UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

# FLAGRANTES DE RUA

## CENTROS URBANOS BRASILEIROS E MARGINALIDADE NAS CRÔNICAS DE JOÃO DO RIO E FERNANDO BONASSI

ADRIANA DÓRIA MATOS

RECIFE - 2007

# Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

ADRIANA DÓRIA MATOS

# FLAGRANTES DE RUA

CENTROS URBANOS BRASILEIROS E MARGINALIDADE NAS CRÔNICAS DE JOÃO DO RIO E FERNANDO BONASSI

Dissertação apresentada como requisito à obtenção do título de mestre em Teoria da Literatura, pela Universidade Federal de Pernambuco, sob a orientação do Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira.

RECIFE - 2007

**Matos, Adriana Dória**

**Flagrantes de rua: centros urbanos brasileiros e marginalidade nas crônicas de João do Rio e Fernando Bonassi / Adriana Dória Matos. – Recife: O Autor, 2007.**

**106 folhas.**

**Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Letras, 2007.**

**Inclui bibliografia.**

**1. Literatura brasileira – Séc. XX. 2. Literatura comparada. 3. Crônicas brasileiras. I. Rio, João do, 1981-1921 - Crítica e interpretação. II. Bonassi, Fernando, 1962 - Crítica e interpretação. III. Título.**

| | | |
|---|---|---|
| **869.0(81)** | **CDU (2.ed.)** | **UFPE** |
| **B869** | **CDD (21.ed.)** | **CAC2008-39** |

60

ATA DA REUNIÃO DA COMISSÃO EXAMINADORA PARA JULGAR A DISSERTAÇÃO INTITULADA: ***"Fragrantes de Rua: Centros Urbanos Brasileiros e Marginalidade nas Crônicas de João do Rio e Fernando Bonassi"***, DE AUTORIA DE: **Adriana Xavier Dória Matos**, ALUNA DESTE PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS.

O julgamento ocorreu às 14h do dia 29 de agosto de 2007, no Centro de Artes e Comunicação/UFPE, para julgar a Dissertação de Mestrado intitulada: FRAGRANTES DE RUA: CENTROS URBANOS BRASILEIROS E MARGINALIDADE NAS CRÔNICAS DE JOÃO DO RIO E FERNANDO BONASSI, de autoria de **Adriana Xavier Dória Matos**, aluna deste Programa de Pós-Graduação em Letras. Presentes os membros da comissão examinadora: Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira (Orientador), Profª. Drª. Maria da Piedade Moreira de Sá, Prof. Dr. Antônio Paulo de Morais Rezende. Sob a presidência do primeiro, realizou-se a argüição da candidata. Cumpridas as disposições regulamentares, foram lidos os conceitos atribuídos à candidata: Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira: **Aprovada**, Profª. Drª. Maria da Piedade Moreira de Sá: **Aprovada**, Prof. Dr. Antônio Paulo de Morais Rezende: **Aprovada**. Em seguida, o prof. Anco Márcio Tenório Vieira comunicou à candidata **Adriana Xavier Dória Matos**, que sua defesa foi aprovada pela comissão examinadora. E, nada mais havendo a tratar eu, Jozaías Ferreira dos Santos, Auxiliar em Administração, encerrei a presente ata que assino com os demais membros da comissão examinadora.

Recife, 29 de agosto de 2007.

- Jozaías Santos
- Anco Márcio Tenório Vieira
- Antônio Paulo Rezende
- Maria da Piedade Moreira de Sá

Agradeço ao meu orientador, pela amizade, a Breno Laprovitera, pelo companheirismo de sempre. Dedico esse trabalho aos meus filhos, Gabriel, Clara e Flora – que seja mais uma parte minha que eles possam conhecer (e gostar) – e aos meus pais, Auristela e Amílcar.

## RESUMO

Este trabalho busca uma análise comparativa entre as obras de João do Rio e Fernando Bonassi. O *corpus* escolhido foram as crônicas reunidas no livro *A alma encantadora das ruas*, de João do Rio, e *100 coisas* e *Passaporte*, de Fernando Bonassi. Os pontos de interseção encontrados entre os autores são a temática – a marginalidade urbana no Brasil do século XX – e o espaço que os textos originalmente ocuparam, antes de serem vertidos em livro: as páginas de jornais diários de grande circulação no Brasil. A partir desses elementos em comum, interessa-nos observar aspectos literários relativos aos textos aqui analisados – o gênero crônica, a tradição realista na prosa brasileira, a temática urbana –, junto a aspectos exteriores à literatura que, no entanto, incidem sobre ela, como os contextos social e histórico em estão inseridas estas obras.

Do ponto de vista da narrativa, é destacada a variedade formal com que se expressam os escritores pela crônica, sendo esta liberdade decorrente do fato de ela constituir-se como gênero híbrido de literatura e jornalismo. Consideramos também que, pelo seu papel simultaneamente artístico e reflexivo, a crônica solicita do autor atenção constante ao cotidiano e às "coisas do mundo". A mimetização do real característica deste gênero remete-nos a um aspecto reincidente na prosa nacional, que se constitui numa *tradição realista*. Em diferentes momentos da nossa história literária encontramos obras que usam a realidade como matéria-prima, o que nos instiga a investigar os caminhos desta tradição. É sob estes paradigmas teóricos – o gênero crônica e a existência de uma tradição realista na prosa brasileira – que são analisadas a crônica-reportagem de João do Rio e a crônica-conto de Fernando Bonassi.

As referências bibliográficas usadas neste trabalho refletem o hibridismo dos textos selecionados. Ao lado de estudiosos no campo literário – como Antonio Candido, Afrânio Coutinho, Davi Arrigucci Jr., Raúl Antelo e Walnice Nogueira Galvão – foram também lidos autores das áreas de comunicação, como José Marques de Melo e Nelson Werneck Sodré, e história, como Nicolau Sevcenko.



**Palavras-chave:** Literatura comparada, crônica brasileira.

## ABSTRACT

This paper aims a comparative analysis between the works of João do Rio and Fernando Bonassi. The selected corpus were chronicles collected at the books *A alma encantadora das ruas* by João do Rio, *100 coisas* and *Passaporte* by Fernando Bonassi.

The connecting bonds between the authors are the themes – Brazil's marginalized urban people in the 20th century, and the places were this works were first published: the pages of daily national newspapers. Having these elements as starting points, it is our interest to observe the literary aspects of the texts herewith being analyzed: the chronicle genre, the realistic tradition in Brazilian prose, the urban theme altogether with the exterior aspects of literature such as the historical contexts which are part of these works.

From the narrative point of view, what stands out is the formal variety with which the chronicle writers express themselves, this variety being a blend of literature and journalism. We have also considered that for its simultaneous artistic and reflective role, the chronicle demands from the author a constant look on daily life and the "things of the world". Imitation of reality – which is a characteristic of the genre – an aspect repeated in the national prose and which is the realistic tradition. In different stages of our literary history we have found works that use reality as its raw material and this is what motivates us to investigate the paths to this tradition. It is with these theoretical models in mind – the chronicle genre and the existing realistic tradition in Brazilian prose, that the "report" chronicle of João do Rio and the "short story" chronicle of Fernando Bonassi are analyzed.

The bibliographical references used in this work reflect the hybrid aspect of the texts selected here. Authors in the Literary field (Antonio Candido, Afrânio Coutinho, Davi Arrigucci Jr., Raúl Antelo and Walnice Nogueira Galvão) as well in the Communication (José Marques de Melo and Nelson Werneck Sodré) and History fields (Nicolau Sevcenko) are listed.


**Key words:** comparative literature, brasilian chronicle.

## SUMÁRIO

**Introdução**
Encontro entre João do Rio e Fernando Bonassi..... 09

**Capítulo 1**
1.1. Texto literário para jornal, a crônica como gênero híbrido.....13
1.2. A realidade como matéria-prima..... 35

**Capítulo 2**
João do Rio: crônica do submundo da *belle epoque*..... 43

**Capítulo 3**
Fernando Bonassi: o mundo é frio e cortante como lâmina de gilete..... 67

**Considerações finais**..... 98

**Referências**.....104

# INTRODUÇÃO

## Encontro entre João do Rio e Fernando Bonassi

> *No início da história que nos interessa, a crônica que surge na relação com a imprensa, os primeiros autores recebiam como missão escrever um relato de fatos da semana. Eram os chamados "folhetins". Aos poucos a tarefa foi entregue a penas geniais como a de Machado de Assis, na virada para o século XX, e o gênero, sem pigarrear, sem subir à tribuna, ganhou cara própria. Passou a refletir com estilo, refinamento literário aparentemente despretensioso, o que ia pelos costumes sociais. Narrava o comportamento das tribos urbanas, o crescimento das cidades, o duelo dos amantes e tudo mais que se mexesse no caminhar da espécie sobre esse vale de lágrimas. Eis a crônica moderna* (Joaquim Ferreira dos Santos).

São dois autores que se encontram na aurora e no ocaso do século XX, aquele que dizem ter sido o mais rápido da história. Ambos, sem saber e sem alardes, trouxeram às páginas de jornais diários textos inclassificáveis dentro dos gêneros praticados por seus pares, às suas épocas. Foram eles párias ou precursores? Párias eles não foram, porque encontraram boa guarida e admiradores. Mas, se precursores, abriram caminho a quê?

Neste estudo de literatura comparada buscamos estabelecer relações entre as obras de João do Rio (1881-1921) e Fernando Bonassi (1962), no que elas têm de próximo e distante. Antes de uma analogia por influência, que não há entre eles, entendemos que se assemelham pela quebra de paradigma que operaram na crônica, ela mesma um amalgamado de gêneros. Se a crônica surge no Brasil no século XIX, ganha características "tipicamente brasileiras" nos anos 1930, com a geração de Rubem Braga, e chega aos anos 2000 sob a proteção da internet, o que aconteceu quando esses dois indivíduos estavam escrevendo textos de leitura massiva, nas efemérides que são a abertura e o fechamento do século XX? Que cultura literária lhes servia de baliza? Como escreviam para jornais, quais exigências o jornalismo e o público lhes faziam?

Percebe-se que esta comparação torna imprescindíveis tempo e contexto, aliás, deles se alimenta. Neste trabalho, a literatura é observada como fator social, gerada dentro do ambiente histórico e cultural no qual está inserida e que, por isso, suportes teóricos extraliterários, trazidos de campos como a história e o jornalismo, também lhe são relevantes. Trata-se de uma análise que se detém em obras distantes entre si no

tempo/ espaço, mas que entendemos pertencerem a uma mesma tradição literária, a crônica, e que dentro dela operaram mudanças, aberturas para que outros autores experimentassem, propusessem também formatos diversos aos dominantes.

Os textos de João do Rio e Fernando Bonassi escolhidos para análise foram primeiramente escritos para publicação em jornais de grande circulação do Rio de Janeiro e São Paulo, respectivamente. Escrever para consumo massivo, sobre o cotidiano de grandes cidades brasileiras do século XX, focando problemáticas sociais e personagens urbanos que sofrem segregação, vivendo à margem, caracteriza o trabalho desses dois autores, que, se não foram os únicos a se ocuparem desses assuntos no âmbito da crônica, fizeram-no de modo peculiar, e é isto que nos interessa evidenciar pela comparação. Também, interessa-nos observar como essa marginalidade urbana é aspecto recorrente na produção artística nacional a partir do realismo do século XIX, não ficando restrita à literatura.

Para dar suporte ao trabalho comparativo, estabelecemos como *corpus* o livro *A alma encantadora das ruas*, de João do Rio, e *100 coisas* e *Passaporte*, de Fernando Bonassi. Porque é nessas obras que percebemos claramente o que os distingue de seus contemporâneos, pela habilidosa associação entre conteúdo e forma. A urgência de denúncia das desigualdades e violências sociais – portanto, aquilo que anima o conteúdo – é ressaltada pelas narrativas de cada um dos autores.

De João do Rio, diz-se ter inaugurado a reportagem no jornalismo brasileiro, por ter usado como método criativo a pesquisa *in loco*, o contato direto com seus personagens, uma possível apropriação do legado realista, incomum ao jornalismo de gabinete de então. Seus textos são contos, crônicas, reportagens? As classificações, todas *a posteriori*, colocam-no ora numa estante, ora na outra, dependendo dos domínios e dos interesses. Mas o que o autor escreveu foram histórias vibrantes, dialogadas, em que a mistura de factualidade e imaginação, temperada com doses de sensacionalismo, atraía um público ávido por notícias do subterrâneo e do *bas-fond*.

Fernando Bonassi, por sua vez, agride, espanca o leitor com micro-histórias sórdidas desses subterrâneos sociais, tornados muito complexos e difusos nas cidades brasileiras de noventa anos depois. Enquanto João do Rio “gastava” linhas e léxico em seus relatos grotescos e *encantados*, Bonassi atinge o leitor pela concisão agressiva, o olhar cético sobre os habitantes e as tragédias dos subúrbios. São o que esses textos? Anotações, sinopses, minicontos, minicrônicas? Ou seriam “imagens”, *instantâneos*, como prefere o autor?

Mas, ao mesmo tempo em que nos entusiasmamos com o vigor desses dois autores de narrativas tão diversas, entendemos serem eles “radicais de ocasião”. São escritores que encenam. Porque eles sabem de onde estão falando, para que público se dirigem, e contam histórias para provocar reação (e temor) no leitor de jornal oriundo da classe média. Defendemos que estes autores são motivados pela opinião pública, pelo impacto que nela são capazes de causar, porque escrever para jornal é ser assimilado de forma tão rápida e ampla quanto efêmera.

< >

Para colocar o trabalho nos termos de sua estrutura teórica, como se tratava da crônica, não podíamos deixar de discutir as peculiaridades do gênero, e é este o nosso objetivo pela argumentação que abre seu primeiro capítulo. Que definições para este gênero que, modernamente, está atrelado à imprensa? Quais os precursores da crônica no Brasil? Como o gênero se modifica ao longo do tempo e pela contribuição de diferentes autores? Literatura ou jornalismo? São algumas das questões nele abordadas.

Pensar em crônica, em texto escrito para jornal, levou-nos também a aproximações entre crônica e tradição realista na prosa brasileira, pois ambas partem da observação do mundo, mimetizado em texto ficcional. No segundo tomo do primeiro capítulo, tratamos da realidade – factual, externa, visual, passível de comprovação por testemunho – transformada em matéria-prima da ficção, do Realismo literário e seus desdobramentos até os dias atuais, constituindo o que foi chamado pela crítica de “cânone da literatura testemunhal”.

É curioso notar que, no Brasil do século XIX, andaram juntos o surgimento do Realismo, a modernização da imprensa e a presença massiva de escritores nas redações. Vários escritores desde aquela segunda metade do século XIX formaram-se nas redações de jornal, ou seja, escreveram motivados pela reação pública. Assim se deu com José de Alencar, Machado de Assis, em quarenta anos de crônica para jornal, e, no ingresso ao século XX, com Olavo Bilac e João do Rio. Vieram Manuel Bandeira, Carlos Drummond, Rubem Braga, Fernando Sabino, Nelson Rodrigues, Clarice Lispector, entre outros grandes autores brasileiros que tiveram passagens importantes na imprensa como cronistas, essa vitrine em que se atiram tantas pedras.

A análise de aspectos formais e temáticos das obras escolhidas, feita a partir da confluência pretendida entre literatura, jornalismo e tradição realista, é feita nos capítulos dedicados a cada um dos autores. O segundo capítulo trata do já citado livro de crônicas

*A alma encantadora das ruas*, de João do Rio. No terceiro, foram selecionados para exame textos dos livros *100 coisas* e *Passaporte*, de Fernando Bonassi.

# CAPÍTULO 1

## 1.1. Texto literário para jornal, a crônica como gênero híbrido

> *Espremida entre o rigor informativo e a liberdade verbal, a crônica condensa a tensão narrativa exemplar, cuja fidelidade ao histórico está constantemente ameaçada pela liberdade criativa. Diante do cronista, o ato se desfolha, se desventra e, eventualmente, se torna tão ambíguo quanto a própria linguagem que o moldou. Se a literatura não precisa, em princípio, de nenhum compromisso com a realidade histórica, o mesmo já não pode ocorrer com a crônica, cujo motor de arranque é o cotidiano.* (Antônio Dimas)

Como se interpenetram literatura e jornalismo? O instrumento de análise desta relação é o gênero crônica, que, pelo que se depreende da epígrafe escolhida, transita por estes diferentes territórios. O que se pretende é uma exposição do desenvolvimento da crônica no Brasil, da metade do século XIX ao final do século XX – portanto, uma leitura moderna de sua existência –, apoiada na obra de escritores que deram distinção ao gênero e na pesquisa historiográfica empreendida por especialistas no tema. Neste percurso, será dada ênfase às passagens que foram pontuais à fixação da crônica; um gênero que, por seu caráter híbrido e multifacetado, desafia pesquisadores a renovadas interpretações.

I.

A primeira pergunta para qual se deve buscar resposta é, aparentemente, simples e direta: O que é crônica? O que se observa, no entanto, é que o significado da palavra modifica-se com o tempo, quando ganha diferentes atribuições. Na etimologia grega, a palavra está associada a *chrónos*, o tempo, e em acepções que remontam à Idade Média, sua função equipara-se à história, designando a compilação de fatos *cronologicamente*, na ordem em que se sucederam no tempo.

> Os primeiros textos históricos são justamente as narrações de acontecimentos, feitas por ordem cronológica, desde Heródoto e César a Zurara e Caminha. A atividade dos "cronistas" vai estabelecer a fronteira entre a Logografia – registro de fatos, mesclados com lendas e mitos – e a história narrativa – descrição de ocorrências extraordinárias baseadas nos princípios da verificação e da fidelidade. A crônica histórica assume, portanto, o caráter de relato circunstanciado sobre feitos, cenários e personagens, a partir da observação do próprio narrador ou tomando como fonte de referência as informações coligidas junto a protagonistas ou testemunhas oculares. A intenção é explicitamente resgatar episódios da vida social para o uso da posteridade, impedindo, segundo Heródoto, "que as ações realizadas pelos homens se apaguem com o tempo" (Melo 2005: 139-140).

Se originalmente a crônica eram relatos que contavam feitos verídicos (ou assim considerados) da nobreza, que, através dela, perpetuavam-se em memória, no período das navegações, serviu de testemunho sobre como eram os novos mundos encontrados pelos desbravadores marítimos. A carta que o escrivão Pero Vaz de Caminha escreveu ao rei D. Manuel de Portugal, descrevendo as qualidades da terra encontrada e da gente que aqui vivia, é considerada a primeira crônica sobre o que viria a ser o Brasil. No livro *A crônica*, Jorge de Sá (2005, p. 5-6) afirma que "o texto de Caminha é criação de um cronista no melhor sentido literário do termo, pois ele recria com engenho e arte tudo o que ele registra no contato direto com os índios e seus costumes, naquele instante de confronto entre a cultura européia e a primitiva". Em relação à asserção do autor, ainda que hoje leiamos a carta também como uma peça literária, é preciso fazer a ressalva de que na carta de Caminha não havia a intenção de recriação artística do real. O que se esperava de sua habilidade com a escrita era a descrição do que em terras novas encontrara; seu texto era, portanto, um documento histórico e não uma peça literária.

Afrânio Coutinho recorre à definição do Frei Domingos Vieira, para quem a crônica é análoga aos anais, que, por organizarem os fatos pela seqüência anual de ocorrência, diferem da história, em que eles são estudados em relação de causa e conseqüência. Junto à definição do Frei, o crítico coloca a do *Grand Larousse ilustré*, em que a crônica aparece como a forma histórica da Idade Média, e a do *Diccionario de la literatura*, no qual se chama também de cronista àquele que escreve artigos em periódicos, comentando fatos, utilizando-se unicamente de cultura e fontes próprias de conhecimento, evidenciando, em seus textos, agudeza, experiência e estilo próprio.

> O primeiro, o primitivo, dá à crônica o caráter de relato histórico, sendo parenta de anais. Foi o feitio que assumiu a historiografia na Idade Média e Renascimento, em todas as partes da Europa, a princípio em latim e depois nas

> diversas línguas vulgares, inclusive o português, em que deu algumas obras-primas. Foi esse o sentido que prevaleceu até hoje nos vários idiomas europeus modernos, menos o português. Em inglês, francês, espanhol, italiano, a palavra só tem este sentido: crônica é um gênero histórico (Coutinho 1996: 121).

Sabemos, portanto, que a crônica surgiu relacionada à compilação de fatos, contados de modo em que a disposição cronológica era fundamental, ocupada em relatar feitos em textos nos quais não havia a presença interpretativa do cronista; que, nesse formato, atingiu o ponto máximo na Idade Média. Acrescentemos a estas a informação trazida por Angélica Soares (2006: 64) de que a crônica adquire uma perspectiva individual da história na voz do cronista português Fernão Lopes, no século XIV; que a partir daquela época a simples listagem dos fatos passa a chamar-se "cronicão"; e que, no século XVI, o termo *crônica* passa a ser substituído por *história*.

Sendo aos poucos dilatada pela subjetividade do cronista, a partir do século XIX, a crônica conhece outra transformação, quando passa ao domínio público, no que é transportada dos arquivos da corte às páginas de jornal. Do mesmo modo que o público leitor antecessor era determinante aos temas e estilo da crônica, aquele novo público burguês e urbano que freqüentava as páginas de periódicos definiu padrões diversos para o gênero, refletindo o mundanismo, a vida social, política, os costumes e o cotidiano do seu tempo, como aponta Jorge de Sá:

> Mas que público é esse? Sendo a crônica uma soma de jornalismo e literatura [...] dirige-se a uma classe que tem preferência pelo jornal em que ela é publicada (só depois é que irá ou não integrar uma coletânea, geralmente organizada pelo próprio cronista), o que significa uma espécie de censura ou, pelo menos, de limitação: a ideologia do veículo corresponde ao interesse dos seus consumidores, direcionados pelos proprietários do periódico e/ou pelos editores-chefes de redação (Sá 2005: 7-8).

