia descrito na primeira frase do texto. O narrador atém-se então a um detalhe da paisagem. “Entre nuvens baixas lá em cima, e o tumulto dos carros cá embaixo, leve, levíssima, uma garça.”

No parágrafo seguinte, muda-se novamente de assunto. Agora é a vez de o cronista criticar as cigarras (cujos chilreios “dão nos nervos de qualquer cristão”). O inseto simboliza o barulho da grande cidade: invadem a varanda da casa do cronista, chirriam incansavelmente, perturbam o sossego do narrador. São “a trilha sonora do verão carioca”.

Mais algumas linhas, porém, e o autor volta a falar da garça, silenciosa e elegante, em oposição às cigarras. Na descrição da ave, há uma certa musicalidade na construção das frases, todas curtas, vibrantes sob a forma de adjetivos encadeados entre vírgulas (“Incorpórea, toda branca, alvíssima”) ou na aliteração discreta do fonema \pe\ na oração “No seu perfeito desenho, só penas, toda plumagem”. Até que o animal adquire uma “arquitetura etérea”

por meio de uma construção discursiva em gradação: “Uma garça sozinha, acima da luta pela sobrevivência à beira da lagoa. Uma garça que apenas fruía o silêncio de sua solidão”.

O sossego da garça é repentinamente interrompido por um bando de andorinhas, que a atacam feito “setas raivosas”, numa cena plástica: “atacam de baixo e de cima, com súbitas paradas a um palmo do alvo indiferente”. A ave defende-se como pode, até que, vencida, alça vôo. A última frase é uma espécie de ensinamento, a “moral da história”, quando a personagem garça é personificada: “Já não há lugar no mundo para as almas solitárias”. O fecho do discurso é a clarificação de um certo tom de tristeza e fragilidade que domina o estilo do narrador ao longo de todo o texto, em construção paralelística – o autor “atacado” pela cigarras, a ave pelas andorinhas. Mais uma vez, o detalhe do cotidiano é utilizado na crônica como “trampolim” para desvendar sentimentos, exprimir condicionantes da vida humana.

4.2.4 Garças e ministros

As garças voltam a ser personagens de Otto em “Garças e ministros”. Aqui, repete-se o tom de devaneio presente em “A solidão proibida”, embora o lirismo perca espaço para o argumento de ordem política (uma tendência em boa parte dos textos reunidos no livro *Bom dia para nascer*). Ao contrário da crônica anterior, “Garças e ministros” começa em tom despretenso e lúdico (“O Rio até agora não deu a menor bola pro outono”), para só no fim desembocar em considerações mais “sérias” sobre os rumos do país.

O texto é todo em primeira pessoa, com o autor narrando o passeio de casa até a banca de jornais em uma manhã de domingo. O tom é de descontração e tranqüilidade. O narrador dialoga com o leitor frugalmente, sobre o clima carioca e o calor “que acabrunha e irrita”. Até que, em caminhada pelas margens da lagoa Rodrigo de Freitas, zona sul do Rio de

Janeiro, encontra um bando de garças. “Os olhos, o pescoço, o belo desenho pernalta, tão frágil. Já tinham, porém, alçado vôo para o seu santo domingo de paz.”

A partir do quarto parágrafo, no entanto, o texto muda de tom. É quando o narrador volta para a casa com os jornais e revistas do dia. O clima de tranqüilidade e sossego dá lugar à apreensão com as notícias do país que o cronista lê nas publicações “com o apetite de um leão faminto” (a nova referência aos animais remete à insensatez do homem por notícia). “Passava das sete horas quando comecei a minha descida ao Inferno. Não sei se o de Dante, ou se o do Velho Testamento. Ou se um terceiro, de trevas e lama.” Só sete horas depois o autor termina a leitura do que qualifica como “apocalipse de papel”. O contraste do “leão faminto” que devora notícias com o branco das garças e o azul celestial da lagoa remete à antítese entre céu e inferno, entre uma realidade desejada e a vivida, essa última estampada nas páginas de jornal. O cronista aproveita para fazer uma ironia com o Papa João 23 (também um “leão faminto”) e, por tabela, com a Igreja Católica – o autor dá razão ao pontífice “quando no seu diário pedia a Deus que o livrasse do vício de ler jornais”. As garças seriam, na visão do narrador, muito menos falíveis do que o Papa.

A associação com a política vem na seqüência: “Aí me ocorreu a pergunta: como deve se sentir o Collor [diante das mesmas notícias]? Há de ver que não lê coisa nenhuma. Faz ginástica e corre”. Por uma entrevista do presidente veiculada em um dos jornais, o narrador então constata que Collor estava sim lendo os jornais (que, àquela altura, abordavam o início dos escândalos de corrupção que culminariam no impeachment alguns meses depois da publicação da crônica na *Folha de S.Paulo*, em abril de 1992). “Mas”, pontua o autor, “tanto bastou para fazer o que fez.” A atitude do então presidente não é explicitada na narrativa, a não ser no próprio título, já que no corpo do texto não há nenhuma referência direta ou indireta a ministros. Presume-se, pois, que o então presidente tenha tomado alguma decisão contra um de seus ministros, como a

demissão ou a realocação em outro cargo. Essa associação entre “o que Collor fez” e o título da crônica confere forte dialogismo à narrativa, ao exigir a participação do leitor no complemento do raciocínio do autor.