A partir de então, outro aspecto limitador para a crônica é o lugar que ocupa nos periódicos, disputando espaço com uma variada gama de matérias noticiosas: editoriais, artigos, colunas, reportagens, fotografias, charges. O tamanho da crônica não é ilimitado, pelo contrário, precisa restringir-se a um determinado número de linhas e laudas,[1]

[1] Em linguagem jornalística, *laudas* são folhas de papel em que o redator escreve o texto destinado à publicação. Atualmente, na grande imprensa, está quase em desuso esta forma de medição de tamanho de texto, sendo mais comum a medição por centimetragem ou número de palavras, seguindo o padrão de programas de computador, como o Word. Em geral, quem define o tamanho do texto é o editor da seção (editoria) a que ele se reserva. O editor "fecha o caderno" orientado pelo "espelho", planejamento feito pelo departamento comercial, que aponta em que páginas do jornal ficarão anúncios e espaços publicitários.

geralmente reduzido, condicionando o cronista a ser sintético e objetivo, preceito básico do jornalismo. Pesquisadores defendem que é dessa economia que nasce a riqueza estrutural da crônica. Ainda sobre o espaço físico ocupado pela crônica no jornal, vale considerar que ela recebe destaque, diferenciando-se da produção do dia-a-dia e da reportagem, geralmente colocada horizontalmente na parte superior ou no rodapé da página, muitas vezes bordejada por frisos, colocada dentro de caixas ou impressa em fontes gráficas diferentes do restante da página, merecendo também ilustrações próprias.

Aliás, foi no rodapé das páginas de jornal que nasceu a crônica moderna, constituindo-se, desde o século XIX, num lugar destinado ao entretenimento, onde o leitor descansava a mente e o espírito, depois de ler as notícias sisudas e "importantes" do restante do jornal. Nesse espaço democrático já foram publicados textos de matizes variados, porém informativos, conectados com a realidade, o dia-a-dia e com as próprias notícias geradas pela imprensa; sendo alguns também literários, "pequenos contos, pequenos artigos, ensaios breves, poemas em prosa, tudo, enfim, que pudesse informar os leitores sobre os acontecimentos daquele dia ou daquela semana, recebendo o nome de *folhetim"* (Sá 2005: 8). Essa crônica, logo chamada de folhetim, chegou ao Brasil por adaptação de moda francesa difundida nos grandes jornais, sobretudo os parisienses. Quem conta com sabor esta história é Marlyse Meyer:

> De início – começos do século XIX – *le feuilleton* designa um lugar preciso no jornal: o *rez-de-chaussée* – rés-do-chão, rodapé, geralmente da primeira página. Tem uma finalidade precisa: é um espaço vazio destinado ao entretenimento. E já se pode dizer que tudo o que haverá de constituir a matéria e o modo da crônica à brasileira já é, desde a origem, a vocação primeira desse espaço geográfico do jornal, deliberadamente frívolo, que é oferecido como chamariz aos leitores afugentados pela modorra cinza a que obrigava a forte censura napoleônica (Meyer 1992: 96).

Meyer também argumenta que aquele "espaço vale-tudo", no qual eram propostas charadas, contavam-se piadas, ofereciam-se receitas de beleza e culinária, falava-se de crimes e monstros, comentavam-se livros e peças teatrais, foi esboço para os futuros cadernos de cultura e variedades. Sobretudo, destaca, era um espaço possível para autores exercitarem a narrativa, para o qual eram aceitos mestres e noviços.

---

Portanto, o espaço editorial é definido pela quantidade de anúncios vendidos pelo departamento comercial da empresa de comunicação.

> Com o tempo, o apelativo abrangente passa a se diferenciar, alguns conteúdos se rotinizam, e o espaço do folhetim oferece abrigo semanal a cada espécie: é o *feuilleton dramatique* (crítica de teatro), *littéraire* (resenha de livros), *varietés*, e "cosi via" (Meyer 1992: 96).

O rodapé de primeira página de jornal abrigou também, sob o genérico título de *folhetim,* o que no Brasil conhecemos hoje como o antigo folhetim: romance popular, geralmente melodramático, publicado em capítulos, diários ou semanais, e que – a exemplo da novela televisiva atual – deixava o público na expectativa do "continua amanhã", estratégia que aumentava sobremaneira as vendas avulsas e o número de assinantes. Dessa *literatura industrial,*[2] foram autores profícuos Eugène Sue e Alexandre Dumas Pai, entre outros do romantismo francês, Charles Dickens, Emile Zola e Honoré de Balzac, que publicou praticamente toda sua obra em capítulos, em periódicos, para depois vertê-la em livro. No Brasil, vários autores – Manuel Antônio de Almeida, Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Machado de Assis, Raul Pompéia, Coelho Neto – impulsionaram carreiras literárias nas páginas de jornal, exercendo tanto a crônica (comentários mundanos) quanto o folhetim (romance publicado em capítulos).

Sendo muitas vezes escritos pelos mesmos autores, tendo ocupado o mesmo espaço na imprensa e compartilhado alguns temas (em geral, sobre a sociedade contemporânea), o folhetim e a crônica distinguiam-se pela linguagem, formato, estilo. Apenas ganhavam o mesmo nome porque ocupavam o mesmo espaço no jornal. O folhetim era um produto ficcional, francamente imaginativo, construído dentro da estrutura narrativa do romance, com enredo, personagens, tempo e espaço constituídos. O que distinguia o folhetim-romance escrito para jornal de romances do mesmo estilo feitos para publicação direta em livro eram os cortes de cena, planejados estrategicamente pelo autor para gerar suspense e expectativa para a próxima edição (o citado "continua amanhã").

A crônica cumpria uma função bastante diversa da do folhetim: era informativa, imediata e efêmera, elementos que a aproximavam mais do jornalismo que da ficção. Na sua versão moderna – iniciada no século XIX e distendida ao século XX – adotou o caráter de comentário do real, de cujo sucesso dependia a sagacidade de observação, habilidade em manejar informações e conhecimentos, criatividade, sensibilidade, inteligência, personalidade e experiência de vida do cronista. Evidentemente, todas essas qualidades precisavam ser acompanhadas de agilidade de produção, pois jornais e revistas têm prazos curtos para fechar edições.

---

[2] Segundo Marlyse Meyer, essa expressão foi forjada por Sainte-Beuve (1992: 98).

Pelos atributos demandados, a crônica fez-se de texto literário breve, em prosa (ainda que haja exemplares em versos), no qual se dispensam enredos bem urdidos (pelo contrário, sendo estes até desnecessários), mas que solicita, como condição de existência, assuntos extraídos do cotidiano. Muito embora se verifique que várias crônicas parecem capricho de cronista, de uma negligência estudada, pois que "nada" acontece nelas: não há tramas, personagens, lugares, situações, apenas opiniões, impressões, tergiversações, reminiscências, "conversa jogada fora" do autor. Em crônica muito conhecida, *O folhetinista*, de 1859, Machado de Assis define o gênero:

> O folhetim, disse eu em outra parte, e debaixo de outro pseudônimo, o folhetim nasceu do jornal, o folhetinista por conseqüência do jornalista. Esta íntima afinidade é que desenha as saliências fisionômicas na moderna criação.
>
> O folhetinista é a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo. Estes dois elementos, arredados como pólos, heterogêneos como água e fogo, casam-se perfeitamente na organização do novo animal.
>
> Efeito estranho é este, assim produzido pela afinidade assinalada entre o jornalista e o folhetinista. Daquele cai sobre este a luz séria e vigorosa, a reflexão calma, a observação profunda. Pelo que toca ao devaneio, à leviandade, está tudo encarnado no folhetinista mesmo; o capital próprio.
>
> O folhetinista, na sociedade, ocupa o lugar de colibri na esfera vegetal; salta, esvoaça, brinca, tremula, paira e espaneja-se sobre todos os caules suculentos, sobre todas as seivas vigorosas. Todo o mundo lhe pertence; até mesmo a política (2003: 39-40).

Se repararmos em afirmação feita cinco anos antes por José de Alencar, outro talentoso cronista do século XIX, publicada no *Correio Mercantil*, em 24 de setembro de 1854, no terceiro folhetim que ele assinava em sua estréia jornalística, verificaremos que a idéia do texto serelepe, qual o voar ligeiro do passarinho, também serve como metáfora de crônica para o escritor romântico.

> Obrigar um homem a percorrer todos os acontecimentos, a passar do gracejo ao assunto sério, do riso e do prazer às misérias e às chagas da sociedade; e isto com a mesma graça e a mesma *nonchalance* com que uma senhora volta as páginas douradas do seu álbum, com toda a finura e delicadeza com que uma mocinha loureira dá sota e basto a três dúzias de adoradores! Fazerem do escritor uma espécie de colibri a esvoaçar em ziguezague, e a sugar, como o mel das flores, a graça, o sal e o espírito que deve necessariamente descobrir no fato o mais comezinho!
>
> Ainda isto não é tudo. Depois que o mísero folhetinista por força de vontade conseguiu atingir a este último esforço da volubilidade, quando à custa de magia e de encanto fez que a pena se lembrasse dos tempos em que voava, deixa finalmente o pensamento lançar-se sobre o papel livre como o espaço. Cuida de

> ser uma borboleta que quebrou a crisálida para ostentar o brilho fascinador de suas cores; mas engana-se: é apenas uma formiga que criou asas para perder-se (Alencar 2004: 25-26).

O que Alencar nos diz é que o texto leve e de pouca monta que se julga ser a crônica, coisa que não daria mais trabalho ao seu autor que "percorrer todos os acontecimentos" e descrevê-los (como se isso fosse pouco e divertido), é resultado de uma elaboração de "formiga" obreira, cujo labor se esconde sob as asas iridescentes do beija-flor.

Esse ir de um lado a outro que, segundo Alencar, revela a atividade do cronista, manifesta-se na multiplicidade de temas abordados por ele em suas crônicas semanais, publicadas aos domingos, como era comum à época. Em um só texto, ele passava em revista os destaques da semana, acontecimentos que quase nunca tinham relação entre si, mas que eram costurados pelo cronista. Na citada crônica do dia 24 de setembro de 1854, Alencar comenta oito assuntos diferentes: a primeira corrida do Jockey Club; a inauguração do Instituto dos Cegos; o folhetim; combates e batalhas no Oriente; uma crítica ao governo constitucional; uma listagem de conversas inconvenientes, mas engraçadas; a revisão no Código Penal e, finalmente, uma sugestão para melhoria nas acomodações do teatro. Uma miscelânea de assuntos de causar vertigem ao leitor.

Sobre a intensa movimentação que requer a atividade de cronista, é interessante destacar que Alencar (2004: 66) a abordou também sob o olhar contemplativo e atento à cidade, ressaltando o prazer da *flânerie* – "é o passeio ao ar livre, feito lenta e vagarosamente, conversando ou cismando, contemplando a beleza natural ou a beleza da arte; variando a cada momento de aspectos e de impressões", ensinava ele em crônica de 1854. Décadas depois, do comportamento de *flâneur* e das deambulações pelo Rio de Janeiro surgiram as crônicas-reportagens de *A alma encantadora das ruas* de João do Rio, de que falaremos no próximo capítulo.

Na história da moderna crônica brasileira, José de Alencar é dos pioneiros. Antes de sua estréia figura a do jornalista Francisco Otaviano, precursor nacional do gênero. Em introdução à recente publicação de seleção de textos de *Ao correr da pena*, título da série de folhetins que Alencar publicou no jornal *Correio Mercantil*, João Roberto Faria rememora o surgimento do gênero no país.

> Entre os estudiosos das relações entre jornalismo e literatura no Brasil do século XIX, parece haver um consenso em torno do nome de Francisco Otaviano como o primeiro a cultivar entre nós o folhetim caracterizado pela leveza de estilo

> e variedade de assunto. Com a seção intitulada "A Semana", que manteve entre 1852 e 1854 no *Jornal do Comércio*, ele foi o verdadeiro criador desse gênero no Brasil, segundo a opinião abalizada de Alceu Amoroso Lima (Faria 2004: XVII).

Foram cronistas destacados daquela segunda metade do século XIX, entre outros, o sucessor de Francisco Otaviano, José Alencar, que o substituiu a convite do mesmo na crônica semanal do *Correio Mercantil*; Machado de Assis, que exerceu a crônica ao longo de quatro décadas, de 1859 a 1902, atravessando do Império à República, da juventude à maturidade; Artur Azevedo e, do começo do século XX, Coelho Neto; Medeiros e Albuquerque; Júlia Lopes de Almeida; Gilberto Amado e Olavo Bilac, que em 1890 substituiu Machado de Assis na crônica semanal da *Gazeta de Notícias,*[3] onde trabalhou posteriormente João do Rio, ocupando o lugar de Bilac. Verifica-se que, naquelas gerações assim como hoje, nos jornais e revistas de circulação nacional, havia repetição de assinaturas entre os cronistas (mesmo considerando o uso freqüente que alguns deles fez de pseudônimos), constatando-se a partir deste fato a preponderância de poucos e a importância do espaço da imprensa para os escritores brasileiros daquele período.

II.

Até a primeira década do século XX, a presença de escritores nas redações era hegemônica; vários dos jornais existentes eram de propriedade de escritores e políticos, consorciados ou representados pelo mesmo indivíduo. A imprensa tinha perfil ideológico e o jornalismo, importância capital para os escritores. "Os homens de letras buscavam encontrar no jornal o que não encontravam no livro: notoriedade, em primeiro lugar; um pouco de dinheiro, se possível", afirma Nelson Werneck Sodré, em *A história da imprensa no Brasil* (1966). E assim foi até quando os veículos passaram por modificações em suas estruturas, cada vez mais empresariais, ajustando e tornando mais eficiente a produção industrial de notícia.

> A passagem do século, assim, assinala, no Brasil, a transição da pequena à grande imprensa. Os pequenos jornais, de estrutura simples, as folhas

[3] Jornal carioca fundado em 1874, de orientação liberal, disputava o título de mais importante da época com o conservador *Jornal do Comércio.* Na passagem do século XIX ao XX, a impressa carioca era variada e numerosa, sendo também destacados os jornais *O País*, *A Pátria*, *A Cidade do Rio* e o *Diário de Notícias*. Fundado em 1891, o *Jornal do Brasil* se tornaria o mais influente jornal do país do século XX, sobretudo entre as décadas de 1960 e 1980. Mencione-se também, embora sem nomeá-las aqui, a importância das revistas na difusão da crônica no país.

> tipográficas, cedem lugar às empresas jornalísticas, com estrutura específica, dotadas de equipamento gráfico necessário ao exercício de sua função. Se é assim afetado o plano da produção, o da circulação também o é, alterando-se as relações do jornal com o anunciante, com a política, com os leitores. Essa transição começara antes do fim do século, naturalmente, quando se esboçara, mas fica bem marcada quando se abre a nova centúria. Está naturalmente ligada às transformações do país, em seu conjunto, e, nele, à ascensão da burguesia, ao avanço das relações capitalistas: a transformação da imprensa é um dos aspectos desse avanço; o jornal será, daí por diante, empresa capitalista, de maior ou menor porte. O jornal como empreendimento individual, como aventura isolada, desaparece, nas grandes cidades (Sodré 1966: 334).

No começo do século XX, os escritores não eram apenas prestadores de serviços, mas funcionários das empresas, como assinala o jornalista Brito Broca:

> Em 1907, Olavo Bilac e Medeiros e Albuquerque tinham ordenados mensais pelas crônicas, publicadas respectivamente na *Gazeta de Notícias* e em *O País*; o mesmo acontecia com Coelho Neto, no *Correio da Manhã*. E a *Gazeta de Notícias* (número de 1º de setembro de 1907, onde colhemos essas informações) afirmava, de certo com algum exagero, que a colaboração no Rio era mais bem paga do que em Paris, acrescentando: isto por deferência aos literatos, porque a folha não aumentaria um número de tiragem dando por dia um artigo do mais festejado e aclamado escritor (Broca 2005: 285).

Se a colaboração de literatos na imprensa carioca era mais bem paga que em Paris por deferência a eles, cujos artigos, entretanto, não significavam retorno financeiro aos jornais, parece contraditório o interesse dos donos de jornal pela participação de escritores na imprensa. Se escritores tinham prestígio social, como nos indica a citação de Broca, suas *assinaturas de luxo* davam status também aos veículos que as ostentassem. Havia uma troca de interesses ali que ainda é válida para as relações entre literatos e a imprensa hoje: para os escritores, escrever em jornal significa publicidade gratuita e algum rendimento mensal garantido; para os jornais, o prestígio de contar como “bons nomes” no seu *staff*. Para o leitor, a crônica significa a chance de ler textos diferenciados no meio do noticiário diário, pelo acervo intelectual e visão de mundo particular que esperam do escritor. Mas, naquele início de século XX, o pragmatismo forçava novas relações e o papel do escritor na imprensa estava sob revisão.

Duas conseqüências imediatas das mudanças operadas na imprensa naquele período foram a redução do número de periódicos em circulação e a profissionalização do seu quadro de pessoal, sendo gradativo o afastamento dos escritores da linha de frente de produção de notícias. Já não interessava aos donos de jornal ter entre seus jornalistas

indivíduos que, ainda que dotados de talento literário, fossem inaptos à realização dos mais novos produtos jornalísticos: a reportagem e a entrevista. A presença do repórter, que não existia no século XIX, passou a ser exigência dos novos tempos. Junto com a reportagem e a entrevista, outras novidades foram lentamente inseridas e antigos elementos saíram de cena. Sodré enumera:

> A tendência ao declínio do folhetim, substituído pelo colunismo e, pouco a pouco, pela reportagem; a tendência para a entrevista, substituindo o simples artigo político; a tendência para o predomínio da informação sobre a doutrinação; o aparecimento de temas antes tratados como secundários, avultando agora, e ocupando espaço cada vez maior, os policiais com destaque, mas também os esportivos e até os mundanos. 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 (Sodré 1966: 339).

A transição do antigo ao novo estilo de jornalismo foi realizada com habilidade por João Paulo Coelho Barreto, o João do Rio, um renovador do gênero, por algum tempo voz solitária, ainda quando, afirma Sodré, o "noticiário era redigido de forma difícil, empolada. O jornalismo feito ainda por literatos é confundido com literatura, e no pior sentido" (1966: 323). Criava-se situação de ruptura, quando pressões de mercado modificavam a linguagem e as técnicas do jornalismo, distanciando-o cada vez mais da literatura. Como se posicionavam os jornalistas-escritores ou escritores-jornalistas diante da situação, aqueles que tinham na imprensa um meio para alavancar carreiras literárias e manter-se financeiramente? Percebendo a íntima relação existente entre imprensa e vida literária no Brasil do seu tempo, João do Rio realizou entrevista com escritores destacados do começo do século XX composta de cinco perguntas, sendo a última delas a seguinte: *O Jornalismo, especialmente no Brasil, é um fator bom ou mau para a arte literária?* O inquérito, publicado entre março e maio de 1905, na *Gazeta de Notícias,*[4] teve grande repercussão e foi lançado em livro, em 1907, com o título *O momento literário*.

Na apresentação que fez a *O momento literário*, João do Rio reproduziu o que teria sido o diálogo entre ele e o jornalista e escritor Medeiros e Albuquerque, amigo que o estimulara a produzir a série de entrevistas e o convencera da importância dela, pois a imprensa, "que fala de toda gente", não havia ainda falado dos literatos. A intenção da enquete era desvendar aqueles "ídolos", sobre o que pensavam, seus gostos, suas

[4] Datas colhidas em cronologia realizada por Raúl Antelo para edição de *A alma encantadora das ruas* (São Paulo: Companhia das Letras, 1999).

personalidades, o que esperavam do futuro. Dizia o interlocutor a João do Rio: “mergulhado no círculo das variedades, ouvirá você os bons, os coléricos, os indiferentes, os irônicos, os altivos, os vagos, os místicos, debatendo-se no turbilhão das teorias d'arte” (Rio 2006: 11).

Posteriormente, Brito Broca ponderou que os termos da pergunta não estavam definidos com precisão: “Qual o sentido exato de jornalismo no caso? O da literatura feita para servir os jornais, a dos escritores que colaboram, ou a chamada tarimba de redação, exercida também, freqüentemente, por escritores?”, afirmando que nem todos os entrevistados (foram 36) interpretaram da mesma maneira a questão, ainda que uma grande parte deles tenha concordado em ver no jornalismo “pelo menos uma face favorável à arte literária” (Broca 2005: 286-287).

A indagação de Brito Broca quanto ao sentido exato do termo “jornalismo” na pergunta lançada por João do Rio aos escritores revela variedade de percepções sobre o que eram jornalismo e literatura na imprensa naquele momento, decorrentes das diferentes funções exercidas por escritores nas redações, de que resultava o tipo de texto produzido. Observe-se que a distinção de Broca refere-se à divisão do jornalismo em dois gêneros: o informativo e o opinativo. Sendo texto com “a chamada tarimba de redação”, é informativo, no qual se incluem a reportagem e a entrevista, hoje exclusivamente exercidas por jornalistas profissionais, mas à época também exercida por escritores. Sendo “literatura feita para servir os jornais”, enquadra-se no gênero opinativo, que já foi muito mais retórico, literário, inflamável, mas que hoje se comporta nos espaços da coluna, editorial, artigo e crônica. Dentre eles, a crônica é a única que possui licença poética e estilo literário; os demais, ainda que também reservados à opinião e à crítica, são matéria noticiosa, distante da literatura, submetida às normas de redação e ideologia guiada pelas noções de verdade, imparcialidade e objetividade que o texto jornalístico supõe. Mesmo que a crônica sofra a pressão do factual jornalístico – haja vista a sua função de comentar o presente, que se transformará em passado, deixando ao futuro o testemunho de uma época – seu texto é carregado de elementos subjetivos, literários, artísticos, livres dos preceitos do noticiário jornalístico. Hoje essa divisão em dois níveis de texto para jornal é bastante clara, assim como a tarefa de jornalista ou cronista que o profissional ocupa nas redações. Mas nem sempre foi assim, porque a distinção entre jornalista e escritor, entre jornalismo e literatura se foi estabelecendo ao longo do século XX, com mais intensidade a partir da década de 1950.

> Uma vez demarcadas as fronteiras, a literatura será identificada com a alta cultura e o jornalismo com a cultura de massa. Essa separação será tão naturalizada que se esquecerá que as duas atividades começaram juntas no Brasil, em 1808, quando finalmente foi permitida a publicação de impressos, com a vinda da Coroa Portuguesa. E também que a primeira se beneficiou enormemente da segunda para sua difusão, em forma de folhetim, durante todo o século XIX e início do XX. (Costa 2005:14).

Para a jornalista Cristiane Costa, que desenvolveu a tese intitulada *Pena de aluguel – Escritores jornalistas no Brasil 1904-2004*, a história comparada da literatura e da imprensa brasileira está dividida em cinco períodos. O primeiro, entre 1808 a 1830, foi quando se publicaram os primeiros jornais e livros no país; o segundo, entre 1840 a 1910, foi da transição entre o "reinado do publicista" e a "república dos homens de letras", tendo como personagens José de Alencar, Machado de Assis, Olavo Bilac, Coelho Neto, Lima Barreto e João do Rio; o terceiro, entre 1920 e 1950, a "era da modernização", tendo como destaque Graciliano Ramos, Monteiro Lobato, Oswald de Andrade, Nelson Rodrigues, Carlos Drummond de Andrade, Jorge Amado e Erico Veríssimo. O quarto período, situado entre 1960 e 1980, conheceu o que a autora chama de *boom*, pelo aumento da produção ficcional feita por jornalistas no Brasil, entre os quais, Antonio Callado, Antônio Torres, Caio Fernando Abreu, Carlos Heitor Cony, Carlinhos Oliveira, Ferreira Gullar, Ivan Ângelo, João Antônio, José Louzeiro, Otto Lara Resende e Paulo Francis. Por fim, entre 1980 e 2004, quanto Cristiane Costa encerra a pesquisa, ela percebe "o descarte da experiência tradicionalmente fornecida pela imprensa": "Os escritores que trabalham em jornal progressivamente se afastam das editoriais de *hard news*, como Política e Polícia, e passam a preferir as editorias de Cultura, dialogando diretamente com o mundo intelectual e o meio cultural" (Costa 2005: 12-13).

## III.

Sendo texto literário que se firma no jornalismo, a crônica cria a interseção dos gêneros, modificando-se e renovando-se de acordo com as mudanças na sociedade e na própria imprensa. Vimos que as crônicas de José de Alencar e Machado de Assis traziam como preocupação a cobertura dos eventos da semana, resultando em verdadeiros mosaicos de notícia e comentário; e que a diversidade de assuntos foi-se acomodando em áreas de interesse, ocupando diferentes espaços nos jornais, que foram divididos em seções temáticas (cultura, política, polícia, cidade, mundo, etc.), para onde seriam

destinados os textos de jornalistas “do batente”, especialistas e críticos. No começo do século XX, a crônica passou por alterações no que diz respeito ao estilo, à linguagem, à estrutura e, sobretudo, à disposição do cronista diante da elaboração do texto. O mais importante renovador do gênero, nesse momento, foi João do Rio, porque ele incorporou-se à modernização que se operava nos centros urbanos e empurrava o jornalista-escritor para o confronto direto com os fatos, com a rua, exigindo dele postura de repórter e não mais de redator de gabinete.

> Com essa modificação, João do Rio consagrou-se como o cronista mundano por excelência, dando à crônica uma roupagem mais “literária”, que, tempos depois, será enriquecida por Rubem Braga: em vez do simples registro formal, o *comentário* de acontecimentos que tanto poderiam ser do conhecimento público como apenas do imaginário do cronista, tudo examinado pelo ângulo subjetivo de interpretação, ou melhor, pelo ângulo da recriação do real. João do Rio chegava mesmo a inventar personagens, como o Príncipe Belfort, e dava a seus relatos um toque ficcional. Com isso ele também prenunciou que a crônica e o conto acabariam em fronteiras muito próximas (Sá 2005: 9).

Ao comparar a crônica e o conto, Jorge de Sá afirma que o que divide os gêneros é a densidade, porque enquanto o contista concentra-se na construção dos elementos que compõem a narrativa (assim como comentamos há pouco a respeito do folhetim do século XIX, o personagem, o tempo, o espaço e a atmosfera que darão força ao fato “exemplar”), “o cronista age de maneira mais solta, dando a impressão de que pretende apenas ficar na superfície de seus próprios comentários, sem ter sequer a preocupação de colocar-se na pele de um narrador” (2005, p. 9). Esta peculiaridade remete a outra da crônica: a voz em primeira pessoa, construção que aproxima autor e leitor, dando a este a impressão de que o contado aconteceu realmente com *aquele* indivíduo. O cronista é uma testemunha do seu tempo e por isso a crônica vem servindo tão bem a pesquisas históricas, porque ela oferece fatos, mas – diferentemente do discurso do antigo cronista, do historiador e do jornalista – estes são lidos como tendo sido livremente interpretados pelo autor. Mas lembremos da advertência de que a crônica é um texto contratado e que, por isso, subordina-se aos interesses do contratante e do público. Em crônica de 1915, Graciliano Ramos explicita esta condição:

> O homem que me convidou a traçar aqui uma série de sensaborias semanais, para tua desgraça, fê-lo tão às pressas que nem sequer teve tempo de dizer-me a que partido pertencia a folha e que homens ou coisas era preciso defender ou atacar.

> Vais chamar-me de títere, vendido ou qualquer outro desses nomes pouco amáveis que a gente costuma aplicar, por distração, aos amigos ausentes.
>
> Mas – com a breca! – isso é assim mesmo. Eu não sou tão idiota que vá dizer alguma palavra que não esteja de acordo com as opiniões gerais. Tomo, portanto, o partido de não dizer nada por enquanto. Preciso primeiro conhecer-te, leitor amigo. Sei que és cortês e hospitaleiro, apesar de tudo.
>
> Irei a tua casa. A visita não será longa, não tenhas medo.
>
> Prometo-te solenemente que depois terei o cuidado de lisonjear tuas paixões, injuriar teus inimigos, queimar incenso a teus amigos, pensar como tu, enfim... tanto quanto o jornal permitir, está claro (Ramos 2005: 27).

A informalidade da crônica é também ressaltada quando o cronista trata o leitor de você, dirige-se diretamente a ele, inquire sua opinião, instiga-o ao diálogo, mobiliza-o, provoca-o e algumas vezes até o insulta, ainda que isto não passe de um jogo, de mais um truque para diverti-lo. Em crônica de 1934, intitulada *Ao respeitável público*, Rubem Braga leva essa situação ao extremo. Supostamente indignado por não ter o que escrever – "Chegou meu dia. Todo cronista tem seu dia em que, não tendo nada a escrever, fala da falta de assunto. Chegou meu dia. Que bela tarde para não se escrever!" – ele ataca o leitor, dizendo que o odeia, infelicita-o, deseja-lhe enfermidades, acidente, morte; queixa-se de sua situação de cronista, que o obriga a preencher aquele espaço diariamente, enquanto que ao leitor reserva-se o privilégio de simplesmente virar a página, ler outra coisa qualquer. Ao invés de dispensar o leitor, o que o cronista intenciona mesmo é sua adesão, deseja, esbravejando e xingando, conquistá-lo, fidelizá-lo ao próximo encontro:

> Amanhã eu posso voltar bonzinho, manso, jeitoso; posso falar bem de todo o mundo, até do governo, até da polícia. Saibam desde já que eu farei isto porque sou cretino por profissão; mas que com todas as forças da alma eu desejo que vocês todos morram de erisipela ou de peste bubônica. Até amanhã. Passem mal. (Franchetti e Pecora 1980: 13-14).

O tom de conversa, em linguagem simples e coloquial, que o cronista estabelece com o leitor é justificado ainda pela pressa de ambos em relação ao jornal: o cronista, porque precisa de agilidade para atualizar-se sobre os acontecimentos e entregar o texto ao editor; o leitor, porque a leitura de jornais é algo que faz todo dia, geralmente, antes de sair de casa para o trabalho ou ao chegar nele, para ficar a par das novidades e dedicar-se a outras tarefas (ainda que saibamos que a crônica, assim como o artigo, a opinião e a análise são tantas vezes guardados para leituras posteriores, com mais vagar). Entretanto

o coloquialismo sugerido pelo texto não é literal, como nos lembra José de Alencar, com a metáfora da “formiga que criou asas” e como explica Jorge de Sá:

> O dialogismo, assim, equilibra o coloquial e o literário, permitindo que o espontâneo e sensível permaneça como o elemento provocador de outras visões do tema e subtemas que estão sendo tratados numa determinada crônica, tal como acontece em nossas conversas diárias e em nossas reflexões, quando também conversamos com um interlocutor que nada mais é do que o nosso outro lado, nossa outra metade, sempre numa determinada circunstância (Sá 2005: 11).

Referindo-se à crônica lírica e memorialista de Rubem Braga, no ensaio *Braga de novo por aqui*, o crítico literário Davi Arrigucci Jr. (2004) afirma que a oralidade na crônica estaria associada à tradição dos contadores de causos e histórias, que transmitem saber às novas gerações pela narração de memória coletiva e experiência pessoal. Pondera, entretanto, que o saber fundado na experiência comunitária de outros tempos perde a eficácia no mundo moderno, restando ao cronista o desconcerto pela dificuldade de generalizar e transmitir experiência, que “em si mesma se vai tornando cada vez mais rala, num mundo que adotou o ritmo desnorteante das mudanças contínuas e imprevisíveis”.

> Na década de 30, Walter Benjamin já via a figura do narrador perdendo-se à distância, desaparecendo do presente à medida que a nossa capacidade de trocar experiências se ia rarefazendo em face de um mundo em contínua transformação, onde o único modo de comunicação humana que conta é a rápida informação. Contraposta à experiência lentamente assimilada e de interpretação ambígua, a informação revela a capacidade de se tornar inteligível de imediato e, com seu valor dependente da novidade, se mostra correlata ao mundo em mudança constante (Arrigucci 2004: 25).

Para Davi Arrigucci Jr., a crônica, em princípio produzida para não ficar, sendo circunstancial, “sem importância propriamente literária” e tão fugaz quanto os fatos do dia, permanece no engenho do cronista-narrador, artesão que resiste “ilhado no meio da indústria da informação”. Mas o crítico refere-se a *um* tipo de crônica, claramente à crônica lírica de Rubem Braga. Na evidência de que cronistas como Rubem Braga – que se apropriavam do cotidiano para promover epifanias e memorar tempos de atrás – deixaram de existir no jornalismo contemporâneo, assim como um narrador-repórter como João do Rio, que tipos de cronistas e crônicas encontram-se hoje nos jornais?

Antes de buscarmos respostas a essa pergunta, lembremo-nos que a crônica pereniza-se ao ser vertida das páginas de jornal às de livros. Perdido o apelo do presente,

do comentário circunstanciado, a crônica selecionada para edição em livro ganha novas leituras e interpretações, ressalvando-se que somente aquelas de matéria menos datada resistem a este transporte. Apesar de seu conteúdo manter-se inalterado, a crônica publicada em livro, ao migrar de suporte e ganhar "maturidade" (pelo tempo que transcorre de sua publicação na imprensa ao livro), é redimensionada, porque não se refere mais ao 'agora', mas ao 'sempre'. Comentando sobre o quanto a organização em livro é capaz de trazer novos sentidos à crônica, Renato Cordeiro Gomes observa como Carlos Drummond de Andrade soube tirar partido da publicação de coletânea de suas crônicas, arrumando-as de modo a parodiar a divisão de assuntos usada pela imprensa e, com isso, sugerir diferente vetor de leitura. O que esteve disperso em páginas de jornal se fortaleceu em conjunto.

> Exemplar neste sentido é o livro *De notícias e não notícias faz-se a crônica* (1974), de Carlos Drummond de Andrade, que, ao recolher textos publicados em sua coluna do *Jornal do Brasil*, mimetiza a estrutura de um jornal, distribuindo as crônicas em seções como "nacional, internacional, política, editorial, cidade, comportamento, gente, sociedade, moda, artes & letras, ... saúde, ecologia, consumo, economia & mercado, caderno infantil, classificados, festas.[5]

Migrando ao suporte livro, a crônica deixa de ser cultura de massa e torna-se literatura? Na opinião de Jorge de Sá, no transporte da crônica do jornal ao livro o escritor está "buscando fazer da tenda precária e cigana uma casa sólida e mais duradoura", pois ele vem de uma tarefa nem sempre bem-sucedida de passar para os leitores de jornal a "poesia da vida" sem poder escapar de assuntos que tenham conteúdo jornalístico, provocando interesse e esclarecimento desse público sobre os mesmos. A versão em livro seria uma oportunidade do cronista rever e refletir sobre sua obra e de "selecionar seus melhores textos, atribuindo-lhes uma seqüência cronológica e temática capaz de mostrar ao leitor um painel que se fragmentara nas páginas jornalísticas, ou cuja unicidade não fora percebida por nós" (Sá 2005: 19). Para Afrânio Coutinho, o livro apenas alarga o campo de divulgação, mas não é capaz de valorar uma obra. O que salva a crônica como obra de pensamento, mesmo que jamais tenha saído das páginas de um periódico, é não ser excessivamente frívola ou apenas uma reportagem (Coutinho 1996: 135).

Comentando o lugar da crônica, Alcir Pecora e Paulo Elias Franchetti acreditam que a busca de reconhecimento literário para a crônica, alçada do simples jornalismo ao

[5] V. Gomes, *A crônica moderna e o registro de representações sociais do Rio de Janeiro. http://www.pacc.ufrj.br/literatura/polemica_renato_cordeiro_gomes.php. Acessado em 20/02/07.*

conceituado posto da arte, é tarefa desnecessária, sendo melhor concentrar esforços em especificar os elementos que fazem da crônica um acontecimento único, que não pode ser reduzido aos demais gêneros, não estando nem acima nem abaixo deles, revelando-se um “novo lugar onde é possível haver sentido” (Franchetti; Pecora 1980: 77).

Acreditamos que a crônica tem dimensão literária em qualquer lugar, em qualquer meio, das páginas de jornal e revista à Internet, mas que, assim como para outros gêneros, o livro ainda é um lugar de legitimação, sendo que sua importância no papel de legitimador supera o de difusor. O culto ao impresso prevalece na contemporaneidade, a despeito da crescente virtualidade dos meios, e, entre outros impressos, o livro possui maior respeitabilidade. Ainda que mais ideológica do que efetiva, a respeitabilidade do livro como objeto é transferida ao seu conteúdo. A publicação em livro, portanto, pelo que foi argumentado pelos autores acima citados e dito aqui, é salutar para a crônica, que nele encontra um espaço de permanência e legitimação, possibilitando também uma análise mais substancial do seu conjunto.

Ainda nos resta perguntar: a crônica brasileira é gênero literário ou jornalístico? Ambos. Ela é híbrida – meio conto, poema, reportagem, ensaio, artigo – e recebida como tal onde se apresenta. Para José Marques de Melo, no jornalismo brasileiro, a crônica é um gênero plenamente definido, que não encontra equivalente na produção jornalística de outros países, “tomando a feição de relato poético do real, situado na fronteira entre a informação da atualidade e a narração literária” (Melo 2003: 149). Afrânio Coutinho não contradiz a afirmativa. Para ele, a partir do Romantismo, a crônica foi ganhando importância, assumindo personalidade de gênero literário, com características próprias e “cor nacional”, afirmando-se como um dos gêneros que mais se abrasileiraram, “no estilo, na língua, nos assuntos, na técnica, ganhando proporções inéditas na literatura brasileira. Pelo desenvolvimento, categoria artística e popularidade é hoje uma forma literária de requintado valor estético, um gênero específico e autônomo” (Coutinho 1996: 135).

## IV.

Voltemos à pergunta: que tipos de cronistas e crônicas encontram-se hoje nos jornais? Evidentemente, aqui não iremos catalogar e nomear os cronistas que hoje atuam na grande imprensa, tampouco historiar as gerações de escritores que exerceram a crônica na imprensa nacional depois de João do Rio, vindo desaguar na geração do contemporâneo Fernando Bonassi. Embora devamos considerar momentos importantes

para a história do gênero no país, no século passado. Alguns autores defendem que foi nos anos 1930 que a crônica se consolidou como gênero moderno no Brasil. No ensaio *A vida ao rés-do-chão*, Antonio Candido (1992:17) escreve: "Acho que foi no decênio de 1930 que a crônica moderna se definiu no Brasil, como gênero bem nosso, cultivado por um número crescente de escritores e jornalistas, com os seus rotineiros e os seus mestres. Nos anos 30 se afirmaram Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, e apareceu aquele que de certo modo seria *o* cronista, voltado de maneira praticamente exclusiva para este gênero: Rubem Braga".

Entre os anos 1930 e 1970, o gênero viveu uma grande liberdade criativa, tendo se ramificado em vários estilos. José Marques de Melo catalogou as diferentes classificações existentes na bibliografia sobre a crônica brasileira, distinguindo-as: "Luiz Beltrão usa um critério jornalístico; Afrânio Coutinho toma como base a tipologia literária; Massaud Moisés procura uma correspondência com os gêneros literários; Antonio Candido orienta-se pela estrutura narrativa" (Melo 2003:157).

Fiquemos, pois, com a classificação de Afrânio Coutinho, que melhor se presta às intenções deste trabalho. Para ele, há cinco categorias de crônicas: narrativa, metafísica, poema-em-prosa, crônica-comentário e crônica-informação. A primeira aproxima-se do conto, tendo como eixo uma estória ou episódio; a segunda é mais filosófica, constituída de reflexões e meditações sobre os acontecimentos ou sobre o homem; a terceira tem conteúdo lírico, pelo "extravasamento da alma do artista ante o espetáculo da vida"; a quarta traz uma variada gama de assuntos e tem o aspecto de "bazar asiático"; e a última, talvez a mais jornalística delas, divulga fatos, tecendo sobre eles comentários ligeiros, sendo menos pessoal (Coutinho 1996: 133). Não sejamos rígidos a ponto de tornarmos estanque esta classificação, até porque verificamos que a crônica é um gênero fluido, livre dos padrões literários e jornalísticos. Entretanto, tomemo-la como referência e norte.

Podemos dizer que a crônica desse modo múltipla subsiste na imprensa brasileira, mas, para usar um termo contemporâneo, bastante repaginada. Se observarmos os jornais da atualidade, tomando como referência a *Folha de S. Paulo*, impresso de maior circulação nacional e, portanto, o mais influente do Brasil neste início de século XXI e desde os anos 1980[6], verificamos que nele o espaço da crônica não foi extinto, mas diversificado. Ainda que não haja mais espaço para a crônica lírica aos moldes de Rubem Braga, o qual, nos anos 1980, junto a Fernando Sabino, previa o fim da crônica, pela

[6] Com o declínio de prestígio do *Jornal do Brasil* (RJ), a *Folha de S. Paulo* passa a ocupar o primeiro lugar na formação de opinião pública via impresso no país, naquela década. Outros jornais de circulação nacional também cresceram no período, sendo eles *O Estado de S. Paulo* e o carioca *O Globo*.

perda de espaço dela para o divertimento televisivo. Nos dois volumes da coleção *Literatura comentada* dedicados a Rubem Braga e Fernando Sabino, os autores presumem o fim da crônica. Sabino diz:

> Se o escritor de jornal tende a desaparecer, pela lógica, o seu produto, a crônica, também está fatalmente condenado à extinção. Se é um gênero para quem não tem tempo de ler, mas que sente necessidade de consumir ficção, quando esta ficção puder ser fruída por intermédio da televisão – que alia imagem às palavras, não será preciso ler mais nada (Bender 1981: 95)

No volume a ele dedicado, Rubem Braga, que à época começara a produzir crônicas eletrônicas para a TV Globo, comenta:

> [O] *Jornal do Brasil*, por exemplo, mantém dois cronistas, Drummond e José Carlos de Oliveira, que se revezam durante a semana. Mas não é como antes, quanto todo jornal tinha o seu cronista. [A revista] *Manchete*, que tinha quatro cronistas, Sabino, Pongetti, Paulo e eu, hoje só tem um: Adolfo Bloch, que só escreve para um leitor, o próprio. Você me pergunta se a crônica está em decadência? Sim, eu só posso dizer que está (Franchetti; Pecora 1980: 80).

Se não há mais a crônica nos moldes de Sabino e Braga, o que existe no jornalismo contemporâneo é um aproveitamento mais pragmático do espaço editorial, usado maciçamente para veiculação de notícias e para que profissionais destacados em suas áreas manifestem opiniões sobre a sociedade em que vivem. A crônica, como gênero opinativo nesse contexto ambientado, adaptou-se ao novo jornalismo.

Acontece atualmente com o gênero o que seu deu no século XIX com o noticiário geral: a crônica foi encontrando diferentes espaços e linguagens dentro dos setores dos jornais, chamados de editorias ou cadernos, porque organizados e separados em cadernos por assunto (como vimos, política, nacional, economia, esportes, cultura e variedades, além de recentes, como turismo e informática). Ela é exercida por escritores e jornalistas, sendo que profissionais de outras áreas com a habilidade retórica do “bem escrever” e visão diferenciada de mundo – cineastas, encenadores, músicos, médicos, psicanalistas, antropólogos, historiadores – podem ser convidados a exercê-la. Ao serem publicadas em cadernos, as crônicas se tornam mais objetivas, cobrando do autor compromisso com temas consoantes com os lugares que ocupam. Desse modo, a crônica que surge nas páginas editoriais, onde está a opinião da empresa jornalística, tendem ao comentário político, assim como as publicadas no caderno de cultura abordam assuntos ligados ao noticiário cultural, filmes, livros, espetáculos, comportamento. Como são áreas

de muita concentração do que em jornalismo chamam-se *hard news* (noticiário pesado, quente e denso, de "última hora"), as editorias de política, economia e cotidiano em geral dispensam a crônica, com exceção da edição de domingo, tradicionalmente mais leve, fria[7] e analítica.