A frase seguinte, que fecha o texto, interrompe bruscamente a argumentação textual: “Domingo que vem tenho esperança de reencontrar as garças”. A mudança brusca de assunto, saindo da política e voltando ao tema de início da crônica, cria um sutil efeito de ironia na conclusão da narrativa, reforçado pelo início do último parágrafo, quando o cronista imagina que as garças “devem ter ido embora do Brasil. Só no exílio podem continuar serenas e branquinhas como as vi”, dada a situação crítica então vivida pelo país. Fiel ao gênero crônica, o autor abandona o factual para se concentrar em um detalhe do cenário alheio ao fato noticioso. O devaneio, mais uma vez, reforça a presença da literatura na narrativa de Otto.

4.3 Política

De todos os temas presentes nas crônicas de *Bom dia para nascer*, o mais freqüente é a política, em especial o governo Collor. A conjuntura ajuda a explicar essa preferência do autor – o período de 1991 e 1992 compreende o auge da crise da gestão de Fernando Collor de Melo (1990-1992), atolado em fortes suspeitas de corrupção envolvendo o tesoureiro de sua vitoriosa campanha à presidência em 1989, Paulo César Farias. Em dezembro de 1992, o presidente renunciaria, fato que não impediu o impeachment dele pelo Congresso Nacional.

Otto acompanha a crise *in loco*, vivencia-a e descreve-a de um modo peculiar, ao priorizar o detalhe, o fato na aparência insignificante. Nessas crônicas, outro aspecto chama a atenção. Talvez por ser a política “assunto sério”, o cronista costuma misturar o tema com outros assuntos aparentemente desconexos, como a natureza (como em “Garças e ministros”) e a

literatura. E sempre trata o governo com sutil ironia crítica. As crônicas que aqui serão analisadas são “Ontem, hoje, amanhã”, “Uma letra maldita”, “O pastel e a crise” e “Acordo e concordância”.

4.3.1 Ontem, hoje, amanhã

A visão do repórter prevalece em “Ontem, hoje, amanhã”. A crônica descreve o movimento dos caras-pintadas, que saíram às ruas em agosto de 1992 para pedir o impeachment do então presidente Collor. Como argumento de fundo, traz as implicações sócio-políticas da modernidade. O texto é emblemático da visão jornalística transmutada na linguagem típica da crônica, o discurso literário que desmistifica a referencialidade objetivante do relato jornalístico pela “palavra-revelação”. A começar do título, que dialoga com o texto “Modernidade – ontem, hoje e amanhã”, introdução do livro *Tudo que é sólido desmancha no ar*, de Marshall Berman, publicado pela primeira vez no Brasil em 1986 – seis anos antes da crônica de Otto. Berman (2000) reflete sobre os paradoxos e as inquietações dos tempos modernos, inclusive no plano político, em que movimentos sociais (como os caras-pintadas brasileiros) desafiam o Estado e seus governantes.

Predomina no texto o tom narrativo-descritivo, em que, com o mesmo *modus operandi* de um repórter, Otto acompanha os jovens caras-pintadas. Em vez do *lead* jornalístico, o discurso começa com uma assertiva pessoal do fato: “Aí em São Paulo, no primeiro comício, e aqui no Rio, eu vi a cara da meninada”. Na seqüência, o autor passa a descrever ambos os acontecimentos a partir de uma perspectiva interior, lírica, muito diversa de uma prática jornalística trivial. Primeiro recorre à memória, traço freqüente nas crônicas do autor: lembra que pintar a cara é simples nos tempos atuais, comparados à época de sua juventude, quando se queimava rolha de cortiça, “Uma coisa assim primitiva, como fazer um bigode de mentira nos

meninos”. Depois, subverte a descrição dos fatos, de uma perspectiva referencial da linguagem, parte para a elaboração de um discurso ficcionalizante:

Nunca se viu luto tão eufórico. O misterioso comando numa simples tecla, o fumo preto se abre em cores. Verde, amarelo. Vermelho. Todo o arco-íris. Todos os tons, desde que gritem o que lhes vai no coração. E cantam. E dançam, ao som do que pode ser música ou infernal barulho.

A antítese “luto eufórico” remete ao tom de protesto dos jovens caras-pintadas: no auge da crise política, Collor pede para que os jovens de todo o país saíssem às ruas de branco em um domingo, mas em vez disso os adolescentes vestem negro em protesto contra o presidente.