O jornalista Daniel Piza, articulista do jornal *O Estado de S. Paulo*, analisa a crônica atual e a aproximação por ela promovida entre literatura e jornalismo. Para ele, que escreve semanalmente no caderno cultural de *O Estado de S. Paulo*, o jornalismo deixou de ser o "batismo de fogo" para o escritor, um lugar onde muitos iniciaram e alavancaram carreiras literárias e isto se deve às mudanças ocorridas no jornalismo, que foi progressivamente tornando-se mais objetivo desde os anos 1960 e que, com as reengenharias dos anos 1980, consolidou, a partir da década seguinte, o que ele chama de "triste realidade": "textos relatoriais, burocráticos, com pobreza de palavras e recursos, tanto mais tendenciosos quanto mais se pretendem neutros". Segundo o jornalista, há em contrapartida o desinteresse do leitor pelo texto literário dentro do jornal, o que acarreta a perda de espaço não só para a crônica, que tende ao "artigo cronistizado", mas para o poema e o conto, que já figuraram nas páginas de jornal, sobretudo nos suplementos dominicais, e que hoje são negligenciados pelo leitor, até mesmo em publicações de mercado voltadas à literatura. Na opinião de Piza (2005:135), "houve uma queda de status da ficção entre os leitores do mundo todo, em troca de biografias, livros de história e ensaios, para não falar de auto-ajuda e filosofia básica".

Concordando com Daniel Piza e seguindo sua opinião em busca de justificativas para o gradual desinteresse do público pela crônica mais literária, transformada em "artigo cronistizado", escrito agora não apenas por literatos e jornalistas, mas por profissionais julgados pelas empresas de comunicação capazes de influenciar a opinião pública e agregar leitores (garantindo o faturamento), além da possível queda de prestígio do texto ficcional, que cede lugar às "biografias, livros de história e ensaio", podemos levar em consideração as ponderações de Renato Cordeiro Gomes, de quem se faz longa citação:

> Se observarmos a programação cultural contemporânea, talvez não passe desapercebido o sucesso de textos, filmes, programas de TV que buscam colar-se à realidade. Num momento em que se embaralham as categorias de ficção e realidade, o público esteja se interessando por aquilo que lhes mostre a "realidade", tomada como "verdade", mediada por veículos e gêneros que se querem atrelados ao documento. Além da literatura "realista" (ou de um novo

[7] Jargão jornalístico que significa um noticiário menos dependente do impacto do acontecimento, do fato de última hora, quente.

> realismo, como querem alguns; que de resto, tem muito pouco de novo, remetendo à tradição naturalista, linha recorrente na literatura brasileira), constata-se o sucesso de vendagem de livros do tipo *Carandiru*, de Dráuzio Varela (e o filme de Babenco, nele baseado), *Abusado*, de Caco Barcelos, *A cidade partida*, de Zuenir Ventura. Ou ainda o sucesso que vem alcançado nos cinemas os filmes documentários (*Edifício Máster*, de Eduardo Coutinho; *Ônibus 157*, *Fahrenheit 11 de setembro* e *Tiros em Columbine*, de Michael Moore, só para ficar com alguns exemplos), para não falar nos *reality shows*, ou em programas como *Cidade alerta*. Programas, filmes e textos que "o público entende como uma tentativa de expor a 'verdade' a respeito de algum assunto controverso; que enfocam temas políticos ou sociais importantes e são tratados com uma deferência epistemológica que o público não estende, pelo menos a priori, aos filmes de ficção.[8]

Definindo a crônica como um texto literário dentro do jornal cuja função é ser um avesso ou negativo da notícia, Marcelo Coelho, articulista da *Folha de S. Paulo*, observa a modificação do gênero no jornalismo contemporâneo:

> A notícia ou o artigo já expressam um ponto de vista. Tendem, na verdade, a confundir os fatos com o próprio ponto de vista. O propósito da crônica é fixar um ponto de vista individual, externo aos fatos, externo ao propósito do jornal. Daí que a crônica seja feita também, com a intenção de ser publicada em livro depois (2005, p. 157).

Por ser um avesso, a crônica adquire caráter relativizador da notícia, índice que Coelho busca no gênero contemporâneo. Para ele, a crônica tende a perder função nos jornais porque, com as mudanças de desenho gráfico e diagramação, os jornais tornaram-se mais leves e humorísticos, menos sisudos que há algumas décadas, suavizando assim a excessiva seriedade da notícia.

> A quantidade de gráficos, desenhos, cores é muito grande e, por mais que um assunto seja grave, uma guerra, atentados, etc., a linguagem tende sempre a ser humorística, basta ver os gráficos em que se mostra, por exemplo, uma pequena bomba explodindo para indicar o número de atentados em Jerusalém, ou um sol amarelo fazendo cara triste para indicar a crise econômica da Argentina (2005, p. 159).

Para o jornalista, o que ocorre nos jornais hoje é o aumento de espaço para articulistas, que cada vez mais tomam partidos; para notícias "relativizantes" (em que há necessidade de ouvir o outro lado, de discutir as informações e os próprios pontos de vista) e para notícias "distantes" e "irônicas". Este novo jornalismo teria fechado espaço à

---

[8] V. Gomes, *A crônica moderna e o registro de representações sociais do Rio de Janeiro. http://www.pacc.ufrj.br/literatura/polemica_renato_cordeiro_gomes.php. Acessado em 20/02/07.*

crônica lírica, leve, descomprometida, que marcou a produção da geração de Rubem Braga, Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino e que, de certo modo, passou a nomear o que alguns autores chamam do gênero "genuinamente brasileiro".

Portanto, o que se encontra nos jornais, no espaço reservado à crônica, mais comumente situada no topo da página e não no rodapé, como na época do folhetim, são artigos e crônicas do tipo *crônica-informação* (de acordo com a classificação de Afrânio Coutinho), em que a assinatura é um elemento essencial, legitimador, que delimita um espaço opinativo próprio, textos escritos por uma variada gama de redatores, alguns deles escritores, como Ferreira Gullar, Bernardo Carvalho e Carlos Heitor Cony, que não constituem a maioria dos autores, confirmando, de certa forma, o vaticínio de Rubem Braga e Fernando Sabino quanto ao fim daquela crônica pré-anos 1980.

Mas, por mais pragmático que seja ou tenha se tornado por conta das mudanças operadas na sociedade e nos próprios meios de comunicação (a concorrência com a televisão e Internet é relevante a esse respeito), o jornalismo impresso não pode prescindir de janelas, áreas de ventilação que remetam o leitor para além do espaço meramente informativo de que em sua maioria se constitui. Assim é que, no meio da aridez, surgem vez por outra propostas que desnorteiam o leitor, acostumado com o cardápio noticioso diário. Defendemos que isto aconteceu em curto período no jornal *Folha de S. Paulo*, em espaço exíguo do caderno cultural, em textos do tamanho de uma nota, espremidos num cantinho, como se fossem agentes infiltrados ou, quando não, deslizes de um editor desatento. Esse espaço era a coluna intitulada *Da rua*, na qual o escritor Fernando Bonassi exercitava uma estranha forma de crônica ou conto, que demolia classificações prévias, constituindo-se em um espaço de exceção. Como veremos no terceiro capítulo deste trabalho, o autor os define simplesmente como *instantâneos*, nem literatura, nem jornalismo, imagem, talvez. Mas, podemos chamá-los modestamente de crônicas, no que eles oferecem ao leitor "respostas a certas perplexidades pessoais e sociais" [9] de um autor que escreve no espaço do jornal diário, conjugando em sua breve mensagem os "acontecimentos vivos da rua" e os "acontecimentos da misteriosa máquina humana". [10]

---

[9] Gomes, em *A crônica moderna e o registro de representações sociais do Rio de Janeiro. http://www.pacc.ufrj.br/literatura/polemica_renato_cordeiro_gomes.php. Acessado em 20/02/07.*
[10] Marques Rebelo, que também foi cronista, citado no referido texto de Renato Cordeiro Gomes.

## 1.2. A realidade como matéria-prima

> *Todo discurso, todo texto e toda narrativa remetem ao mundo. Não pode ser de outra maneira, pois [...] não se pode construir o universo ficcional e compreendê-lo sem referi-lo às nossas categorias de apreensão do mundo. Todo objeto, personagem ou lugar de uma narrativa, por mais surpreendente que seja, é construído por meio de deformações, acréscimos, supressões e alterações em relação àqueles que já conhecemos. Mesmo os seres mais estranhos dos romances de ficção científica ou de terror atestam isso claramente.* (Yves Reuter)

Como vimos no tópico anterior, a crônica é gênero referenciado na realidade. Esta é sua condição primordial de existência. Admitindo então que a crônica é criação que pretende a mimetização do real, neste tópico, investigamos as origens da busca pelo efeito de realidade na literatura, que remonta a antiguidade clássica. Ao mesmo tempo, observamos como o Realismo – movimento literário surgido na França, em meados do século XIX, firmado no Brasil entre as décadas de 1870 e 1890 – influenciou a cultura literária brasileira, sendo pontual à consolidação do que chamamos de *tradição realista*. Pretendemos com isso estabelecer relações que se mostrem pertinentes à aproximação da crônica a esta tradição.

Então, quando falamos de tradição realista, não estamos nos restringimos ao movimento oitocentista e seus pressupostos, mas nos referimos às manifestações da prosa nacional, independente de movimentos ou escolas, em que a realidade objetiva e a crítica social servem de matéria-prima à criação. Buscamos aqui apontar momentos em que a prosa brasileira tem seu viés realista exacerbado e em que contexto isto se dá, de João do Rio a Fernando Bonassi.

I.

Desde a antiguidade, temos a arte como imitação do real. A concepção da arte como mimese parte dos diálogos de Platão, para quem a poesia (entendida como a *poíésis* grega, a criação artística, não restrita ao gênero poesia) era uma cópia da realidade, sendo esta realidade já uma cópia do mundo das idéias, o único no qual, para

ele, o homem atingiria a verdade. Além dessa idéia, herdamos de Platão uma certa desconfiança quanto ao caráter da arte. Ele reconhecia sua força persuasiva, afirmando que a arte pode ser edificante, quando a narração restringe-se ao elogio dos feitos – "não se devem admitir na cidade senão os hinos em honra dos deuses e os elogios das pessoas de bem" – ou perturbadora, ao imitar situações que desviam o homem do controle racional dos sentimentos e emoções (Platão 2004: 336-337).[11]

Outro entendimento que adquirimos dos pensadores gregos foi o de que literatura é diferente de história, porque mesmo que o ficcionista narre situações que parecem ter acontecido, sendo elas coerentes e verossímeis, podem simplesmente ter sido imaginadas, são falsas, ao contrário da história, que se restringe aos fatos, descritos tal como ocorreram. Aristóteles (1994: 115) atribuiu à poesia qualidades superiores as da história, pois, para ele, a primeira "é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular".

Por esse gosto pelo "efeito de realidade", submetemos a literatura também ao julgo da história e nos surpreendemos com as *mentiras* deste ou daquele romance, ainda que estejamos conscientes de que é estatuto da ficção inventar e imaginar histórias, criando situações irreais e mesmo absurdas, ainda que verossímeis, porque é dada ao escritor a liberdade de criação. Em um caminho inverso ao da história, a ficção precisou se afirmar como um discurso autônomo, ao qual não se deveria atribuir o papel de espelho do real, mas através do qual – pelas suas qualidades intrínsecas, conteúdo e forma – é possível o conhecimento não apenas da realidade, mas da vida.

No livro *Mimeses*, Erich Auerbach empreendeu a tarefa de analisar obras de vários períodos da literatura ocidental que atuam na representação da realidade, apontando as modificações por que passou o realismo da antiguidade ao século XX. Sua motivação inicial foi discutir a idéia platônica da *mímesis* artística posta em terceiro lugar após a verdade. A análise do crítico repercute também a distinção de gêneros da *Poética* aristotélica, na qual a imitação do homem se daria através de seus vícios e virtudes, sendo os personagens da tragédia representados em suas virtudes (portanto, melhores que os homens) e na comédia, pelos seus vícios (piores que eles). Auerbach delimitou sua pesquisa àqueles autores que trataram dos temas realistas com seriedade, problematicidade e tragicidade, excluindo dos seus interesses as obras cômicas. Ele

[11] No *Livro X* de *A República*, o filósofo afirma, quanto às emoções: "E, no que diz respeito ao amor, à cólera e a todas as outras paixões da alma, que acompanham cada uma das nossas ações, a imitação poética não provoca em nós semelhantes efeitos? Fortalece-as regando-as, quando o certo seria secá-las, faz com reinem em nós, quando deveríamos reinar sobre elas, para nos tornarmos melhores e mais felizes, em vez de sermos mais viciosos e miseráveis" (2004: 336).

concluiu que o realismo francês do século XIX dissolveu os limites entre o trágico e o cômico de forma mais eficaz que aquela pretendida pelos românticos, pela mistura do sublime com o grotesco.

> Quando Stendhal e Balzac tomaram personagens quaisquer da vida quotidiana no seu condicionamento às circunstâncias históricas e as transformaram em objetos de representação séria, problemática e até trágica, quebraram a regra clássica da diferenciação dos níveis, segundo a qual a realidade cotidiana e prática só poderia ter seu lugar na literatura no campo de uma espécie estilística baixa ou média, isto é, só de forma grotescamente cômica ou como entretenimento agradável, leve, colorido e elegante (Auerbach 2004: 499-500).

O crítico afirmou que o realismo do século XIX completou, desse modo, uma evolução que se preparava desde o século XVIII, com o romance de costumes e o pré-romantismo alemão, abrindo caminho para o realismo moderno, que se desenvolveu em formas cada vez mais ricas e complexas, "correspondendo à realidade em constante mutação e ampliação da nossa vida". Ao lado de Erich Auerbach, outros teóricos e historiadores literários atestaram a durabilidade do realismo, a partir do pressuposto mimético clássico e atribuíram-lhe importância decisiva na história da literatura.

II.

Referindo-nos, especificamente, ao Realismo e ao Naturalismo, movimentos que surgiram na segunda metade do século XIX, neles, a idéia de representação da realidade recebeu contornos específicos, que não ficaram restritos ao seu período de apogeu, mas incidiram na produção imediatamente posterior – muitas vezes antitética – e influenciaram vários momentos literários do século XX. O Realismo buscou a representação da verdade pela objetiva mimetização do real, diante do qual o escritor deveria se postar com neutralidade científica. De acordo com a mentalidade da época, acreditava-se que somente pelo controle da subjetividade e pela adoção de método de observação seria possível retratar a realidade com isenção e rigor.

Desse modo, quando dizemos que o artista realista toma a realidade como ponto de partida à criação nos referimos especificamente àquelas obras cujo conteúdo é elaborado a partir de elementos exteriores e factuais, captados de forma que almeja o objetivo, fotográfico, documental. São narrações que se propõem a traduzir a vida "como ela é", que comentam o que é passível de ser conhecido não somente pelo escritor, mas

por uma coletividade que serve de testemunha do narrado. Ocorreu também no Realismo uma mudança de foco temático fundamental, quando os enredos da vida aristocrática foram abandonados e os escritores passaram a se interessar pelas classes baixas, levando ao protagonismo operários, trabalhadores urbanos e da indústria, prostitutas, marginais, gente comum, personagens até então relegados à coadjuvação, ao cômico ou ao ridículo. Como afirmou Auerbach, essa massa de cidadãos urbanos foi levada a sério pela literatura, estudada e descrita minuciosamente em seu cotidiano banal e muitas vezes trágico.

O interesse dessa ficção por situações inexploradas e contemporâneas expressa as mudanças de paradigma que atingiam a sociedade como um todo. O racionalismo que dominou o período mobilizou tanto o discurso ficcional quanto a crítica literária e o cientificismo veio substituir na sociedade o espaço antes ocupado pela religião. Uma confluência de fatores promoveu o *zeitgeist* oitocentista e finissecular: ascensão da burguesia e do liberalismo; o surgimento do proletariado pela Revolução Industrial-Tecnológica; o advento das metrópoles; as descobertas nos campos da Biologia e da Física; as invenções (transatlânticos, fotografia, ferrovias, veículos automotores entre elas); o neocolonialismo africano, asiático e latino-americano; o surgimento de novas ciências sociais, a Sociologia e a Antropologia; as novas ideologias e formas de pensar o mundo a partir do positivismo, do determinismo, do evolucionismo, do marxismo. Junto a outros, esses fatores promoveram mudanças intensas nas hierarquias sociais, nas concepções de tempo e espaço, na relação com o corpo e a saúde, nas crenças, na afetividade. O historiador Nicolau Sevcenko (2004: 7) afirma que não houve em nenhum período anterior “o envolvimento de tantas pessoas e de modo tão abrangente e rápido num processo dramático de transformação de seus hábitos cotidianos, suas convicções, seus modos de percepção e até seus reflexos instintivos”.

Ao mimetizar o real contemporâneo, a ficção realista aproximou-se da narrativa histórica e jornalística pelos pressupostos de verossimilhança, coerência e, sobretudo, de objetividade, em que a atuação do narrador é diminuída para dar lugar ao estilo documental, no qual os fatos e as ações dos personagens esclarecem a si mesmos, sem intromissões do autor. A literatura pretendia então ser o retrato fiel do seu objeto, com efeito semelhante ao da imagem fotográfica e, para consegui-lo, movia-se lentamente e com detalhismo descritivo. Sua atenção recaía mais sobre a caracterização do que na ação. A ficção realista tencionou ainda um alto grau de comunicabilidade e, para tanto, sua linguagem foi simplificada, tornada coloquial, reiterando também o ideal clássico da

medida e da contenção. Por seus conteúdos e métodos, a literatura realista teve no conto e no romance os meios adequados à realização, encontrando a plenitude através deste último, um gênero "flexível e plástico", ao qual bem se adaptou por seus propósitos estéticos (Coutinho 1983:197).

Como uma exacerbação da tentativa de aproximar literatura e ciência, ciências sociais e biológicas, o Naturalismo foi um movimento que se estabeleceu no bojo do Realismo, exaltando o caráter experimental das ciências e empenhando-se ainda mais na descrição metódica e rigorosa do real. Seu grande propugnador foi o escritor francês Emile Zola, que no ensaio *O romance experimental* (1880) pretendeu adaptar à literatura os métodos da medicina. Além de observadores metódicos da realidade, os naturalistas se pretendiam leitores eruditos de textos científicos, documentando-se e sistematizando conhecimentos pelo acesso a tratados de ciências naturais. Acreditando no determinismo, supunham o comportamento humano condicionado por meio de agentes naturais, geográficos, químicos, sociais, psicológicos e hereditários. Como os indivíduos estavam condenados a agir de acordo com as limitações desta complexa cadeia de fatores naturais e orgânicos que os aprisionava, o naturalismo muitas vezes resultou em obras caricatas, apequenadas, de extremo pessimismo e sordidez. Talvez por isso, o Naturalismo em suas proposições mais enfáticas tenha se exaurido com rapidez, não avançado além da década de 1880.

O Realismo e o Naturalismo como modelos de criação literária conheceram esgotamento, porque o arcabouço ideológico que os favoreceu também se exauriu. As certezas e a esperança no futuro que embalaram as gerações dos três últimos decênios do século XIX e o início do século XX foram minadas por novos sistemas de idéias, conflitos sociais, guerras, economias em crise, ruínas. Mas alguns dos pressupostos do Realismo não foram de todo abandonados. Neo-realismos – de cunhos regionalista, socialista, documental, experimental – surgiram ao longo do século XX, animados por outras circunstâncias e sob novas perspectivas, mas guardando aproximações entre si. Para o crítico Luiz Costa Lima, os realismos constituem o "cânone da literatura testemunhal", em que há o "primado da observação", sendo parte de ambicioso projeto de legitimação da literatura brasileira, que remonta ao romantismo e continua em discussão.

> Apenas não nos neguemos a admitir que o velho paradigma testemunhal, depois de renovar-se no modernismo, de alimentar-se da busca da "essência" nacional, seguiu adiante e alcançou a prática literária majoritária de hoje em dia. Os bem-vendidos casos-verdade, os romances-reportagem, da década de 70, seriam

> mesmo inspirados pelo exemplo de Truman Capote ou tão bem se aclimataram porque a atmosfera já era velha conhecida? Pois não é apenas a relação entre romantismo, realismo e naturalismo que precisa ser repensada. Desde o século XIX, vindo ao atual, nossa idéia de projeto nacional tem-se apoiado no mesmo primado da observação, na mesma formação de compromisso, variando apenas o ângulo de incidência do moralismo. Poderíamos hoje localizar um moralismo de extração romântica, fiel ao decoro e aos bons costumes, ao lado doutro, de extração realista-naturalista, pronto a representar as cenas mais cruas desde que delas se extraia a moraleja: eis nossa miséria, a exploração que sofremos, etc. Em qualquer dos dois casos, não se abandona o princípio canônico de que a literatura deve nascer da observação da terra e dos costumes (Lima 1986: 217).

O comentário de Costa Lima é útil para que olhemos criticamente essa *tradição realista* na prosa brasileira, e também para nos remeter às novas manifestações desse tipo de produção literária ao longo do século XX, que serão vistas no capítulo referente a Fernando Bonassi. É preciso enfatizar que o nosso interesse em relação à prosa realista recai nos autores que lidam com uma temática específica: a cidade e seus personagens marginais.

III.

Outro aspecto válido à análise da *tradição realista* na literatura brasileira é a relação que se estabelece entre literatura e sociedade. Interessa-nos considerar a elaboração artística instigada por um fator externo de grande repercussão na vida do escritor: ser cidadão em um país cujo sistema político e econômico estabelecido desde a República (1889) impõe desigualdades diversas, que o coloca na desconfortável posição de expectador perplexo (e, tantas vezes, indignado). Muitos autores brasileiros são tocados pela realidade objetiva e buscam formas de expressar uma posição crítica sobre ela através da arte, acreditando que seus textos podem servir para esclarecer e sensibilizar a comunidade em que vivem. Esta parece ter sido a intenção de João do Rio, que afirmou, em apresentação ao seu livro *Vida Vertiginosa* (1911), haver em suas crônicas o desejo de “contribuição de análise à época contemporânea, suscitando um pouco de interesse histórico” pela “transformação atual de usos, costumes e idéias” (Rio 2006: 5). Revelando objetivo semelhante, em entrevista à revista semanal *Época*, Fernando Bonassi afirmou:

> O que eu acho que a gente pode fazer com a literatura é dar dignidade à vida das pessoas. Se as pessoas se sentem espiritualmente reproduzidas num bom conto,

> vão se sentir integradas a uma comunidade maior, quando se identificam com um desempregado num texto literário, talvez consigam conter a dor do desemprego de uma outra maneira. A arte é um troço civilizatório. Se angustiar com o mal do outro faz com que não pratique o mesmo mal. A arte tem essa qualidade política.[12]

Personagens à margem, desempregados, biscateiros, desqualificados, criminosos, prostitutas, drogados, presidiários, traficantes, gente que não costumava ser retratada com dignidade em textos ficcionais até o século XIX, como vimos acima, passam a interessar a autores e leitores brasileiros. De acordo com Fabio Lucas, o caráter social da ficção brasileira "somente aparecerá quando as personagens e as situações criadas puderem constituir expressão viva de relações entre grupos sociais", porque:

> Como é sabido, os problemas e as idéias somente começam a se mostrar quando os precedem condições materiais capazes de sucitá-los. Assim, a consciência moral a respeito da miséria, da desigualdade, da opressão, começa a germinar a partir de condições materiais que a consagrem num processo histórico que gera simultaneamente o seu contrário (Lucas 1987: 8-9).

Fábio Lucas diz que o problema social é uma preocupação relativamente nova na ficção brasileira, já que no passado a literatura escrita era privilégio de uma classe que, detentora do capital e do tempo ocioso, permitia-se usufruir a educação, a leitura e o desenvolvimento intelectual. Alienada das desigualdades sociais internas, esta classe dominante estava submetida à economia européia, da qual era dependente dentro do sistema produtivo internacional. Por este motivo, as classes dominantes periféricas não problematizavam a relação de sujeição colonial, porque seria o mesmo que questionar a sua própria situação de dominadora dentro do País. A abordagem das desigualdades, que surge na literatura nacional pela condenação e comiseração, mas esquecida de apontar suas verdadeiras origens, sofrerá modificações quando das transformações nas relações de trabalho e com o surgimento de uma classe média urbana.

> A evolução capitalista do País, com a divisão do trabalho e a diversificação da produção, ocasionou a emergência da classe média nas cidades, ao lado do operariado. Somente assim a evolução das condições materiais propiciou o surgimento das primeiras manifestações sociais na classe média, letrada e pensante, consciente de sua solidão e "impotência trágica": ela parte para a elaboração do "herói problemático", o primeiro ser a dar resposta às causas concretas de sua mutilação (Lucas, 1987: 10).

[12] http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT438380-1666,00.html. Acessado em 02/0707.

E é neste novo contexto social que vemos surgirem na literatura do século XX, com suas peculiaridades e distinções, as crônicas de João do Rio e Fernando Bonassi.

## CAPÍTULO II

## João do Rio: crônica do submundo da *Belle Époque*

> *Nas sociedades organizadas, há uma classe realmente sem interesse: a média, a que está respeitando o código e trapaceando, gritando pelos seus direitos, protestando contra os impostos, a carestia da vida, os desperdícios de dinheiros públicos e tendo medo aos ladrões. Não haveria forças que me fizessem prestar atenção a um homem que tem ordenado, almoça e janta à hora fixa, fala mal da vizinhança, lê os jornais da oposição e protesta contra tudo. Nas sociedades organizadas interessam apenas: a gente de cima e a canalha. Porque são imprevistos e se parecem pela coragem dos recursos e a ausência de escrúpulos.* (*Crônicas e Frases de Godofredo de Alencar*, João do Rio)

O cronista João do Rio foi um escritor que passeou entre dois mundos, aos quais não pertenceu, mas deles se aproximou por interesses diversos. Talvez por integrar a classe média, então nascente no país – insegura, desprestigiada, remediada, ameaçada constantemente de possíveis quedas de padrão – dela manteve propositada distância, preferindo transportar-se aos extremos sociais: ao mundo dos ricos e poderosos, e ao da "canalha", que empesta o cotidiano das grandes cidades, e que se oferece como figuração de uma existência da qual todos esperam, com urgência e alívio, escapar, mas sobre a qual nutrem mórbida curiosidade. Deles, dos grã-finos e pobretões, o jornalista faz uso para contar o Rio de Janeiro.

João do Rio, pseudônimo adotado por Paulo Barreto, é o autor que motivou o presente trabalho, por ter-se celebrizado como o jornalista-escritor que renovou a crônica. Trata-se de um caso exemplar e *sui generis*, original ao imitar em estilo e idéia precursores europeus, mantendo-se inigualável no Brasil. João do Rio foi um leitor atento e arguto, que, homem do seu tempo, teve como modelo a cultura parisiense, destacando-se nela a literatura e o jornalismo. Foi inovador ao dar à crônica um movimento antes não experimentado, praticando a reportagem, a entrevista, o jornalismo investigativo e o colunismo social, este, em versão plena, explicitamente fútil, inaugurando o que hoje conhecemos como culto às celebridades.

Neste trabalho, o que nos mobiliza é observar a tematização que o autor faz da "canalha", em que momento e sob quais motivações ele escolhe abordar os miseráveis,

desempregados, criminosos, drogados, pequenos operários e biscateiros, excluídos em geral, que se moviam pela então capital da República brasileira, lendo as crônicas reunidas em *A alma encantadora das ruas*, todas anteriormente publicadas no jornal diário *Gazeta de Notícias* e na hebdomadária revista *Kosmos*, publicações de grande circulação no Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX.

I.

Há uma recorrência temática na obra de João do Rio e não é por acaso que, dos muitos pseudônimos que Paulo Barreto adotou, este tenha sido o que a ele se pregou: o jornalista foi o mais destacado cronista do Rio de Janeiro da *belle époque*.[13] Nada mais adequado a ele, então, que ser identificado pelo nome da cidade que eternizou. *A alma encantadora das ruas* é um emblemático resultado deste empenho do autor, porque retrata a cidade, então Capital Federal, quando ela passava por remodelação urbanística iniciada às portas do século XX, estendendo-se por uma década, período conhecido como "bota-abaixo", que transmutou sua fisionomia antiga, colonial, provinciana e lusitana em outra, nova, moderna, cosmopolita e civilizada, aos moldes de Paris. Parte do centro da cidade foi demolida, ruas estreitas deram lugar à larga avenida Central, hoje Barão de Rio Branco; monumentos arquitetônicos foram erguidos; a cidade passou a contar com iluminação a gás e elétrica; automóveis tomaram a via pública (ainda não asfaltada); o Rio se agitava e por todos era dito o bordão: "O Rio civiliza-se!". Os pobres, como sempre, não foram convidados para a festa, sendo desalojados dos cortiços em que viviam nas proximidades do cais e das ruas de comércio – justamente o trecho reformado – e empurrados para os morros, dando início a uma ocupação hoje conhecida como favela.[14]

João do Rio captou a velocidade das transformações do período e as expôs em séries de reportagens e crônicas publicadas em jornais e revistas, sucessos de público transformados em sucessos de venda, quando editadas em livros. Esse momento

[13] Chama-se *belle époque* o período de crescimento acelerado, euforia e despreocupação vivido na Europa, entre 1871, final da guerra franco-prussiana, e 1914, início da Primeira Guerra Mundial. A "bela época" foi marcada por importantes invenções e desenvolvimento tecnológico (veículos, máquinas, indústria), avanços nas áreas de ciência e medicina, grande produção artística e literária e pelo crescimento das cidades, transformadas em metrópoles, sendo Paris o modelo internacional a se copiar. No Brasil, a *Belle Époque Tropical* compreende a primeira fase da República, entre 1890 e 1920, e está também associada à art nouveau ou arte nova.

[14] Essas moradias improvisadas são vivamente descritas por João do Rio em texto antecipatório do que viria a ser a ocupação nos morros na capital carioca, intitulado *Os livres acampamentos da miséria*, uma das 25 crônicas reunidas em *Vida vertiginosa.*

expressivo e peculiar do seu trabalho como repórter, entrevistador e cronista da cidade em mutação está sintetizado em *As religiões do Rio* (1904), *A alma encantadora das ruas* (1908), *Cinematógrafo* (1909) e *Vida vertiginosa* (1911).

Como afirmou o escritor Ribeiro Couto, logo após a morte de Paulo Barreto, em 1921, a cidade vivia na sua obra:

> A cidade foi variando de alma e de fisionomia, mas o escritor acompanhou-a, a todos os instantes. Sua obra é o reflexo da vida carioca em vinte anos de civilização em marcha. Nos seus livros está essa vida vertiginosa, com suas vaidades, as suas virtudes, os seus vícios, a sua loucura, o seu lirismo, os seus ridículos, os seus tédios, os seus entusiasmos, a sua dor, a sua beleza. Do Rio de Janeiro imperial de Machado de Assis, com as estreitas ruas de nomes pitorescos e os conselheiros de sobrecasaca fúnebre, passamos, na literatura brasileira, ao Rio de Janeiro encantador de Paulo Barreto, com o cais tumultuante de trabalho, os palacetes nascendo dos bairros antigos, a tradição vestindo-se com uma roupa de idéias mandada buscar à Europa (Apud Gomes 1996: 12).

Enquanto que, em *O momento literário*, lançado em livro no mesmo ano de *A alma encantadora das ruas*, João do Rio revela as conexões entre a vida literária e a atividade jornalística, destacando a importância que os literatos possuíam na vida cultural brasileira e a presença deles na imprensa naquele começo de século, através de entrevistas que realizou com escritores proeminentes do período, em *As religiões do Rio, A alma encantadora das ruas*, *Cinematógrafo* e *Vida vertiginosa,* João do Rio expõe as contradições de uma cidade que cresce e se desenvolve, mas que segrega e exclui, mantendo sob a fachada moderna desigualdades sociais, tradições e hábitos julgados mortos e enterrados junto com o "Rio Antigo".

No artigo *Espécies de espaço: Democracia e exclusão em crônicas de João do Rio*, Renato Cordeiro Gomes critica o período de reformas na Capital Federal:

> Aqueles planos urbanísticos redundaram no controle do espaço, através do planejamento, estabelecendo hierarquias excludentes, promovendo o mapeamento policial e totalitário do espaço, através de um projeto disciplinador e utópico, como o realizado pelo Barão de Haussmann, na Paris do II Império, modelo para as reformas do Rio de Janeiro, patrocinada pelos donos da República, na primeira década deste século, sob o comando do prefeito Pereira Passos, engenheiro de formação francesa que recebeu plenos poderes do presidente da República Rodrigues Alves (1903-1906) para executar o projeto de "regeneração" da cidade, conhecido popularmente como o "bota-abaixo", devido ao grande número de demolições que exigiu.[15]

[15] V. Gomes. *Espécies de espaço: Democracia e exclusão em crônicas de João do Rio*. Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/5Sem_15.html. Acessado em 20/02/07.

Dos quatro títulos mencionados, é, sobretudo, em *As religiões do Rio* e *A alma encantadora das ruas* que João do Rio retrata a massa de deserdados do progresso, chamando atenção à presença e *persistência* deles, soterrada na "Cosmópolis", como era euforicamente apelidado o Rio da *belle époque*. Em *As religiões do Rio*, o autor concentra interesse na diversidade de cultos existentes no país de maioria católica, investigando sobre a igreja positivista, combativa e representativa à época; o movimento evangélico e o espiritismo; que viriam a crescer naquele século que se iniciava; o satanismo e os exorcismos; e sobre outras de tendências panteísta, como o culto do mar, e esotérica, como os fisiólatras. Alguns estudiosos apontam como inspiração para esse trabalho de João do Rio o estudo *Les petites réligions de Paris* (1898), do francês Jules Bois. Muito do sucesso conquistado pela série deveu-se ao seu caráter de investigação sobre práticas religiosas cercadas de segredos, desconhecidas e proibidas. As crônicas-reportagens de maior repercussão do conjunto foram as que examinaram os cultos afro-brasileiros, reunidas sob o título *No mundo dos feitiços*. Havia no interesse do autor e do público sobre o tema um rebatimento da configuração social do Rio de Janeiro daquele começo de século.

Ao estilo naturalista que emprega em vários textos, sobretudo os da primeira fase produtiva, da qual fazem parte *As religiões do Rio e A alma encantadora das ruas*, João do Rio conta como se deu seu acesso ao *temerário* mundo dos feitiços e a gente que nele encontrou. Os trechos foram selecionados da crônica *O feitiço*, de *As religiões do Rio*:

> Vivi três meses no meio dos feiticeiros, cuja vida se finge desconhecer, mas que se conhece na alucinação de uma dor ou da ambição, e julgo que seria mais interessante como patologia social estudar, de preferência aos mercadores da paspalhice, os que lá vão em busca do consolo.
>
> [...] Toda essa gente vive bem, à farta, joga no bicho como Oloô-teté, deixa dinheiro quando morre, às vezes fortunas superiores a cem contos de réis, e achincalha o nome das pessoas eminentes da nossa sociedade, entre conselhos às meretrizes e goles de parati. As pessoas eminentes não deixam, entretanto, de ir ouvi-los às baiúcas infectas, porque os feiticeiros que podem dar riqueza, palácios e eternidade, que mudam à distância, com uma simples mistura de sangue e de ervas, a existência humana, moram em casinhas sórdidas, de onde emana um nauseabundo cheiro.
>
> Para obter o segredo do feitiço, fui a essas casas, estive nas salas sujas, vendo pelas paredes os elefantes, as flechas, os arcos pintados, tropeçando em montes de ervas e lagartos secos, pegando nas terrinhas sagradas e os opelês cheios de suor (Rio, 2006: 50 e 52).

João Carlos Rodrigues conta que, no início das reformas que removeram a população negra e pobre da zona portuária, surgiu, entre 1903 e 1904, no jornal *Gazeta de Notícias* a coluna *A Cidade*, mantida por Paulo Barreto, que assinava apenas X. Nela, ao comentar fatos cotidianos, às vezes à maneira irônica e dialogada do dramaturgo e cronista Artur Azevedo, de quem ele se dizia admirador, João do Rio antecipava o interesse temático presente em *As religiões do Rio* e *A alma encantadora das ruas*. Em *João do Rio – Uma biografia*, Rodrigues descreve os problemas sanitários enfrentados à época.

> A prefeitura e a Saúde Pública proíbem hortas e chiqueiros no perímetro urbano; legislam contra os chalés térreos de madeira, favorecendo os sobrados; interditam a venda em via pública de vísceras expostas às moscas; abolem a ordenha de vaca em plena rua; e ainda caçam milhares de cães vadios e ratazanas empestadas. A construção da avenida Central (atual Rio Branco) foi conseguida às custas do despejo sumário de 20 mil pessoas e a derrubada de quase dois mil imóveis (Rodrigues 1996: 43).

A reconfiguração da cidade estabelecida no traçado urbano atingia toda a sociedade e evidenciava, pela exclusão dos pobres e privilégio dos "arrivistas" [16], uma fratura entre as classes que surgiam com o advento da República. Parte dessa sociedade em transformação, os intelectuais tiveram reações diversas em que se destacou a polarização: uns apoiaram francamente as reformas e o bem-estar civilizador que delas adviria; outros rejeitaram as mudanças que passavam como um rodo, desconsiderando aqueles por elas prejudicados. No bojo das mudanças, havia as injustiças, os interesses políticos, as ações escusas, o privilégio de poucos. Um dos entusiastas do progresso foi o poeta Olavo Bilac, que em *Inauguração da Avenida*, crônica de 1905, saúda os novos tempos, metaforizados pelas elegantes edificações da cidade:

> A melhor educação é a que entra pelos olhos. Bastou que, deste solo coberto de baiúcas e taperas, surgissem alguns palácios, para que imediatamente nas almas mais incultas brotasse de súbito a fina flor do bom gosto: olhos, que só haviam contemplado até então betesgas, compreenderam logo o que é a arquitetura. Que não será quando da velha cidade colonial, estupidamente conservada até agora como um pesadelo do passado, apenas restar a lembrança? (Bilac 2005: 173).

[16] Expressão muito usada para designar o burguês capitalista emergido no começo do século XX, sinalizando a nova ordem econômica republicana. Em *Literatura como missão*, Nicolau Sevcenko chama o Rio de Janeiro da *belle époque* de a "capital do arrivismo",

Em oposição ao adesismo de Bilac, o escritor Lima Barreto enxergava o lado sombrio do novo regime, o "infortúnio e o mal-estar que se apossou da sociedade republicana" e as práticas das elites políticas, "entregues a uma luta brutal pelos cargos, à farta distribuição de 'comissões' aos seus apaniguados, ao cultivo desvelado do nepotismo e do 'filhotismo', aos subornos industriais e aos 'fornecimentos' sem concorrência para as grandes obras e campanhas militares". Em *Histórias e sonhos*, ele expõe as contradições que enxerga:

> Apesar do luxo tosco, bárbaro e branco, dos palácios e 'perspectivas' cenográficas, a vida das cidades era triste, de provocar lágrimas. A indolência dos ricos tinha abandonado as alturas dela, as suas colinas pitorescas, e os pobres, os mais pobres, de mistura em toda espécie de desgraçados, criminosos e vagabundos, ocupavam as eminências urbanas com casebres miseráveis, sujos, feios, feitos de tábuas de caixões de sabão e cobertas com folhas desdobradas de latas em que veio acondicionado o querosene. Era a coroa, o laurel daquela glacial transformação política... (Apud Sevcenko 1983: 188).

Em síntese, sabemos que na remodelação urbanística do Rio da Belle Époque foram condenados todos os hábitos e costumes ligados à memória da sociedade tradicional, negados os elementos da cultura popular que pudessem macular a imagem civilizada da sociedade dominante e que, naquele momento, foi acionada uma política de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, agora reservada ao desfrute burguês, este, de um "cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense" (Sevcenko, 1983, p. 30). A imprensa teve papel fundamental no sucesso desta remodelação social e, como vimos, era o espaço que dominava a vida intelectual, oferecendo empregos e prestígio, sendo o jornalismo a atividade central do tipo de intelectual profissional que surgia.[17]

## II.

Em época de transição, João do Rio oscilou posições e opinião: ora se mostrava entusiasta das transformações, ora as criticava, sendo por isso considerado incoerente, paradoxal. Tanto se portou como um "radical de ocasião" [18], registrando em tom de denúncia o reverso do Rio *smart* e *chic*, o dos "mutilados da *belle époque*" [19], que

[17] Sobre este aspecto ver o capítulo Belle Époque: a integração no mundo cosmopolita in: OLIVERIA, Lúcia Lippi. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
[18] A expressão foi a ele designada por Antonio Candido.
[19] Quem assim os nomeia é Antonio Arnoni Prado.

habitavam casebres e ruas, como se ajustou ao figurino do dândi fútil, sendo cronista dos salões bem freqüentados e das tardes de chá da “Frívola City”, expressão por ele mesmo criada, para designar o ambiente por onde circulavam os “elegantes” e “encantadores”. No plano psicológico, o fato de ele ser um mulato de classe média, homossexual, inteligente e vivaz – atributos suficientes para colocá-lo sob suspeita, quando não à margem, em uma sociedade que se modernizava na fachada, mas que em seu interior mantinha-se conservadora – pode tê-lo beneficiado, capacitando-o a lidar com as oposições e a trafegar nos interstícios. João do Rio atravessou fendas, penetrando em áreas de circulação restrita acima e abaixo nas categorias sociais, utilizando como passaporte sua identidade de repórter. Como jornalista, desempenhou papel de mensageiro, cuja missão era de observar, relatar, analisar e opinar; tarefas que, agregadas, não haviam sido realizadas na imprensa brasileira antes dele.

Sob o escudo de jornalista profissional, pôde transitar em vários meios sem a eles pertencer, sendo este seu maior trunfo, que vai beneficiar vários dos seus relatos. O gênero em que se consagrou, a crônica-reportagem, permitiu-lhe o relato do efêmero circunstancial, em textos que se mantinham à superfície, mas que tocavam variadas situações cotidianas. Como afirma Renato Cordeiro Gomes, ao luxo ele opôs o lixo, porque suas reportagens abriam espaço à reflexão sobre manifestações da cultura popular tradicional e aspectos da miséria que os apologistas da *belle époque* sonhavam enterrar sob os escombros das reformas urbanas.

Seu oportunismo, ou “faro jornalístico”, alertou-o sobre as situações de tensão e excitação nos diferentes ambientes que freqüentou; ele desenvolveu a capacidade de detectar acontecimentos sensacionais, comezinhos e modais, evidentes e extraordinários, captando a diversidade cultural da cidade, vertida em notícias que mobilizaram a atenção do leitor e tantas vezes o escandalizaram. Pelo seu método de trabalho, presenciando situações, entrevistando envolvidos, relatando e analisando fatos cotidianos, João do Rio legou à imprensa brasileira, que então se popularizava, o que posteriormente seria conhecido como jornalismo investigativo. Em *As religiões do Rio* e *A alma encantadora das ruas*, o autor aponta soluções e temas para o texto em prosa que serviriam tanto ao jornalismo quanto à literatura brasileira. Sua técnica de produção noticiosa era a entrevista *in loco*, testemunhal, sua forma de abordagem, a camaradagem, a geração de confiança com o interlocutor.