O narrador então relata a abordagem que fez a um grupo de caras-pintadas. Vem a pergunta do autor: “Por que [a juventude] está tão decepcionada?”. Diante do silêncio dos interlocutores, é o cronista que arrisca a resposta. Seria por decepção. Os jovens concordam, e devolvem a pergunta a ele, que denomina a si próprio de “passado”. O comentário que se segue é revelador de como o lirismo e a subjetividade da literatura auxiliam a atividade jornalística, no momento em que a primeira consegue abarcar a realidade sob muito mais vieses do que a linguagem rasteira do jornal: “Por pudor ou sei lá por quê, contenho o impulso que quase me abre o coração. Mais adiante, ouço a conversa de um grupo animado. Nem sei como se entendem nessa gritaria. Tento pegar uma carona, mas não cogitam do passado. A orgia se concentra no presente”.

É provável que a linguagem jornalística não considerasse essa dimensão subjetiva do relato, a desqualificasse. Mas o narrador Otto a utiliza com perfeição para definir, em um raciocínio que parte de sua própria condição de idoso, a característica jovial do movimento que sai às ruas. No fim do texto, o autor mostra uma ponta de ceticismo. “Receio no meu silêncio que esperem demais. Confiem demais”, diz o autor. Esse paradoxo também está na

obra de Berman (2000): “Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” (p. 15).

Logo em seguida, porém, as divagações do narrador caminham novamente para um tom otimista no discurso. “Mil vezes um jovem indignado a um velho cínico. Cívicos, os meninos estão brincando a sério de mudar o Brasil. Deus os abençoe.” A religiosidade da última frase do texto seria uma espécie de bênção paternal, de alguém mais velho e, por isso, respeitado. Por meio da narrativa ficcionalizada do movimento dos caras-pintadas contra o governo Collor, o autor escancara a dicotomia novo x velho, moderno x antigo, trazida pela “aventura da modernidade” de que fala Berman.

4.3.2 Uma letra maldita

Nesta crônica predominam elementos da prosa de Mário de Andrade (1843-1945) e Franz Kafka (1883-1924) como operadores do discurso: o narrador se aproveita de características de estilo desses dois autores para construir os argumentos da narrativa.

A estrutura do discurso é basicamente em forma de cone, pois parte de uma informação aparentemente banal e genérica (a procura pela revista *Klaxon*), depois para um encontro sobre Mário de Andrade e só por fim chega à informação que parece interessar: uma teoria sobre a letra “K” e a situação nacional. Trata-se de uma construção textual muito presente nas crônicas de *Bom dia para nascer*, quando a conclusão argumentativa do discurso remete diretamente ao título do texto, conferindo-lhe sentido.

Logo no início o texto anuncia: “Coincidência é o que não falta neste mundo”. O narrador já prepara o leitor para uma associação de fatos aparentemente desconexos, algo muito comum nas suas crônicas. Mas o autor o faz de um modo tão sutil que o leitor pouco

percebe os “pulos” entre uma e outra informação. O autor anuncia logo na terceira linha esse estilo por meio de um interlocutor (ficcional ou não) definido como “o meu amigo hermeneuta”, que entra no cenário onde se encontra o narrador: “Para tudo que acontece ele tem uma explicação. Sua interpretose mal lhe deixa tempo pra respirar”.

Como no momento em que o interlocutor entrou na cena o narrador procurava um exemplar da revista *Klaxon*, de Mário de Andrade, o autor aproveita para se desculpar aos leitores (o dialogismo da crônica) pela ausência do Encontro de Escritores 92, “aperitivo para o centenário de Mário de Andrade no ano que vem”. Há então uma divagação para as lembranças da convivência do autor com Mário: “Não sei quantos somos hoje os que tivemos o privilégio de conhecer o Mário em pessoa. Sei que estou entre os que podem se gabar dessa fortuna”.

Na primeira frase do terceiro parágrafo, o narrador inicia o argumento narrativo da crônica quando diz: “Logo nessa hora, eu às voltas com o K de *Klaxon*, a revista de 1922, me aparece o importuno hermeneuta, por sua vez às voltas com outro K”. O adjetivo para qualificar o interlocutor é uma ironia, já que o narrador vai se valer desse “outro K” para as associações hermenêuticas, ao estilo do amigo. Para isso, o autor corta a narrativa para uma crônica de Mário de Andrade sobre ortografia – o escritor defendia a tese de que a língua portuguesa imitasse a pronúncia brasileira. E repete os argumentos do escritor paulistano: “Pouco importa escrever *cavalo*, *kavhallo* ou *KKK-cahwa-hlo* (novamente a letra K). O importante é ter uma ortografia, o importante é ter o direito de errar”.

As informações flutuam no texto até que o autor as associa ao ver “um certo sentido” entre “este mote” e a “preocupação hermenêutica do meu visitante”: a demissão do então ministro Gustavo Krause, já no governo Itamar Franco (1992-1994).

O narrador é dissimulado: diz estar alienado e explicita no texto a “teoria hermenêutica” do interlocutor que, na verdade, são os argumentos do próprio autor. “Tudo culpa

do K. Não há força que consiga entre nós cassar o velho kapa grego, diz ele.” Mesmo um “estranho em nosso ninho”, já que oficialmente não integra o alfabeto da língua portuguesa, é inevitável o seu uso pelos estrangeirismos imiscuídos no uso da língua no Brasil. Daí a citação na crônica da reforma ortográfica defendida por Mário de Andrade na primeira metade do século 20. Os argumentos andradianos servem de trilha para que o narrador faça uma releitura do factual, diversa da puramente jornalística.

O discurso de Kafka entra na segunda metade do último parágrafo, quando o autor diz que a letra K integra o nosso “karma”. “País kafkiano, o Brasil vive neste momento a mais profunda crise da história republicana. Kaos, Krase, Krise, aí está ainda o Collor. Cujo avô se escrevia Kollor. Já pensou que perigo?”

O “terrível K” remete diretamente a Josef K., protagonista da obra *O Processo* que é detido sem saber o crime do qual é acusado. Kafka questiona assim a legitimidade e os tentáculos do poder exercido por meio da lei, e analisa a extensão que alcança o limite da lei, até o quase nonsense – a opressão burocrática torna-se aos poucos um pesadelo ao protagonista (Borba, 2007). Daí a definição do Brasil, pelo cronista, como um país kafkiano: burocrático, cartorialista e, mais do que isso, contraditório na essência, dada a desigualdade de renda comparada à riqueza natural brasileira, por exemplo. Assim como na narrativa do escritor tcheco, há no contexto brasileiro, podemos dizer, uma fusão de elementos que aparentemente não se relacionam, criando situações inverossímeis, incertas e nada convencionais.

Assim, o “K” kafkiano impregna o fim da crônica: Kaos, Krase, Krise, e o avô do ex-presidente, que se escrevia Kollor. É como se o drama do personagem fictício Josef K. estivesse presente na crise política brasileira. A interpretação “hermenêutica” é concluída com uma sutil construção irônica do narrador. Sozinha no parágrafo, a frase “Já pensou que perigo?” incita o leitor à associação de idéias contidas anteriormente no texto. O efeito da ironia é

provocado pelo que está ausente na frase: o possível “perigo” que haveria se o sobrenome do ex-presidente fosse grafado com o “terrível K”.

4.3.3 O pastel e a crise

As diferentes noções de temporalidade e a discussão da experiência são os temas de fundo desta crônica, a começar do título que, a princípio, transmite sensação de estranhamento pela não-contigüidade significativa entre os dois signos – somente o decorrer do texto vai conferir sentido à comparação entre os dois termos. Na discussão do tempo, o narrador insere a importância da literatura e sua capacidade de suspender a cronologia temporal, a começar da primeira frase do texto: “Quando a crise convida ao pessimismo ou ameaça descambar na depressão, está na hora de ler”.

Como a crônica data de 1991, fica implícito que se trata do governo Collor e da forte recessão provocada pelo confisco das cadernetas de poupança dos brasileiros no ano anterior. Mas, nesse caso, não se pode ultrapassar a simples inferência. A crise contemporânea à crônica, porém, é somente pretexto para a divagação que eleva o fútil à condição de sublime, como em Marcel Proust (1871-1922), primeiro operador do discurso na narrativa de Otto. O escritor francês é citado no primeiro parágrafo, quando o narrador diz que um amigo “mergulhou no Proust sem escafandro e se sente mal quando vem à tona e respira o ar poluído aqui de fora”.

A citação de Proust no texto não é gratuita. Na obra *Em busca do tempo perdido*, o autor desenvolve o que o próprio escritor denomina “memória involuntária”, fundada na suspensão da consciência e na abolição da temporalidade cronológica (Zilberman, 2006). O tempo em suspenso é reforçado na crônica pela associação à experiência direta de que fala Benjamin, ao criticar a carência de experiência do homem moderno, justamente um dos fatores de destruição da narrativa, conforme vimos no capítulo 1. A experiência em sentido estrito é

personificada pelo narrador no cronista Rubem Braga (1913-1990), “verdadeiro sábio” segundo o narrador, que “tinha com a vida uma relação direta, sem intermediação intelectual” e que “sabia como ninguém identificar as boas coisas da vida”.

A crônica recupera então o conceito proustiano de “memória involuntária” no terceiro parágrafo, quando ativa as lembranças do passado do narrador vividas com Braga: “Certa vez, no auge de uma crise, crivada de discursos e de diagnósticos, o Rubem estava de olho nas frutas da estação”. O tom descompromissado do texto é também o do gênero crônica, o que também confere ao discurso elementos metalingüísticos. Assim, em contexto de crise nacional, Braga (como é típico da própria crônica) “baixava o olhar ao rodapé, pois o sabor do Brasil está também no rés-do-chão”.

O autor se vale então da memória pessoal ficcionalizada: o dia em que o narrador e Rubem Braga saíram para tomar um chope no Rio de Janeiro quando os tanques de guerra tomavam as ruas cariocas (possivelmente o golpe de 1964 que instaurou o regime militar no Brasil). A descontração da narração contrasta com o clima tenso típico de uma crise militar: “O bar estava aberto e o chope, esplêndido. (...) Alguém por perto disse que a Vila Militar tinha descido com os tanques. Saímos dali e fomos para um sebo”. A desconexão entre as duas últimas frases reforça o clima despreocupado e alheio da dupla. “Tinha sido um perfeito programa cultural”, conclui o cronista.