Além do investigativo, outro aspecto que pode ser observado na crônica de João do Rio é o viés sensacionalista. Efetivado pela imprensa popular norte-americana, no final

do século XIX, o sensacionalismo é estratégia de provocar comoção no leitor com notícias excepcionais, de interesse humano, visando uma fonte contínua de venda de jornais. O periódico para o qual João do Rio trabalhou mais tempo, a *Gazeta de Notícias*, foi um dos responsáveis, àquele início de século XX, pela renovação da imprensa nacional, não apenas adotando a reportagem e a entrevista aos moldes norte-americanos, mas também elementos gráficos que melhor organizavam as páginas, com a inserção de manchetes e títulos, junto com a fotografia. Ainda que passando por renovações pela influência norte-americana, o jornalismo nacional, fortemente influenciado pelo modelo europeu, não havia ainda estabelecido o conceito da *penny press*, o jornal de um centavo, com informações diversificadas e mais acessíveis ao público.[20] Portanto, o mais provável é que a presença da estética sensacionalista na obra de João do Rio produzida para jornal tenha como origem o folhetim, o romance popular cheio de peripécias, acontecimentos dramáticos e viradas de enredo, propagado nos jornais europeus, aportado com grande sucesso no Brasil, no século XIX, através de periódicos e autores franceses.

A prosa escandalosa de muitos romances folhetinescos, alguns dignos de prontuários de delegacia, com dramas familiares, crimes chocantes, histórias bizarras, atraía o leitor e formava o gosto por uma narrativa em que se misturava fato e ficção. Como explica a pesquisadora Marlyse Meyer (1996: 97), não havia no folhetim pretensões políticas ou literárias, o que ele visava eram as novas camadas sociais que aderiam à leitura. A fórmula dos folhetins populares, inspirados em "fatos reais", teve como veículo ideal a *petite presse* francesa, que em 1863, com o surgimento do *Le Petit Journal*, chegava à "gente miúda", através de uma eficaz seleção de temas e eficiente sistema de distribuição. Foi também na impressa popular que se fixou o *fait divers*, poderoso chamariz noticioso na imprensa mundial. Traduzido do francês como notícia geral, como se utiliza no Brasil, o termo não exprime seu significado preciso, ainda que a expressão "mundo-cão", criada contemporaneamente entre os produtores de notícias como referência satírica a esse tipo de assunto, dê pistas do seu conteúdo.

Marlyse Meyer (1996: 98) define o *fait divers* em sua origem, no século XIX, como "uma notícia extraordinária, transmitida em forma romanceada, num registro melodramático, que vai fazer concorrência ao folhetim e muitas vezes suplantá-lo nas

[20] A *penny press* surgiu nos Estados Unidos em 1833, com o jornal *New York Sun*, que orientava seu noticiário para leitores pertencentes às classes populares e ao trabalhador, interessados em informações ligadas ao seu cotidiano. Ao invés do noticiário político, majoritário nos veículos voltados às classes mais abastadas, o jornal popular focava acontecimentos sensacionais do cotidiano, como crimes os mais diversos, assassinatos, suicídios, acidentes, sinistros, distúrbios de rua, casos fantásticos e inexplicáveis. Informações sobre esse tipo de produção jornalística estão também em AMARAL, Márcia Franz, *Jornalismo popular* (São Paulo: Contexto, 2006).

tiragens". Tanto Marlyse Meyer quanto Roland Barthes (2003: 57) destacam a peculiaridade de o *fato discrepante* não tratar de gente conhecida, porque, como afirma o pensador, "só começa a existir onde o mundo deixa de ser nomeado". Um tratamento policialesco e detetivesco, muitas vezes sombrio, grotesco e preconceituoso, que destaca em tons berrantes "a vida como ela é", também impregna esse tipo de texto, em que é enfatizada a oposição entre a vida "normal" e o seu "outro lado", onde habitam párias, monstros, criminosos e vagabundos.

Próximas do contexto das notícias populares estão várias das 25 crônicas de *A alma encantadora das ruas*,[21] em que reportagem, *fait divers,* conto, melodrama e folhetim se entrelaçam, caracterizando a hibridez da crônica de João do Rio. Prestando atenção sobre *O que se vê nas ruas* – título do primeiro e maior dos capítulos do livro – o autor retrata trabalhadores informais, tatuadores, "urubus" (vendedores de produtos funerários), mercadores de folhetos de cordel, artistas primitivos, músicos ambulantes, velhos cocheiros, fumadores de ópio, festas populares (presépios, missa do galo, grupos carnavalescos), registrando também os tipos de oração popular encontradas em santinhos distribuídos na rua, publicidade e letreiros de estabelecimentos comerciais. A atenção do jornalista procura o exótico nos fragmentos urbanos. No conjunto, em que se assinala a diversidade de tipos que habitam a cidade, há textos leves, líricos, bem-humorados, divertidos, de um saudosismo terno e gentil, como ocorre em *Velhos cocheiros*, em que, numa investida melancólica, o cronista relata seu encontro com dois dos mais antigos condutores de *vis-à-vis*, carro de quatro rodas puxado a cavalo, que a chegada do bonde elétrico e do automóvel em breve faria desaparecer das ruas da cidade, junto com uma parte de sua história, como constata o cronista:

> Como este cocheiro estava do outro lado da vida! Quinze anos apenas tinham levado o seu mundo e o seu carro para a velha poeira da História! Ele falava como um eco, e estava ali, olhando o bulevar reformado, pensando nos bons tempos das missas na Catedral e das moradas reais, hoje ocupadas pela burocracia republicana... (Rio 1999: 193). [22]

A satisfação de estar em contato com um mundo alheio, *invisível*, e de descrevê-lo evidencia-se nas crônicas. O recurso do texto dialogado, que o aproxima do leitor e

[21] O volume reúne 27 textos, dois dos quais conferências preferidas pelo escritor: *A rua*, que o abre, e *A musa das ruas*, que o encerra.
[22] Todas as citações de *A alma encantadora das ruas* feitas neste trabalho foram retiradas da edição de 1999, a mais contemporânea à época de produção da dissertação, fiel à primeira edição, como foi verificado em cotejamento com exemplar de 1908.

também da fatura literária, é utilizado com graça por João do Rio em *Presepes*, em que relata suas visitas aos cenários de adoração ao Menino Jesus, cada um mais paramentado que o outro.

> Aproveito a consideração de Dudu para compreender o presepe:
> - Por que diabo põem vocês o retrato da imperatriz ali?
> - Imperatriz era mãe dos brasileiros e está no céu.
> - Mas Napoleão, homem, Napoleão?
> - Então, gente, ele não foi o rei do mundo? Tudo está ali para honrar o menino Deus.
> - A bailarina também?
> - A bailarina é enfeite.
> Guardo religiosamente esta profunda resposta.
> Os do reisado cantam agora uma certa marcha que faz cócegas. Os versinhos são errados, mas íntimos e, sibilizados por aquela gente ingenuamente feroz, dão impressões de carícias:
>
> *Sussu sossega*
> *Vai dromi teu sono*
> *Está com medo diga,*
> *Quer dinheiro, tome!*
>
> Que tem Sussu com a Epifania? Nada. Essas canções, porém, são toda a psicologia de um povo, e cada uma delas bastaria para lhe contar o servilismo, a carícia temerosa, o instinto da fatalidade que o amolece, e a ironia, a despreocupada ironia do malandro nacional (Rio 1999: 206-207).

Em *Os mercadores de livros e a leitura das ruas*, a literatura popular é observada com complacência pelo autor, ainda que ele encontre nela efeito pernicioso para leitores de tão pouca leitura, que recorrem às mesmas obras “devoradas pelo povo dos meados do século passado”. Ao listar os títulos encontrados naquela “biblioteca popular”, ambulante, como a *Princesa Mangalona*, a *Donzela Teodora* e a *História de Carlos Magno*, folhetos que mantiveram a curiosidade do público rural brasileiro até o advento da televisão, na década de 1960, e que hoje são *clássicos* da literatura de cordel, João do Rio os comenta, opinando serem leitura que fomenta a violência:

> Essa literatura, vorazmente lida na Detenção, nos centros de vadiagem, por homens primitivos, balbuciada à luz dos candeeiros de querosene nos casebres humildes, piegas, hipócrita e malfeita, é a sugestionadora de crimes, o impulso à exploração de degenerações sopitadas, o abismo para a gentalha. [...] Só esse *Carlos Magno* tem causado mais mortes que um batalhão em guerra. A leitura de todos os folhetos deixa, entretanto, a mesma impressão de sangue, de crime, de julgamento, de tribunal (Rio 1999: 140-141).

Mas é justamente na violência, nos crimes e nas detenções que João do Rio vai buscar assunto às seis crônicas que integram o último capítulo de *A alma encantadora das ruas*, intitulado *Onde às vezes termina a rua*, que agrupa relatos de visitas do jornalista às cadeias masculina e feminina. Os leitores da *Gazeta de Notícias*, que pertenciam à elite econômica e à minoria alfabetizada do país,[23] podiam vivenciar, através dessas crônicas, o que se passava entre criminosos e familiares, como em *O dia das visitas*, em que João do Rio narra a movimentação de entrada e saída de pessoas na detenção.

> A força da polícia é aumentada. Quatro ou cinco guardas contêm a multidão ao lado do porteiro, que distribui os cartões. A onda dos visitantes cresce a cada momento, impaciente e tumultuosa. São onze horas da manhã. O sol queima. Há no ar uma poeira sufocadora. O saguão está cheio, a calçada está cheia. Do outro lado da rua, doceiros, homens de refrescos, vendedores de frutas estabeleceram as caixas e as latas e mercadejam em alta voz. [...] Os olhos raiados de sangue, alegres ou chorosos, têm o mesmo desejo – entrar; os corpos, corpos de mulheres, frágeis corpos de crianças, corpos musculosos de homens, uma só vontade – forçar a entrada; e todos os gestos, lentos, dificultosos, presos em encontrões de rancor, exprimem o mesmo anelo, que é o de entrar (Rio 1999: 336-337).

Nos textos citados como em outros, João do Rio estabelece entre si e os círculos que freqüenta uma distância de posição. Trata-se do *freqüentar sem pertencer* antes mencionado, em que o autor *observa*, mas não *é* o outro, não há identificação entre ele e os retratados, porque mesmo que tenha curiosidade e se compadeça pelas realidades encontradas, não existe possibilidade de empatia, havendo momentos diante daquele outro em que ele mal consegue conter a sensação de raiva, nojo e pavor.

A opressão pelo contato com situações aterradoras surge em crônicas como *Visões de ópio* e *Cordões*, ambas inseridas no mencionado primeiro capítulo, *O que se vê nas ruas*, nas quais, por motivos distintos, o cronista se depara com o asco e o horror, contando ao leitor episódios impactantes, cheios de impressões sensacionais. Tanto em uma quanto em outra narrativa, João do Rio utiliza recurso recorrente em sua obra, quando o narrador se faz acompanhar de um guia, conhecedor que facilita seu acesso a ambientes suspeitos e com o qual dialoga todo o tempo da ação. *Visões de ópio*, um conto de horror, descreve o ingresso de dois curiosos em casas de fumadores de ópio, freqüentadas e mantidas por chineses, apontados pelo narrador como o "resto da famosa

[23] Em *João do Rio, o dândi e a especulação*, Raúl Antelo afirma que em 1904 a *Gazeta de Notícias* contabilizava cinco mil leitores diários (1989: 20). Foi neste ano que o escritor começou a trabalhar no periódico, dito por Brito Broca como "o jornal mais literário da época".

migração", que "vendem peixe na praia e vivem entre a rua da Misericórdia e a rua D. Manuel. Às cinco da tarde deixam o trabalho e metem-se em casa para as tremendas *fumeries*". Disfarçados de fornecedores da droga, o narrador e seu guia enfurnam-se nas "lôbregas bodegas", em que a "atmosfera pesada, oleosa, quase sufoca". A cada nova investida, o cenário torna-se mais deplorável, como numa descida ao inferno.

> As lâmpadas tremem, esticam-se na ânsia de queimar o narcótico mortal. Ao fundo um velho idiota, com as pernas cruzadas em torno de um balde, atira com dois pauzinhos arroz à boca. O ambiente tem um cheiro inenarrável, os corpos movem-se como larvas de um pesadelo e essas quinze caras estúpidas, arrancadas ao bálsamo que lhes cicatriza a alma, olham-nos com o susto covarde de *coolies* espancados.
>
> [...] Sinto náusea e ao mesmo tempo uma neurose de crime. A treva da sala torna-se lívida, com tons azulados. Há na escuridão uma nuvem de fumo e as bolinhas pardas, queimadas à chama das candeias, põem uma tontura na furna, dão-me a imperiosa vontade de apertar todos aqueles pescoços nus e exangues, pescoços viscosos de cadáver onde o veneno gota a gota dessora.
>
> [...] A cena é de um lúgubre exotismo. Os chins estão inteiramente nus, as lâmpadas estrelam a escuridão de olhos sangrentos, das paredes pendem pedaços de ganga rubra com sentenças filosóficas rabiscadas a nanquim. O chão está atravancado de bancos e roupas, e os chins mergulham a plenos estos na estufa dos delírios.
>
> A intoxicação já os transforma. Um deles, a cabeça pendente, a língua roxa, as pálpebras apertadas, ronca estirado, e o seu pescoço amarelo e longo, quebrado pela ponta da mesa, mostra a papeira mole, como à espera da lâmina de uma faca (Rio 1999: 170-171 e 174).

A sensação de angústia, medo e sufocamento é também experimentada pelo narrador diante da multidão que se espreme na rua do Ouvidor, no centro da cidade, para acompanhar os *Cordões* carnavalescos. Diferente do personagem Heitor, de um dos seus contos mais célebres, *O bebê da tarlatana rosa*, que se deixa tragar pela devassidão das ruas infestadas de foliões, excitado pela possibilidade de viver uma aventura erótica com um desconhecido, descambada em uma experiência sinistra, o narrador dessa crônica é indivíduo prudente, que teme a movimentação do carnaval de rua, de influência africana, manifestação incontrolável pela ordem, oposta ao carnaval europeizado dos salões e dos corsos, apoiado pelas autoridades. É seu amigo e condutor, mais uma expressão de alter-ego, quem afirma adorar os cordões por adorar o horror (do mesmo modo que João do Rio afirma amar a rua, na frase que abre a conferência *A rua*), por ser esta a "única feição verdadeira da Humanidade". O diálogo que se estabelece entre eles é oportunidade

encontrada pelo autor para louvar "a alma encantadora das ruas"[24] e explicar antropologicamente a riqueza do carnaval popular. Bem estruturado em seus embates entre a admiração e a aversão pela festa pagã, *Cordões* equilibra sentimentos conflitantes, informações bem colhidas e interpretação de contexto, quando expõe dentro do mesmo texto o medo:

> O cordão vinha assustador. À frente, um grupo desenfreado de quatro ou cinco caboclos adolescentes com os sapatos desfeitos e grandes arcos pontudos corria abrindo as bocas em berros roucos. Depois um negralhão todo de penas, com a face lustrosa como piche, a gotejar suor, estendia o braço musculoso e nu sustentando o tacape de ferro [...], carregando serpentes vivas sem os dentes, lagartos enfeitados, jabutis aterradores com grandes gritos roufenhos (Rio 1999: 228).

E a euforia vivida na folia:

> Oh! Sim! Ele tinha razão! O cordão é o Carnaval, é o último elo das religiões pagãs, é bem conservador do sagrado dia do Deboche ritual; o cordão é a nossa alma ardente, luxuriosa, triste, meio escrava e revoltosa, babando lascívia pelas mulheres e querendo maravilhar, fanfarrona, meiga, bárbara, lamentável... (Rio 1999: 242).

Alteração de humor, busca de sensações marcada pela hiperestesia, inquietação, desejo de estar em vários lugares e registrar os círculos do pavor, atração pelo submundo e mistério estão presentes na obra de João do Rio e caracterizam o espírito *fin-de-siècle* europeu, que impregnava o gosto de parte dos literatos brasileiros daquele começo de século XX. João do Rio viveu o sincretismo de tendências literárias e, assim como o realismo-naturalismo da década de 1880 se faz presente em sua produção artística, também o decadentismo do final do século XIX marca seu estilo, aspecto que abordaremos mais adiante.

Se há notas mais leves sobre os tipos urbanos no capítulo *O que se vê nas ruas* e mais apelativas nos relatos de cárcere em *Onde às vezes termina a rua*, o capítulo central do livro, *Três aspectos da miséria*, foi reservado ao registro das sórdidas condições em que viviam trabalhadores da recém-inaugurada república brasileira. As seis crônicas selecionadas pelo autor para o livro referem-se ao cotidiano daqueles que, não sendo escravos, sobrevivem do subemprego, em atividades que pagam mal e exaurem

[24] Desta crônica é que provavelmente se extrai o título do livro. O parágrafo em que a idéia se encontra é o seguinte: "Os cordões são os núcleos irredutíveis da folia carioca, brotam como um fulgor mais vivo e são antes de tudo bem do povo, bem da terra, bem da alma encantadora e bárbara do Rio" (p. 230).

energias. O caráter de denúncia está presente quando o jornalista descreve o esforço que demanda a estiva: “Cada saco daqueles tem sessenta quilos e para transportá-lo ao saveiro pagam sessenta réis”. As péssimas condições de trabalho dos mineiros, em *Fome Negra*:

> Não se distinguiam bem os seres das pedras do manganês: o raspar das pás replicava ao bater das marretas [...]. a certa hora do dia veio a comida. Atiraram-se aos pratos de folha, onde, em água quente, boiavam vagas batatas e vagos pedaços de carne, e um momento só se ouviu o sôfrego sorver o mastigar esfomeado (Rio 1999: 272).

A exploração do trabalho infantil, pela mendicância e abuso sexual, em *Os que começam*...:

> Nicota, moradora no Pedregulho, tem treze anos e uma perigosa viveza de olhar. A puberdade, a languidez dos membros rijos dão-lhe receitas grandes. É mandada pelo padrasto, um português chamado Jerônimo, que a industria (Rio 1999: 309).

João do Rio também desmascara as falsas mendigas, revelando alguns truques usados por pedintes para extorquir passantes crédulos.

Há, no mesmo capítulo, a crônica *Mariposas do luxo*, em que o narrador observa mulheres pobres pertencentes à nova classe de trabalhadoras, as assalariadas, prováveis empregadas do comércio e de escritórios, serventes, que, ao saírem do trabalho, deixam-se seduzir pela beleza das vitrines chiques, fitando bens aos quais jamais terão acesso, mas com que sonham, sempre ao lusco-fusco do final da tarde. O tema é o mesmo de um conto sarcástico e vibrante escrito nos anos 1920-30 pela norte-americana Dorothy Parker, intitulado *O padrão de vida*; nele, duas amigas divertem-se, enquanto fitam as vitrines, imaginando o que comprariam se de repente ganhassem milhões de dólares. Em ambos os textos, o consumismo torna-se estilo de vida e regra de convivência.

Se, em *Visões de ópio,* o autor já evidenciara habilidade em descrever ambientes lúgubres, provocando no leitor sensação de claustrofobia, em *Sono calmo*, intensifica o feito, mais uma vez descendo aos “círculos infernais” das hospedarias e albergues noturnos, exagerando nas descrições grotescas, buscando a sensação ordinária, pelo excesso. Mais uma vez a história social, com informações ajuntadas por Nicolau Sevcenko, aponta as situações em que o nosso repórter ia buscar assunto.

> Além de se acumular nas favelas, os despejados o fizeram em cortiços e hotéis baratos, os "zungas", em que famílias inteiras alugavam esteiras no chão, alinhadas umas ao lado das outras, em condições subumanas. Como essas alternativas ainda acarretavam riscos de ordem sanitária, a Administração da Saúde se voltou contra elas. Desencadeando uma campanha maciça para erradicação da varíola, foram criados os batalhões de visitadores que, acompanhados da força policial, invadiam as casas a pretexto de vistoria e da vacinação dos residentes (Sevcenko 2004: 23).

Aproveitando uma dessas investidas, o repórter escreve crônica *noire* que de "sono calmo" só guarda o título zombeteiro. Em uma batida policial noturna a alguns dos estabelecimentos que se ajustam aos descritos acima por Nicolau Sevcenko, guiados (a figura do guia reaparece) por um delegado de polícia, o repórter, um bacharel e um adido de legação cumprem roteiro que mais se assemelha a um passeio turístico de mau gosto, como ocorre nos dias de hoje com turistas estrangeiros ansiosos por visitar favelas cariocas. A curta viagem assemelha-se a uma catarse para os assustados invasores, que pouco ou nada farão para abrandar a dureza daquelas hospedarias; a única reação é de constrangimento diante da "chaga incurável" da miséria. Há passagem significativa, logo às primeiras linhas da crônica, que não apenas expõe o pretexto leviano da empreitada (mostrar aquele mundo degenerado a três burgueses empolados), mas também a autocrítica do escritor-jornalista quanto ao seu papel de imitador de estilos.

> Não sei se o delegado quis dar-me apenas a nota mundana de visitar a miséria, ou se realmente, como Virgílio, o seu desejo era guiar-me através de uns tantos círculos de pavor, que fossem outros tantos ensinamentos. Lembrei-me que Oscar Wilde também visitara as hospedarias de má fama e que Jean Lorrain se fazia passar aos olhos dos ingênuos como tendo acompanhado os grão-duques russos nas peregrinações perigosas que Goron guiava.
>
> Era tudo quanto há de mais literário e de mais batido. Nas peças francesas há dez anos já aparece o jornalista que conduz a gente chique aos lugares macabros; em Paris os repórteres do *Journal* andam acompanhados de um *apache* autêntico. Eu repetiria apenas um gesto que era quase uma lei. Aceitei. (Rio 1999: 278).

Quando tomamos as principais características da obra escrita por João do Rio para jornal – seu interesse em testemunhar uma época, dando-lhe o sentido de atualidade histórica; a construção de tipos, a exemplaridade; o sensacionalismo que busca a adesão do leitor, cativando-o e entretendo-o – e a afirmação do autor de estar apenas repetindo "um gesto que era quase uma lei", utilizando-se de uma retórica consagrada, de um tipo de literatura já aceito, percebemos que se trata daquilo que chamamos de *literatura de*

*massa*, coadunada às pretensões do texto realizado para o consumo imediato característico da produção jornalística.