Com o tempo suspenso na narrativa por meio do recurso à memória típico em Proust e no próprio estilo de Braga, o autor volta ao presente: “Vi agora na televisão que o maracujá está em baixa [novamente a crise] e me lembrei do velho Braga [do estilo devaneante de Rubem Braga e também da crônica]”. Com uma comparação irônica, diz que foi à feira e comprou dois abacaxis, “que caem bem nesta hora de atribulação nacional” – remissão indireta aos espinhos da fruta.

O cronista então diz sentir vontade de “descobrir” um pastel de palmito na zona norte do Rio de Janeiro. A referência confere sentido ao título da crônica: pastel remete à despreensão, ao alheamento dos acontecimentos (e também à valorização da experiência benjaminiana), à suspensão do tempo, remédio para combater a crise que naquele momento assolava o país (crise e pastel tornam-se assim antitéticos). Daí a conclusão do texto: “Se o Rubem [àquela altura já morto] estivesse aí, lá iríamos nós atrás da deleitosa descoberta. Depois, de cabeça erguida, enfrentaríamos a crise e até o caos”.

4.3.4 Acordo e concordância

O tom de “conversa fiada” aparentemente (e só aparentemente) banal se repete em “Acordo e concordância”. O título antecipa a temática do texto: o autor trabalha com os significados dicionarizados dos dois substantivos, construindo uma complexa relação entre significante e significado dos dois signos lingüísticos. “Acordo” e “concordância”, aparentemente sinônimos, são desconstruídos semiologicamente até a formação de um argumento discursivo novo, inusitado.

A narrativa é basicamente confessional, em uma espécie de monólogo, com trechos opinativos (sempre na primeira pessoa do singular). Além disso, apresenta uma estrutura no formato cone: passa do geral para o específico, com introdução, desenvolvimento e conclusão claramente definidos.

Em tom coloquial, o texto começa com um comentário pessoal do autor: “Taí uma coisa de que eu gosto: é bilheteinho”. Transparece uma intimidade forte com o leitor, que se repete ao longo do discurso. O narrador revela a mania de colar os bilhetes no espelho. E explica o motivo: “O sujeito dentro de casa pode evitar um monte de coisas. Mas lá tem uma hora que vai ao espelho. Narciso fala alto”.

No parágrafo seguinte o narrador corta para um acontecimento que virou notícia: o assalto de sua residência. Irônico, diz ter copiado o texto do jornal e pregado na porta com o aviso “Atenção: já fomos assaltados por profissional competente. Não temos jóias, nem ouro, nem dólar. Vá em frente e boa sorte”. O inusitado da atitude provoca o humor, que se completa na frase seguinte: “Só faltei indicar alguns endereços, fruto do meu espírito de cooperação nesta hora difícil para todos. Ou quase todos”. Está implícita a crise econômica por que passava o país naquele momento, embora não atingisse a todos em uma mesma escala devido à desigualdade de renda do brasileiro (daí o “quase todos”).

O texto passa a elencar “grafomaníacos” famosos, como os presidentes Getúlio Vargas e Jânio Quadros. O narrador começa então a construir o argumento da crônica. Afirma que a mania implica riscos quando se escreve um bilhete “com o sangue quente”, sem reflexão, “sobretudo para quem, sendo autoridade, pode fazer o mal com uma simples penada”. A discussão sobre o narcisismo, pincelada no início do texto, é retomada em um contexto histórico: o discurso, mesmo que gravado em um simples bilhete, é impregnado pelo poder político quando sai da pena de um presidente da República. Por isso implica riscos.

O último parágrafo traz o exemplo atual, a notícia: um bilhete de Collor ao assessor Cláudio Humberto: “os desdobramentos da votação *chama-me* a atenção” (grifo do autor). O erro de concordância serve para Otto ironizar sobre o recente pedido do presidente Collor para que haja um “acordo nacional em prol do Brasil”. “Se o predicado não concorda com o sujeito, como é que se vai chegar a um acordo? O entendimento nacional reclama linguagem clara. Palavras adequadas e correção gramatical. Do contrário, a crise se agrava e a vaca vai pro brejo.”

Finalmente, a palavra “acordo” se distingue de “concordância” na narrativa, já que o sentido dessa última “caminha” ao longo do discurso: é empregada primeiro como

sinônimo de “acordo” no título, para em seguida, por meio de reflexões sobre o bilhetinho, passar a indicar regra gramatical (o sujeito concorda necessariamente com o predicado). Nessa mudança de sentido é que se constrói o argumento da crônica, quando o autor volta a unir os dois termos ao dizer que “o entendimento nacional reclama linguagem clara”. Está implícito aí o poder do discurso de que fala Barthes e Foucault, conforme discutido no capítulo 1, em um tom de banalidade, que nunca se pretende sério - justamente o que confere beleza às crônicas de Otto Lara Resende.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como gênero eminentemente híbrido, a crônica promove efeitos curiosos na diferenciação discursiva construída há várias décadas tanto pela literatura quanto pelo jornalismo. Sem muita pretensão, quebra o muro erigido pelos dois gêneros discursivos há mais de 50 anos na tentativa de se criar uma aporia inquebrável, especialmente no lado do jornalismo cada vez mais industrial e “científico”. O texto cronístico confere nova verdade ao relato jornalístico por meio de estratégias de ficcionalidade retiradas da literatura, justamente em uma narrativa que se pretende a mais real possível, como é a narrativa de jornal.

Daí a importância do efeito gerado pela crônica, que subverte a separação estanque de um jornalismo em busca da verdade e de uma prática literária puramente ficcional e deleitante. Pois toda ficção tem um fundo de verdade, uma vez que parte de temas reais, e o discurso “referencial” também comporta o que Costa Lima (2006, p. 350) denomina “o correlato sensível-codificado do mundo fenomênico”, em que “o destaque do produto verbal não depende [somente] da formulação de conceitos”.

Essa ficcionalização a partir do factual promovida pela crônica de Otto Lara Resende nos revela um pouco da artificialidade da barreira erigida entre os dois campos discursivos. Se a realidade é múltipla, nada mais pobre do que tentar compreendê-la por meio de uma narrativa unívoca, onde padronizações de linguagem esmagam (como é o desejo do jornalismo moderno) qualquer tentativa de busca da “palavra-revelação”. Em que pesem os diferentes contextos, o Otto cronista altera a *praxis* do jornalismo brasileiro na mesma medida em que, pelo caminho oposto, o *new journalism* renovou a literatura norte-americana nos anos 50 e 60. Assim como Gay Talese (1932-), Truman Capote (1924-1984) e Norman Mailer (1923-),

Otto traz ao escritor de ficção brasileiro novas possibilidades de explorar diretamente na obra literária (e não somente por alegorias) a matéria-prima, bruta, da notícia, e as verdades que se escondem sob o factual que somente a literariedade do discurso é capaz de trazer à tona. Em paralelo à narrativa tradicional do jornal, Otto nos oferece novos ângulos argumentativos e mesmo conceituais muito mais abrangentes do cotidiano, jogando nova luz sobre o real a partir da confecção de um argumento que, pelo recurso da memória pública (historiografia) ou particular do autor ou ainda pelo associativismo a elementos ficcionais do cânone literário, consegue elaborar novas estratégias discursivas muito mais profundas que aquelas puramente referenciais da notícia publicada no jornal. O cronista-poeta fixa assim a sua verdade, incorporando-a ao mundo da forma/literatura.

Nas narrativas de *Bom dia para nascer*, Otto explorou discursivamente o fato perecível para criar um discurso novo, mais profundo, sempre com um olhar agudo sobre o Brasil de ontem e de hoje, com o fito implícito de legar aos leitores reflexões sobre a nacionalidade. Otto insere na “pauta” jornalística do seu tempo a discussão sobre os rumos do Brasil. Dando seqüência à tradição do gênero, o autor refletiu, pelo caminho das letras, os percalços a que estamos e estaremos sujeitos nesse longo caminho da auto-afirmação, na corda-bamba da construção de uma identidade autônoma. Por sua consciência pungente de brasilidade, há uma certa aflição, uma certa pressa de Otto em resolver o Brasil do passado, do presente e do futuro. Como ele próprio escreveu em *O príncipe e o sabiá*: “O Brasil, o Brasil poético, criativo, inaugural, o Brasil a inventar é para lá de hoje. O Brasil é sempre. E hoje passa” (1994, p. 54). O nacionalismo na produção cronística de Otto Lara Resende, aspecto literário apenas lembrado neste trabalho, é tema que fica aqui sugerido para futuros estudos deste autor tão pouco explorado pela crítica literária brasileira.

Mas, além da brasilidade, a crônica de Otto nos alerta a todo momento para a diferenciação entre literatura e ficção: muitas vezes, a primeira prescinde da segunda pela mimesis, “seleção de aspectos da realidade que desorganiza a representação de mundo, seja porque não é sua repetição, seja porque não obedece a seus campos de referência” (Costa Lima, 2006, p. 291), embaralhando a noção de falso e verdadeiro no relato.

Ao mesmo tempo em que desconstrói o muro que separa a literatura do discurso “científico” (incluindo aqui o jornalismo mas também a história), os textos para jornal de Otto Lara Resende também cumprem a função de provocar “estranhamento” no leitor, no sentido de comoção, típico da arte, de que é alto exemplo a crônica “A flor no asfalto”, reconstrução drummondiana da notícia de um atropelamento em rodovia que cria um novo cenário jornalístico-literário, crítico e lírico ao mesmo tempo, ao ponto em que, no fim do texto, a notícia se dilui completamente pela ficcionalização do real, e o resultado é uma epifania poucas vezes alcançada em um gênero que serve, em primeira instância, como leitura frugal em jornais ou revistas.