Para Muniz Sodré, esse tipo de literatura não se confunde com o chamado "estilo culto" da ficção literária, já que este "implica uma intervenção pessoal do escritor tanto na técnica romanesca corrente como na *língua nacional escrita*", significando, neste caso, que o escritor cria uma língua própria quando escreve, não sendo seu texto subordinado à história ou a informações e ensinamentos que se pretendam "verdadeiros" ao leitor. O texto de ambições literárias teria, assim, sua autonomia preservada pelo distanciamento do real histórico, sendo questionador, apreendendo o sujeito humano em sua complexidade e não através de um discurso utilitário. No que diz respeito à literatura de massa, na qual a obra de João do Rio aqui analisada estaria inserida, há outra intenção, já que ela se apropria do discurso da história, que penetra na ficção como "informação verdadeira", conferindo-lhe credibilidade, funcionando como força de atração, pela vivacidade dos retratos realizados e pelo impacto da crítica social, efeito que, na opinião de Sodré, "não acrescenta coisa alguma à própria arte literária, que se define pela *forma*, isto é, a língua nacional ficcionalizada, gerando técnicas e conteúdos particulares" (Sodré 1988: 16).

Entretanto, a diferenciação feita por Muniz Sodré não pretende estabelecer critérios de avaliação que coloquem em posição de superioridade e inferioridade as, chamemos, literaturas artística e de consumo, ou, como afirma ele, as literaturas "culta" e "de massa". Apenas, ele destaca as peculiaridades de ambas, reconhecendo na segunda importantes *operações mediadoras* através das quais a indústria cultural sintoniza o leitor, sendo úteis para localizar elementos da tradição narrativa e imagística do povo, "de um certo *ethos* nacional que perpassa tanto as populações camponesas quanto urbanas". Portanto, não significa demérito para a crônica – expressão de uma literatura de massa, porque feita para consumo rápido, com o fim utilitário de informar e entreter leitores de jornal – o fato de ela ser pragmática e de equilibrar, entre seus anseios, as ambições de uma construção textual artística e a pretensão ao registro histórico e ao estudo social, ambos circunstanciados pela observação dos fatos do dia.

III.

João do Rio encarnou veleidades e caprichos de sua época, foi aquele que o crítico Afrânio Coutinho apontou como o "esteta que afrontava o ridículo com as extravagâncias de um hedonista", cujo melhor paradoxo constituiu-se em "ser um homem de ação com todas as aparências de um simples impostor" (Coutinho, 1996, p. 128). Uma de suas imposturas foi a representação do dândi, pois que do dandismo à Baudelaire – comportamento próprio do homem rico e entediado, "criado no luxo e acostumado a ser obedecido desde a juventude", que certamente não era natural ao Paulo Barreto da classe média carioca, obreiro frenético de redação – pôde afetar uma falsa aristocracia pela "gravidade no frívolo", que o escritor cultivava com roupas, acessórios e gestos, o exterior, enfim, com que conquistava "o prazer de provocar admiração".[25]

João do Rio aprendeu também com o dandismo o hábito de flanar, cultivando o prazer de vagar a esmo, "sempre viajando através do *grande deserto de homens*", a fim de encontrar o "prazer efêmero da circunstância", descobrindo o "eterno no transitório", como ensinou Baudelaire, referindo-se ao *habitat* do moderno *flâneur*.

> A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, a dos peixes. Sua paixão e profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo (Baudelaire 2004: 21).

Perfeita camuflagem a de estar no centro do mundo e nele permanecer oculto. Não é este o desejo do homem que vaga na multidão e transita por diferentes extratos urbanos? Não parece a crônica o meio ideal para expressar este breve e transitório transitar por ruas, gentes e histórias? É Raúl Antelo quem diz que, em *A alma encantadora das ruas*, João do Rio revela a identidade comum entre o cronista e seu objeto, a rua, livro que tudo acolhe e "até consagra o medíocre". Não foi outra a profissão de fé que o jornalista fez ao declarar amor à rua e destacar a importância da *flanerie*. Com hedonismo, lançou também a base da atividade jornalística, o princípio da reportagem: buscar nas ruas assuntos que se tornem notícia, cultivando a curiosidade diante da vida, mantendo-se esperto, em vigília.

[25] Os trechos citados foram selecionados do capítulo *O dândi*, de *Sobre a modernidade*, de C. Baudelaire.

Na conferência *A rua*, texto que abre *A alma encantadora das ruas,* João do Rio define o que para ele seria a arte de "perambular com inteligência", cultivada por valorosos antecessores ("Horácio, a pé, não fez outra coisa nos quarteirões de Roma. Sterne e Hoffmann proclamavam-lhe a profunda virtude, e Balzac fez todos os seus preciosos achados flanando"), propagando-lhe as virtudes, bem de acordo com seu espírito conciliador de opostos.

> Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flanar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da populaça, admirar o menino da gaitinha ali à esquina, seguir com os garotos o lutador do Cassino vestido de turco, gozar nas praças os ajuntamentos defronte das lanternas mágicas, conversar com os cantores de modinha das alfurjas da Saúde, depois de ter ouvido *dilettanti* de casaca aplaudirem o maior tenor do Lírico numa ópera velha e má; é ver os bonecos pintados a giz nos muros das casas, após ter acompanhado um pintor afamado até a sua grande tela paga pelo estado; é estar sem fazer nada e achar absolutamente necessário ir até um sítio lôbrego, para deixar de lá ir, levado pela primeira impressão, por um dito que faz sorrir, um perfil que interessa, um par jovem cujo riso de amor causa inveja... (Rio 1999: 50-51)

O espaço público constitui-se um campo magnético, sendo a rua o símbolo essencial da vida moderna e a crônica sua melhor tradução. Para celebrar a vitalidade experimentada e desbravar o novo espaço urbano, que se enriquecia quanto mais parecia diversificado, o cronista exercia a *flânerie*. Em suas andanças, o autor percebeu que a cidade do começo do século XX era "agasalhadora da miséria", pulsando em contradições, cheia de encantos e assombros, servindo de inspiração a sua literatura, como havia servido aos "grandes artistas, desde Victor Hugo, Balzac e Dickens, até às epopéias de Zola, desde o funambulismo de Banville até o humorismo de Mark Twain" (Rio 1999: 78).

João do Rio sabia de quem se fazia acompanhar. Conhecendo suas influências compreendemos também sua obra, as confluências que moldaram seu estilo, que variou com o amadurecimento do escritor. No que diz respeito à narrativa, à estética e à ideologia, os textos de João do Rio reunidos em *A alma encantadora das ruas* evidenciam influências literárias vindas do naturalismo e do decadentismo, além de, como já foi comentada, uma forte presença dos gêneros jornalísticos desenvolvidos na Europa e nos Estados Unidos desde o século XIX, o folhetim, a crônica, a reportagem.

Na biografia que escreveu sobre o escritor, João Carlos Rodrigues (1996: 33) afirma que, no começo da carreira, iniciada na última década do século XIX, "Paulo

Barreto surgiu como um paladino do Realismo e do Naturalismo contra os românticos, mas principalmente contra os simbolistas", considerando o Naturalismo uma "arte sã", cujos métodos científicos encontravam-se ameaçados "diante da vara de um mágico ou da gritaria cavernosa do Simbolismo". Esta posição de "paladino do Realismo e do Naturalismo" será revista pelo escritor ao longo de sua carreira. Segundo o biógrafo, naqueles começos, Paulo Barreto era também impiedoso nos comentários sobre os literatos nacionais, guardando elogios para poucos, entre os quais Aluísio Azevedo, Adolfo Caminha, Auguste Comte, Verlaine, Byron e Oscar Wilde.

Sobre esse último, sabemos de sua duradoura influência na vida e na obra de João do Rio, que não apenas foi tradutor de Wilde para o português, mas também incorporou maneiras do autor no dandismo do "tipo requintado, aristocrático, displicente, meio cínico, que ele compôs, procurando, até certo ponto, irritar, chocar, escandalizar o meio carioca do '1900', assim como o autor de *Dorian Gray* o fizera na Londres vitoriana" (Broca 2004: 163). A influência de Oscar Wilde revelava também a proeminência do já comentado escritor Jean Lorrain, outro wildeano, sobre o escritor carioca, cuja afetação, desejo de chocar e a temática decadentista de parte de sua obra – sendo os contos de *Dentro da noite* a mais evidente dela – deviam muito ao autor francês.

A respeito de influências e hibridismos estilísticos, é interessante lembrar a atividade de crítico de arte exercida por Paulo Barreto, no início de sua carreira jornalística, no final do século XIX. Ele usava o pseudônimo Claude e, nesses textos, recorria aos diálogos satíricos com personagens fictícios, que reapareceriam em sua crônica posterior, aqui comentada. Como crítico de arte, Paulo Barreto/Claude cobriu durante cinco anos o Salão de Belas Artes, desprezando a então hegemônica pintura naturalista, estilo que em literatura era de sua preferência, preferindo pintores de estilo *art nouveau* e impressionista, como Elizeu Visconti e Helios Seelinger.

É o crítico José Paulo Paes quem faz uma proveitosa aproximação entre artes plásticas e literatura, na tentativa de encontrar terminologia que identifique a produção literária brasileira do período entre 1890 e 1920, justamente a da geração de João do Rio, mais conhecida como pré-modernista. Em *O* art nouveau *na literatura brasileira*, José Paulo Paes argumenta que o termo pré-modernismo, criado por Tristão de Ataíde, não qualifica bem o período, porque "ora dá a entender uma simples precedência cronológica – e pré-modernistas seriam, a rigor, quantos houvessem atuado literariamente depois do simbolismo e antes do modernismo –, ora inculca uma idéia de precursor – e pré-modernistas seriam, nesse caso, supostos modernistas anteriores ao modernismo

propriamente dito, cujo início oficial se dá em 1922, como se sabe, com a Semana de Arte Moderna" (Paes 1985: 64). Ele observa também que a proposta de substituir *pré-modernismo* por *sincretismo*, *penumbrismo* e *impressionismo*, feita por Afrânio Coutinho, também não resolve o problema, porque sincrética seria toda expressão estética, enquanto que penumbrismo e impressionismo seriam muito restritivos para nomear toda a produção em poesia e prosa do período analisado.

Sob esse raciocínio, José Paulo Paes propõe a transposição do termo *art nouveau* ou *arte nova* das artes visuais e aplicadas à literatura, explicando que, ao contrário das vanguardas, a arte nova não se fez conhecer por manifestos ou proclamações teóricas polêmicas. O que unia os artistas do período era o empenho comum de reagir contra o academicismo, utilizando-se das novas técnicas e materiais surgidos com o progresso industrial, mantendo, às vezes, uma nostalgia passadista.

A arte típica da *belle époque* expressou período de prosperidade para a rica sociedade burguesa, "brilhante e fútil, amante do luxo, do conforto, dos prazeres", que se fazia cliente e patrona dos artistas e artífices, sendo por este motivo a arte nova propensa ao ornamento. De acordo com o crítico, a arte daquelas três décadas se aproxima do barroco pela exuberância ornamental ao que se afasta do naturalismo antecedente, este, voltado para aspectos grosseiros e sombrios do cotidiano.

> Longe de servir de espelho às misérias do dia-a-dia, o *art nouveau* aspirava a 'criar uma imagem de um mundo de beleza e felicidade universais' (Barilli). Daí a sua oposição ao naturalismo significar não uma recusa do natural em si, mas sim a negação de reproduzi-lo no que tivesse de mais superficial ou ostensivo; ao contrário do naturalismo mais ou menos fotográfico, preocupava-se em descobrir a estrutura interior das coisas. [...] A animar essa vontade de estilização ornamental da arte nova, havia uma exaltação dionisíaca da vida, um vitalismo de cuja formulação filosófica se encarregara Nietzsche, o pensador mais prestigioso da época, ao lado de Schopenhauer (Paes 1985: 67).

Comentando que, guardadas as devidas proporções, e como já foi assinalado neste trabalho, o Brasil vivia naquele começo do século XX a sua *belle époque*, José Paulo Paes afirma que, em sua "febre de mundanismo", o Rio afrancesado destronou a figura do escritor boêmio, privilegiando a do aburguesado e mesmo convertido em dândi, sendo paradigma desta nova configuração social e literária o "escritor *art nouveau*" João do Rio. Ressalte-se que a terminologia de literatura art nouveau proposta pelo crítico para a produção literária daquele período aplica-se, pelas aproximações verificadas, à obra de João do Rio, o mesmo não podendo ser dito daquela legada por autores contemporâneos,

como Lima Barreto, Monteiro Lobato e Graça Aranha. Entende-se também que Paulo Paes refere-se, sobretudo, ao ficcionista, personificado no homem de vestimenta extravagante, admirador de Oscar Wilde e criador da "fauna de fidalgos arruinados, milionários *blasés* e mulheres fatais que lhe povoam os contos e romances habilidosos, mas fúteis" (Paes 1985: 71). Mas o crítico também lembra do jornalista:

> Importa ainda notar que não se ocupou apenas da vida elegante do Rio da *belle époque*; imitando embora Jean Lorrain, escritor francês hoje esquecido e cuja ficção, consoante o gosto decadentista, se voltava para o anômalo, o sórdido e o monstruoso do *bas-fond* parisiense do tempo dos apaches, João do Rio debruçou-se também sobre a vida popular de sua cidade, deixando-nos em *A Alma Encantadora das Ruas* e *As Religiões do Rio* os seus melhores livros, a que é preciso acrescentar os contos de *Dentro da Noite*, cujos temas e personagens chocantes e perversos iriam configurar, ao lado da literatura-sorriso, uma literatura-esgar não menos típica do nosso *art nouveau* (Paes 1985: 71).

IV.

Não são apenas o potencial investigativo e descritivo, característico do jornalismo, e os valores antropológico e histórico que se destacam em *A alma encantadora das ruas*. Estilo e qualidade literária são elementos de atração à obra. Junto com a "verve, graça e cintilação" com que o "quadro social" é retratado pelo jornalista, há nas suas narrativas uma construção ficcional, a partir do uso que faz de personagens, diálogos, reflexões e impressões, e sobretudo de aspectos que estruturam a narrativa.

Há nas crônicas de *A alma encantadora das ruas* uma elaboração ficcional que foge aos padrões jornalísticos vigentes à época do autor. Aliar ficção e documento, produzir sob constante pressão textos de diferentes estilos e gêneros, ser rápido e eficiente. A necessidade de conciliar demandas contraditórias plasmou a qualidade artística de sua obra. Isto pode ser observado pela comparação entre algumas de suas crônicas e contos. Mudando de temas e de gêneros, João do Rio mantém em unidade certos recursos narrativos e retóricos, indicando ter o autor encontrado estrutura de encaixe que lhe permitiu produzir rápido e em larga escala. A esse respeito, comentando os contos reunidos em *Dentro da noite*, Renato Cordeiro Gomes afirma:

> Os contos que compõem este livro quase sempre se estruturam com duas narrativas, uma encaixada na outra. Há uma espécie de moldura que enquadra uma segunda narrativa. Há dois narradores, que conversam em espaços de

divertimento e ócio, ou fazem parte de um grupo, a quem o narrador relata a história principal que aguça a curiosidade dos personagens ouvintes. O encaixe da segunda narrativa abre espaço ao prazer de narrar e à sedução da narrativa, ao instaurar um ambiente de fascinação e magia, adequada aos casos mórbidos que arrebatam aquele grupo. “Todos ardiam para saber a aventura de Heitor”, diz-se em “O bebê da tarlatana rosa”. Essa estrutura funciona como módulo que possibilita a construção de uma série, que obedecendo à lei da repetição, paga tributo à produção na velocidade praticada por João do Rio (Gomes 2005: 40).

Assim como encontrou encaixes para diferentes planos narrativos nos contos, o autor desenvolveu estruturas para narrar suas crônicas, compostas quase sempre de elementos essenciais ao leitor, permitindo que ele visualize, vivencie, conheça e forme opinião sobre o tema tratado. Em *A alma encantadora das ruas*, assuntos e personagens são apresentados em sua ambiência, através de enquadramentos panorâmicos, que sugerem o cenário geral ao leitor, para, em seguida, colocar foco no específico, como no parágrafo de abertura de *Pequenas profissões*:

> O cigano aproximou-se do catraeiro. No céu, muito azul, o sol derramava toda a sua luz dourada. Do cais via-se para os lados do mar, cortado de lanchas, de velas brancas, o desenho multiforme das ilhas verdejantes, dos navios, das fortalezas. Pelos bulevares sucessivos que vão dar ao cais, a vida tumultuária da cidade vibrava num rumor de apoteose, e era mais intensa, mais brutal, mais gritada, naquele trecho do Mercado, naquele pedaço da rampa, viscoso de imundícies e de vícios. O cigano, de fraque e chapéu mole, já falara a dois carroceiros moços e fortes, já se animara numa taberna de freguesia retumbante. Agora, pelos seus gestos duros, pelo brilho do olhar, bem se percebia que o catraeiro seria a vítima, a vítima definitiva, que talvez procurasse desde manhã, como um milhafre esfomeado.

As descrições dos ambientes e personagens não apenas situam o leitor visualmente na história, mas lhe induzem reações, não raro polarizadas ou extremadas, sobretudo pela adjetivação constante e contundente (o céu é “muito azul”, a luz do sol “dourada”, velas “brancas”, ilhas “verdejantes”, vida “tumultuária, intensa, brutal, gritada”, o pedaço de rampa “viscoso de imundícies e de vícios”). Pela caracterização que faz dos personagens, atribuímo-lhes qualidades, imaginamos o que esperar deles. Como não prever ardis de um cigano falante, aditivado pelo álcool, de “gestos duros” e “brilho no olhar”?

No que diz respeito à vivacidade da narrativa, ela é garantida também por trechos dialogados, em que o autor explora a riqueza da oralidade, da língua falada nas ruas, das

gírias e coloquialismos. Ele também toma partido do recurso do diálogo para expor diferentes pontos de vista sobre um mesmo assunto, podendo se servir da conversa para se eximir de declarar a própria opinião, encarregando seu interlocutor (real ou fictício) de fazê-lo. Na crônica *Os urubus*, em que João do Rio aborda a incrível atividade de vendedores ambulantes de coroas funerárias e de tecidos para roupas de luto, ele aproveita os diálogos para expor as gírias do meio e, depois, traduzir seus significados através de diálogo com um de seus variados interlocutores.

> Os quatro tipos não se ralavam mais com a minha presença. Dois olhavam com avidez os bondes que vinham da rua do Passeio; dois estavam totalmente voltados para o lado da faculdade. Ao aparecer o bonde, um magrinho bradou:
> - Largo!
> Prestei atenção. Do *tramway* em movimento saltou um cavalheiro defronte do Necrotério.
> - De cima! – bradou outro tipo.
> - Última! – regougou o terceiro.
> E cercaram o cavalheiro.

Mais adiante ficamos sabendo, por intermédio de um dos funcionários do serviço mortuário usado como 'fonte' pelo nosso 'repórter', que as palavras ditas no diálogo acima são códigos de abordagem. As explicações são transcritas em forma de diálogo entre o funcionário e o narrador: "Quatro oferecem grinaldas aos passageiros que saltam dos bondes; três aos que vêm a pé. Ao ver o bando ao longe há a frase: De cima! que é o sinal. Do lado de lá! quando ele salta do lado oposto. Última! quando salta no necrotério".

Junto às descrições e diálogos, João do Rio recorre às citações, erudições e a indicações de almanaque, como forma de encorpar e enriquecer as crônicas com informações 'científicas'. É o momento em que o autor mostra que, além de bom apurador de informações primárias, colhidas *in loco*, também possui cultura livresca. Por esse trabalho de pesquisa, o autor opera catalogações e classificações dos mais variados fenômenos sociais, que indicam uma preocupação didática e antropológica e mesmo a busca por um efeito moralizante junto ao público. Na crônica *Os tatuadores*, depois da costumeira apresentação via descrições e diálogos nos primeiros parágrafos, o autor trata de explicar ao leitor a origem do modismo.

> A palavra *tatuagem* é relativamente recente. Toda a gente sabe que foi o navegador Cook que a introduziu no Ocidente, e esse escrevia *tattou*, termo da Polinésia, *tatou* ou *tu tahou*, "desenho". Muitos dizem que a palavra surgiu no ruído

> perceptível da agulha da pele: tac, tac. Mas como ela é antiga! O primeiro homem, decerto, ao perder o pêlo, descobriu a tatuagem.

Os parágrafos que se seguem explicam como o adorno corporal se espalhou pelo mundo e de como aportou no Rio de Janeiro, os contornos que aqui assumiu, em que extratos sociais foi adotado e como seria possível identificar a que grupo social o indivíduo pertencia pelas figuras em seu corpo tatuadas: “Há três casos de tatuagem no Rio, completamente diversos na sua significação moral: os negros, os turcos com o fundo religioso e o bando de meretrizes, dos rufiões e dos humildes, que se marcam por crimes ou por ociosidade”. E, com isso, o narrador desenvolve a sua catalogação da tatuagem carioca que, como se pode notar, dista da cultura urbana jovem deste início de século XXI, em que a tatuagem ganhou prestígio, não ficando restrita aos guetos marginais daquele início de século XX.

A mesma compulsão classificadora surge em crônicas como *Orações*, *Os mercadores de livros e a leitura das ruas* e *Tabuletas*, em que o autor opera uma catalogação dos tipos de produtos que podem ser encontrados em cada uma dessas áreas, sejam as principais súplicas encontradas em “santinhos” e leituras populares de cordel, nos dois primeiros casos, ou de como os comerciantes titulavam seus negócios em suas hilariantes placas de fachada.

Assim, percebemos que João do Rio estruturou formalmente suas crônicas de modo a torná-las atraentes, empolgantes, didáticas e que pudessem, como convém à literatura de massa, interessar ao maior número de leitores. Não foi por acaso, então, que ele se tornou um escritor popular, cujo cortejo fúnebre arrastou milhares de pessoas pelas ruas centrais da capital, curiosas e desejosas de dizer adeus ao homem que celebrizou a cidade do Rio de Janeiro e seus incríveis personagens.