Há também o recurso a mais de uma voz no discurso (estratégia mais comum em gêneros mais “altos” da literatura, como o conto ou o romance), em que se cria um jogo metanarrativo a respeito do jornalismo, da literatura e da própria crônica, e o resultado é uma dialética constante, como no texto “Almoço em família”. Irônico, o autor se vale da despreensão da crônica para tornar, pelo caminho da ironia, ainda mais contundente a sua visão dos problemas e percalços do país. É como se Otto jogasse o tempo todo com as interfaces da consciência sócio-política do brasileiro (em plena crise do governo Collor): engajada/desengajada, oportunista/responsável, conformada/inconformada.

Essa dialética narrativa provoca o leitor. Pois é justamente pela despreensão intrínseca ao gênero que a crônica perturba o “contrato de leitura estabelecido pelo jornal” com o

seu leitor, baseado, fundamentalmente, na crença ingênua da verdade da representação. A “rebeldia” silenciosa da crônica não se promove, porém, sem percalços e revezes, de que é exemplo o descaso com que a crítica literária e mesmo a *práxis* jornalística tratam o gênero, classificado tradicionalmente como algo menor pela primeira e puramente recreativa pela segunda. Humilde, a crônica resiste entre as duas forças narrativas, mostrando a todo instante que o real está longe de ser dócil frente ao discurso verbal.

Destoando da passividade do relato jornalístico atual, mais que artificioso, a crônica de Otto Lara Resende nos mostrou, durante os quase dois anos em que foi diariamente produzida no “calor” da notícia, que o cotidiano se move muitas vezes sobre bases complexas, só parcialmente expostas nos seus textos pelo recurso à história reelaborado pela subjetividade literária. Jornalismo e literatura têm muito a ganhar reciprocamente quando se unem na tentativa de compreender, no rodapé das páginas dos jornais diários, o dia-a-dia de um mundo cada vez mais complexo e multifocal.

BIBLIOGRAFIA

- AB'SÁBER, Tales. O dia que o Brasil esqueceu. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 5 out 2003, Mais!, p. 7-9.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião: dez livros de poesia*. 6.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- ARNT, Hérís. *A influência da literatura no jornalismo: o folhetim e a crônica*. Rio de Janeiro: E-papers, 2002.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 6.ed. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1997.
- _____. *Crítica e verdade*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- _____. *O grau zero da escritura*. Trad. Anne Archinand e Alvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.
- _____. *O prazer do texto*. 4.ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- BENDER, Flora.; LAURITO, Ilka. *Crônica: história, teoria e prática*. São Paulo: Scipione, 1992.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BERMAN, Marshall. Modernidade – ontem, hoje e amanhã. In: ____ *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- Bíblia sagrada*. 15.ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 1998.
- BILAC, Olavo. *Vossa insolência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BLIKSTEIN, Izidoro. *Kaspar Hauser ou fabricação da realidade*. 4.ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- BLOCH, Arnaldo. *Fora da língua, longe do poder*. Disponível em: <http://www.hottopos.com/mirand3/foradal.htm>. Acesso em: 22 ago 1999.

Boletim bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade. São Paulo, v.46, 1985.

BOND, Fraser. *Introdução ao jornalismo*. Trad. Pinheiro de Lemos. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1962.

BORBA, Marileida. *Josef K. X Kafka, um processo além da ficção?* Disponível em: http://www.unisc.br/cursos/pos_graduacao/mestrado/letras/anais_2coloquio/josep_x_kafka.pdf. Acesso em: 4 abr 2007.

BURKE, Peter. (org) *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da Unesp, 1992.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: ANDRADE, Carlos Drummond et al. *Para gostar de ler*. v.5. São Paulo: Ática, 1980.

_____. O discurso e a cidade. In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 19-152.

_____ et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CASTRO, Moacir Werneck. Retratos de Otto Lara Resende. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 20 fev 1994, Mais!, p.6-9.

CHAPARRO, Manuel Carlos. *Sotaques d'além e d'aquém mar: percursos e géneros do jornalismo português e brasileiro*. Lisboa: JoteJo Edições, 1998.

COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COUTINHO, Afrânio. Ensaio e crônica. In: ____ *A Literatura no Brasil*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986, p.105-128.

CRUZ JÚNIOR, Dilson Ferreira da. *Estratégias e máscaras de um fingidor: a crônica de Machado de Assis*. Nankin Editorial: São Paulo, 2002.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

DIAS, Maria do Carmo Molina. *A crônica de Rubem Braga: exercício de sedução*. São José do Rio Preto, 1996. Dissertação (mestrado em teoria da literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.

DIMAS, Antônio. Ambigüidade da crônica: literatura ou jornalismo? *Revista Littera*. Rio de Janeiro, v. 4, p. 46-51, 1974.

_____. *Bilac, o jornalista*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Editora da Universidade de São Paulo; Editora da Unicamp, 2006.

DINES, Alberto. *A mídia e o Brasil do século 21*. Disponível em: <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/jd200620013p.htm>. Acesso em: 30 jan 2006.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo, Perspectiva, 1997.

_____. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

FAERMAN, Marcos. *Com as mãos sujas de sangue*. São Paulo: Global Editora, 1979.

FERREIRA JUNIOR, Carlos Rogé. *Literatura e jornalismo: práticas políticas*. São Paulo, Edusp, 2003.

FOUCAULT, Michel. *A ordem e o discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

GOMES, Mayra Rodrigues. *Jornalismo e ciências da linguagem*. São Paulo: Hacker Editores/Edusp, 2000.

GRITTI, Jules et alii. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1972.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Trad. Tereza Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003

KAIMOTI, Ana Paula Macedo Cartapatti. *A presença da literatura em 'Crônicas de fim de milênio'*. São José do Rio Preto, 2003. Dissertação (mestrado em teoria da literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.

LAGE, Nilson. *Ideologia e técnica da notícia*. Petrópolis: Vozes, 1979.

_____. *Linguagem jornalística*. São Paulo: Ática, 1986.

LAJOLO, Marisa. *Jornalistas e escritores: a cordialidade da diferença*. Disponível em: www.unicamp.br/iel/memoria/ensaios. Acesso em: 06 ago 2003.

LEMOS, Cláudia. *A crônica como contraponto à objetividade do jornalismo brasileiro na virada do século*. Disponível em: www.intercom.org.br/papers/2000/gt22/gt22a6. Acesso em: 16 out 2004.

- LIMA, Alceu Amoroso. *O jornalismo como gênero literário*. Rio de Janeiro: Agir, 1960.
- MARTINS, Wilson. Cronistas. *O Estado de S.Paulo*, São Paulo, 17 set 1966. Suplemento Literário, p.2.
- MARTINS FILHO, Eduardo Lopes. *Manual de redação e estilo de O Estado de S. Paulo*. São Paulo: Moderna, 1997.
- MEDEIROS, Benício. *Otto Lara Resende: a poeira da glória*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1998.
- MEDINA, Cremilda. Jornalismo e literatura: fronteiras e intersecções. *Cadernos de jornalismo e editoração*, São Paulo, v.2, n. 25, p.25-38, 1990.
- MELO, José Marques de. A crônica. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (org.) *Jornalismo e Literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2002.
- MELO NETO, João Cabral de. *Duas águas: poemas reunidos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- MILANESI, Vera Márcia Silva Vidigal. *Poética da crônica de Rubem Braga*. São José do Rio Preto, 1995. Tese (doutorado em teoria da literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.
- MOISÉS, Massaud. A crônica. In: ____ *A criação literária*. 14.ed. São Paulo: Cultrix, 2000, p. 101-120.
- NEPOMUCENO, Eric. Jornalismo é Literatura? *Jornal dos Jornais*. São Paulo, out 1999, 7, p.20-31.
- OLINTO, Antônio. *Jornalismo e literatura*. Rio de Janeiro: São José, 1960.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. O corpo e a alma do mundo. A micro-história e a construção do passado. *Revista História Unisinos*. Porto Alegre, v. 8, p. 179-189, 2004.
- PROENÇA FILHO, Domicio. *A linguagem literária*. São Paulo: Ática, 1986.
- RESENDE, Otto Lara. *A testemunha silenciosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Bom dia para nascer*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *O braço direito*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *O príncipe e o sabiá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *O retrato na gaveta*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1962.

RIO, João do. *O momento literário*. Rio de Janeiro: Garnier, [1905].

RONCARI, Luiz. A crônica: duas ou três coisas que penso dela. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 9 jan 1983. Folhetim, p.8-9

SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 1992.

SANTAELLA, Lúcia. A criação no jornal e na literatura. In: _____. *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento, 1996. p. 51-58.

SANTOS, Tatiana Longo dos (org). *Três Ottos por Otto Lara Resende*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

SATO, Nanami. Jornalismo, literatura e representação. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (org.) *Jornalismo e Literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2002.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. Trad. Antonio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1972.

SCLIAR, Moacyr. Jornalismo e literatura: a fértil convivência. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (org.) *Jornalismo e Literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2002.

SILVA, Juremir Machado da. O que escrever quer calar? Literatura e jornalismo. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (org.) *Jornalismo e Literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2002.

SILVERMAN, Malcolm. O mundo misantrópico de Otto Lara Resende. In: *Moderna ficção brasileira 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981. p.233-260.

SOBREIRA, Ricardo da Silva. *As estratégias de representação ficcional das contingências humanas em contos de Raymond Carver*. São José do Rio Preto, 2005. Dissertação (mestrado em teoria da literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *A teoria da literatura*. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.

WHITE, Hayden. *Meta-História: a imaginação histórica no século XIX*. 2.ed. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: Edusp, 1995

ZILBERMAN, Regina. Memória entre oralidade e escrita. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 117-132, 2006.