## CAPÍTULO III

### Fernando Bonassi: o mundo é frio e cortante como uma lâmina de gilete

*A arte é o lugar da diferença e do incômodo*
Fernando Bonassi

Ali estamos nós, diante de mais uma prosaica edição diária da *Folha de S. Paulo*, jornal paulista que inaugura o século XXI como o mais importante do Brasil, hegemonia conquistada desde a década de 1980. O noticiário arruma-se na sua composição costumeira, na sua lógica que divide os assuntos em opinião, política, Brasil, cotidiano, mundo, dinheiro, esportes, cultura e seus respectivos subtemas. O olhar percorre as notícias, atentando a uma e outra, as folhas vão sendo passadas, vagamente. Mas, de súbito, o olhar pára, inquieta-se diante de algo que parece estranho, desalojado, um erro, talvez. Abaixo do prestigiado espaço da coluna social, editada na segunda página do caderno cultural, espremida no canto direito, como se fosse uma informação infiltrada, encontra-se uma "notícia" do tamanho de uma nota, que traz como sobretítulo duas palavras: *Da rua*. O tal espaço, que depois se descobre tratar-se de uma coluna assinada por um escritor, usa linguagem, tema, estilo e formato destoantes do lugar que ocupa. Pequena demais para uma coluna convencional de topo ou rodapé de página. Incômoda demais para o espaço de divertimento que em geral se compõe o caderno de "cultura e variedades". Para se ter uma idéia do desarranjo, reproduz-se um dos textos, publicado em 2000, intitulado *Dez definições*:

> Verdade é uma opinião mais sensível num instante determinado. Mentira é uma opinião menos necessária por mais tempo. Arte é o que acontece, porém com algumas modificações pra quem não tem paciência de sair de casa e viver a sua própria vida. Diplomacia é uma boca-livre entre dois países críticos, seus *smokings*, uísques e dúvidas protocolares. Peixes são minerais ativos que rebolam dentro d'água. Moda é um vestido de uma noite. Família é um conjunto de pessoas que não têm dinheiro pra pagar, cada uma, seus malditos aluguéis. Deus é um pai ausente que nunca teve mãe. Mãe é uma gaiola com pé-direito bem grande, cercada de algodão por todos os lados. Vida é isso daqui mesmo, por incrível que pareça...[26]

[26] *Folha de S. Paulo*, caderno Ilustrada, 02/09/00.

O autor do pequeno texto é Fernando Bonassi e sua coluna Da rua surgiu na *Folha de S. Paulo* em 1997, permanecendo naquele espaço e formato até 2002, quando o jornal passou por reforma gráfica e o escritor foi convidado a migrar do pequeno formato para um mais convencional e amplo, que ocupa até hoje, quinzenalmente, às terças-feiras, no alto da contra-capa do mesmo caderno Ilustrada. Bonassi havia sido chamado a escrever histórias curtas do cotidiano urbano depois que o editor do caderno leu as *100 histórias colhidas na rua*, livro no qual o autor reuniu, pela primeira vez, sua vasta produção de minicrônicas, que prefere chamar de "instantâneos". Formato que ele também exercitou nos textos que integram o *Livro da vida*, trabalho desenvolvido em 1998, quando viveu como bolsista em Berlim, e nos livros *Passaporte* e *100 coisas*, que serão objeto de estudo deste capítulo.

Sintomático daqueles tempos desencantados e céticos que se anunciavam com o fim do século XX e a proximidade do novo milênio é o fato de os textos de Fernando Bonassi – de estilo direto e escrita dura, calcada no real, em que marginalidade, violência, desigualdade social e conflitos urbanos são temas recorrentes – virem a preencher o espaço antes ocupado pela coluna *Maktub*, em que se publicavam textos também curtos, mas de conteúdo diverso, espécies de *pílulas espirituais* e bons conselhos oferecidos pelo *best-seller* dos anos 1990, Paulo Coelho.[27]

Foi a agressiva presença da coluna Da rua em espaço do mais importante jornal da maior cidade do país no início do século XXI, São Paulo, que suscitou a aproximação entre a colaboração de João do Rio e Fernando Bonassi para jornal. Suas crônicas provocam impacto semelhante, pelas temáticas desconcertantes, retratos da sociedade brasileira em momentos de transição, quando se inaugurava e encerrava o século XX. Como vimos, João do Rio viveu o Rio de Janeiro em fase de glória e crença no futuro, quando a cidade era a mais importante do país, remodelava-se, vestia-se de metrópole, mas não resolvera problemas básicos, fundamentais a um estado de justiça e bem-estar social, realidade registrada em muitas de suas crônicas, no capítulo anterior analisadas. Fernando Bonassi vive uma São Paulo megalópole, em época de desigualdade (assim como na época de João do Rio) e individualismo exacerbados, em que parece não haver mais otimismo quanto ao futuro, em situação na qual as distâncias econômicas, as

[27] As informações sobre o modo de produção desses minicontos foram colhidas em comentários às edições de *100 coisas* e *Passaporte* e em entrevista realizada por e-mail pela autora deste trabalho com Fernando Bonassi, em julho de 2006.

injustiças sociais e a corrupção generalizada resultam em um cotidiano de violência, crime, falta de perspectivas e tensão.

Tendo esse desalentador panorama social como cenário possível para o início do século XXI, nos interessa observar a obra de Fernando Bonassi – usando como *corpus* os já mencionados livros *100 coisas* e *Passaporte* – dentro do contexto da prosa que vem sendo produzida no Brasil desde os anos 1970, enfocando sobretudo os autores e tendências literárias que serviram à formação deste autor, bem como de outros de sua geração que demonstram os mesmos interesses. Costuma-se incluir Bonassi na chamada "Geração 90". Quem são os prosadores desta geração? Que dizem eles ao mundo e de que modo? Qual o panorama possível para a produção literária deste início de século XXI? Estas são algumas das questões que esse capítulo pretende discutir.

## I.

Retomemos aqui assunto que foi suspenso no primeiro capítulo e adiado para este como estratégia utilizada apenas para facilitar uma aproximação histórica entre a tradição realista e as gerações de escritores surgidos nas últimas décadas no século XX, entre os quais Fernando Bonassi, nascido em 1962 e revelado como escritor na década de 1990. Quando lá tratamos do assunto, citamos Luiz Costa Lima (1986) que, ao comentar a prosa da década de 1970, centrando-se no romance-reportagem, questiona se ela estaria sob influência do *new jornalism* norte-americano, então em voga, ou se não faria parte de um projeto mais ambicioso e antigo, "apoiado no mesmo primado da observação" e no "velho paradigma testemunhal" que animaria a literatura brasileira desde o Romantismo. O crítico associa o primado da observação à proposta, surgida no Romantismo, de se estabelecerem paradigmas para a literatura nacional, que deveria nascer da observação da terra e dos costumes locais. Este pode ter sido um plano válido até os anos 1970, quando ainda havia crença em grandes projetos. Entretanto, no fragmentado mundo contemporâneo, não é mais possível pensar em projeto único para o que quer que seja e não nos parece que os escritores contemporâneos estejam em busca de *uma* identidade para a literatura brasileira. A questão da referencialidade mimética permanece, mas muda de contornos. Sendo assim, vale especular sobre a permanência da tradição realista e como ela se apresenta ao longo do século XX.

Com olhar retrospectivo, podemos observar como o cânone modernista do século XX manteve atitude combativa contra as noções de realidade e realismo, por entendê-las

como limites de representação. De acordo com Karl Erik Schøllhammer, essa oposição à representação mimética implica uma afirmação implícita da possibilidade realista tradicional, o seu "duplo recalcado".

> A perspectiva transgressiva do modernismo contestava fundamentalmente o realismo do século XIX e implicava, desde o início, uma tendência de desreferencialização da escrita e da obra de arte – ou pelo caminho da abstração não-figurativa ou em forma de um minimalismo conceitual e auto-referencial. [...] Apesar do predomínio de um horizonte interpretativo modernista que privilegia a transgressão inovadora nas leituras e na avaliação dos artefatos artísticos, na literatura, no teatro, na arquitetura e nas artes plásticas do século XX, torna-se evidente que uma forte tradição realista – consolidada e naturalizada pela indústria cultural – durante todo o período, aja como "antítese" mais ou menos visível (Schøllhammer 2002: 77).

Desse modo, a tradição realista teria ocorrido à revelia das manifestações vanguardistas, com ações antitéticas mais ou menos explícitas, e teria em sua jornada o apoio da indústria cultural, aqui entendida como os meios capazes de veicular e promover produtos artísticos em grande escala e pelos mais variados meios. No Brasil, poderíamos apontar momentos em que os realismos tornaram-se mais visíveis entre as manifestações artísticas realizadas simultaneamente. Houve o Realismo, movimento do século XIX, hoje chamado de "realismo histórico"; o "realismo social" dos anos 1930, o "realismo feroz" dos anos 1970; e o que pode ser chamado de *realismo imagético*, dos anos 1990. Nenhuma das manifestações do século passado, assim nomeadas pela crítica *a posteriori*, foi marcada por manifestos ou se auto-intitularam movimentos. O elo entre os autores "realistas" de diferentes momentos históricos está no interesse pelo *presente* e por ficcionalizar uma realidade social que os atrai, aflige e agride, intencionando, pela atuação artística, alguma transformação dessa realidade. Esta idéia parece convergir à resposta dada por Fernando Bonassi, em entrevista elaborada para fins deste trabalho, sobre os temas que o mobilizam.

> Tudo o que escrevo é sobre este momento histórico, especialmente desta cidade, portanto, tudo me parece um *continuum*... Vejo sempre a necessidade de relacionar o que vivemos agora com outros tempos históricos. Há relação de causa e efeito entre uma coisa e outra que não podemos, nem devemos, esquecer. Sempre escrevo sobre o que me toca: um personagem, um fato patético, uma imagem, um gesto... tudo está aí para ser vertido em texto.[28]

[28] A entrevista foi realizada por e-mail, em julho de 2006, e constou de perguntas relativas aos livros aqui analisados e à produção do escritor para jornal.

No que diz respeito à preocupação com problemas sociais, podemos encontrar afinidades transgeracionais entre realistas, mas no que tange a formas e soluções criativas para se chegar a resultados artísticos, são várias as diferenças. Ao autor contemporâneo não interessam a objetiva mimetização do real, tampouco a neutralidade científica ou o controle da subjetividade, postulados do realismo do século XIX. Da mesma forma, não há nele qualquer resquício do fervor ideológico que mobilizou escritores da geração de 30, que Alfredo Bosi afirmou produzir um "realismo bruto", também conhecida como a segunda geração modernista, na qual surgiram autores como Jorge Amado, José Lins do Rego, Érico Veríssimo e Graciliano Ramos. Quanto a autores da década de 1970, a "geração do contra", do "realismo feroz", como nomeia Antonio Candido, há aproximações de que falaremos mais adiante. Fernando Bonassi, que defendemos ser um realista de "última geração", comentando sua produção de roteiros para cinema, atividade que exerce junto à dramaturgia, à ficção e à crônica jornalística, em entrevista à revista semanal de notícias *Época*, afirma:

> O realismo como gênero literário não existe mais. Hoje em dia se conta a história de uma maneira muito diferente do que se contava antes. [...] Hoje em dia as histórias não são mais tão importantes como o jogo dentro da cena. Por exemplo, num filme americano dos anos 40, um personagem tem a incumbência de matar um cara que trai a máfia. Na seqüência seguinte abre a porta, faz pum, pum, pum. Em 1980 e poucos tem *Pulp Fiction*, de Tarantino. Samuel Jackson e John Travolta vão matar um cara. Abrem a porta e o cara tá comendo hambúrguer. Passam 10 minutos falando do hambúrguer e depois dão um tiro na testa do sujeito. As histórias não precisam ser mais tão cheias de partes para serem contadas, mas precisam de partes inúteis, incômodas, esquisitas.[29]

No depoimento, o que Fernando Bonassi destaca como mudança de paradigma entre diferentes gerações de diretores de filmes *noir* norte-americanos não é o aspecto temático – que continua a ser o da violência, estejam eles ambientados nos anos 1940 ou 1980 – mas os recursos formais. Para o escritor, o que afasta a narrativa atual de antecessoras é a maneira de contar uma história. Não há apenas a quebra seqüencial, que o romance moderno já havia realizado com o recurso do *flashback*, mas a supressão de informações auxiliares à compreensão da trama – "histórias não precisam ser mais tão cheias de partes para serem contadas" – e a inserção de outras que podem parecer "inúteis, incômodas, esquisitas". Isto porque a narração cronológica – que garantiu

[29] A íntegra da entrevista pode ser lida no endereço eletrônico: http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT438380-1666,00.html, acessada em 02/07/2007.

durante anos a noção de verossimilhança e educou o leitor/ espectador para a trama linear, com começo, meio e fim – e os enredos óbvios, fáceis, não mais atraem o autor nem o leitor.

Na geração de 1930, que em termos de genealogia pode ser apontada como a primeira de realistas do século XX, muitos autores declararam posicionamento político de esquerda, suas obras denotavam apreensão crítica da realidade e resposta artística agressiva em relação às desigualdades sociais. Isso os levou – tomando partido das rupturas empreendidas pelos modernistas da década anterior – a soluções antiacadêmicas, promovendo o que Antonio Candido (1989) nomeia de *desliteralização*, pela "quebra de tabus de vocabulário e sintaxe", pelo uso de linguagem popular, excluída da língua culta da elite, de termos chulos do cotidiano e da gente simples, que ganha novo protagonismo, tanto em romances regionalistas quanto naqueles que tematizam os centros urbanos. Na opinião do crítico, ainda que os escritores dos anos 30 e 40 tenham contribuído à renovação da narrativa, eles estiveram mais conscientes de sua contribuição ideológica e menos daquilo que renovaram formalmente.

Alfredo Bosi (1994) chama de "realismo bruto" a prosa de ficção daquele período. Ele põe aspas no termo "bruto" para sublinhar sua correspondência aos efeitos que o romance da época visava produzir no leitor: analisar, agredir, protestar. Portanto, havia entre os romancistas a pretensão de chocar, impressionar, remover o leitor da passividade, confrontando-o, o mais cruamente, com a realidade problemática. O crítico observa também que a geração de 30 sofrera a influência de autores como John Dos Passos, Ernest Hemingway, William Faulkner, John Steinbeck e de seus romances de um "realismo psicológico bruto", técnica ajustada a um tempo em que o homem se dissolvera na massa e imperavam totalitarismos como formas de poder.

Sendo hoje a prosa realista da década de 1930 parte substancial do cânone nacional, com destaque para o romance regionalista, a prosa dos anos 1970 trouxe nova contribuição à tradição da prosa mimética, desta vez com enfática tematização nas grandes cidades brasileiras, seus personagens e na violência que se instaurara, fosse pelo aumento da desigualdade entre as classes sociais ou pela política de cerceamento a que estava submetida a sociedade. Esta prosa urbana exerceu influência decisiva na produção da chamada geração 90. Na apresentação que escreveu para a antologia *Geração 90: Manuscritos de computador*, referência em estudos sobre a prosa contemporânea, o organizador, Nelson de Oliveira, diz que:

> Falar da Geração 90, dos contistas que estrearam e se firmaram na última década do século XX, é ter obrigatoriamente de falar da Geração 70, que produziu e viveu a primeira grande explosão do conto no Brasil. Se perguntarem a qualquer contista desta antologia quais os autores que fizeram sua cabeça na adolescência, fatalmente ouvirão: José J. Veiga, Lygia Fagundes Telles, Rubem Fonseca, Dalton Trevisan, Sérgio Sant'Anna, João Antônio, Roberto Drummond – os papas da Geração 70, do *boom* do conto brasileiro (Oliveira 2001: 7).

Dois anos depois de lançada a primeira antologia, Nelson de Oliveira organizou nova coletânea da prosa contemporânea, desta vez, não apenas focada em contistas, mas incluindo também romancistas. O livro chama-se *Geração 90: os transgressores* (2003) e nele o escritor explica o que pretende chamar de "transgressores". Sua argumentação coloca a idéia de transgressão como superação de polarizações estéticas que marcaram o projeto moderno. Oliveira discorre sobre como a ideologia do moderno valorizou as palavras *invenção* e *transgressão*, em detrimento de *conservação* e *tradição*. Ele afirma que hoje esta valoração pode ser relativizada pelo desgaste de fórmulas transgressoras encampadas por vanguardistas do século XX, quando "rejeitar furiosamente os formatos tradicionais" – e neste caso o escritor se refere ao que foi escrito no Brasil, sobretudo a partir da década de 1950 – acabou se tornando um padrão. Em prosa, os "formatos tradicionais" significavam as fórmulas do discurso realista, que privilegiam a representação mimética da realidade, a trama linear e a participação passiva do leitor. Oliveira afirma que, assim como estes formatos tradicionais, as transgressões de vanguarda foram ficando também muito parecidas, pouco inventivas e que polarizações entre invenção/transgressão x conservação/tradição ficaram mais borradas quando poetas inventores, como José Lino Grünewald e Glauco Matoso, passaram a trabalhar com formatos tradicionais, como o soneto, e poetas tidos como conservadores, como Bruno Tolentino e Antonio Cícero, propuseram renovações a partir de velhas formas. O antologista indica a situação de desmonte das polaridades na prosa recente pelo "equilíbrio qualitativo" entre os "transgressores" Sérgio Sant'Anna, Hilda Hilst e Márcia Denser e os "conservadores" Lygia Fagundes Telles, Luiz Vilela e Milton Hatoum.

Na mesma apresentação, Oliveira reafirma a busca do artista, e do escritor, em particular, em representar com sua arte as múltiplas faces da realidade. Ele retoma a discussão sobre as técnicas ilusionistas criadas pelo realismo para representar com coerência e verossimilhança o "mundo real", atentando para o ocaso deste modelo desde o início do século XX e enumerando as soluções formais encontradas pelos "antigos

transgressores” para transpor o impasse da representação colocado pelas vanguardas e, assim, “representar as múltiplas faces da realidade”.

> Para melhor representar o mundo moderno, pautado pela velocidade e pela variedade ideológica, os antigos transgressores lançavam mão, na prosa, dos mais diversos estratagemas: substituição do narrador onisciente por diversos narradores inconscientes, quebra das normas sintáticas e da linearidade narrativa, mistura de gêneros literários (ensaio, crônica, poesia, peça de teatro, roteiro de cinema), apreço pelo monólogo interior e pela divagação minimalista, introdução no texto de elementos estranhos (fotos, desenhos, anúncios, recortes de jornal), mistura de discurso direto com discurso indireto, criação de palavras-montagens, uso de diferentes tipologias. Esses recursos estilísticos e gráficos tinham e ainda têm como objetivo sacudir o leitor, impedir que ele adote a tradicional postura contemplativa. O humor negro, por vezes, é o complemento mais utilizado para manter coesos todos os elementos do texto (Oliveira 2003: 14-15).

Aquilo que Nelson de Oliveira chama de estratagemas usados pelos “antigos transgressores”, para melhor representar um mundo, são qualidades que Antonio Candido encontra na prosa brasileira no decênio de 1970, quando surge na literatura brasileira uma variedade de romances e contos, muitas vezes tornados indistintos pelas experimentações formais que os transformaram, ao incorporarem técnicas e linguagens inéditas dentro de suas fronteiras. Dessas incorporações, resultaram textos híbridos, indefiníveis:

> [...] romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda sorte (Candido 1989: 209).

Neste contexto, também é preciso lembrar que a ficção brasileira de quarenta anos atrás foi atingida pelo impacto do “novo jornalismo” norte-americano – no qual técnicas da narrativa ficcional unem-se às de reportagem –, da comunicação e da mídia em geral, da publicidade e da televisão. Nascido em 1966, Nelson de Oliveira (2001: 9) ressalta que faz parte da primeira geração de escritores brasileiros “cuja infância foi bombardeada pelo veículo de comunicação mais agressivo do planeta: a televisão”. Ao apelo dos meios de comunicação, juntou-se à formação desses autores o lado sombrio dos anos 1970, que, sob a censura política do regime militar, forçou para a literatura o compromisso de servir de voz àqueles que estavam silenciados: o que não podia ser dito nos meios de comunicação era dito nos livros de ficção, resultando desta situação a emergência do

romance-reportagem. Antonio Candido se refere ao “envolvimento agressivo” como uma das chaves para se entender a ficção daquele momento.

Entre os gêneros, o conto foi hegemônico nos anos 1970. Para Tânia Pellegrini, o *boom* da narrativa curta ocorrido no período está associado à emergência de meios visuais de comunicação, que começam a fazer parte da rotina do brasileiro, reclamando uma nova postura do autor e do leitor diante do texto.

> Neste ponto, não se pode deixar de considerar que a predominância do conto no período em questão, a despeito das denominações variadas que vem recebendo, tais como “histórias”, “novelas”, “noturnos” etc, aponta para uma profunda reformulação dos gêneros literários, provavelmente ligada à emergência de uma percepção mais calcada nos estímulos visuais que lingüísticos, mais imediata e veloz, aliada ao ritmo agilíssimo do mercado (Pellegrini 1999: 54).

Entre os contistas do período, João Antonio e Rubem Fonseca, ambos revelados no início da década de 1960, são apontados como os que mais influenciaram prosadores realistas de gerações mais novas. Tanto um quanto o outro, cada um a seu modo, ocupa-se da faixa temática que predomina na geração 90: a marginalidade urbana. João Antonio incorpora a persona dos malandros e pobretões das ruas, que ele nomeia “merdunchos”, os enjeitados do capitalismo; Rubem Fonseca estende o olhar para qualquer indício de violência que possa haver entre indivíduos, sejam eles miseráveis ou milionários. Antonio Candido afirma que os dois autores representam com excelência as tendências daquele momento, indicando serem eles os precursores do que chama “realismo feroz”. Comentando o conto *Paulinho Perna-Torta*, de João Antonio, ele escreve:

> Nele parece realizar-se de maneira privilegiada a aspiração a uma prosa aderente a todos os níveis da realidade, graças ao fluxo do monólogo, à gíria, à abolição das diferenças entre o falado e o escrito, ao ritmo galopante da escrita, que acerta o passo com o pensamento para mostrar de maneira brutal a vida do crime e da prostituição.
>
> Esta espécie de ultra-realismo sem preconceitos aparece igualmente na parte mais forte do grande mestre do conto que é Rubem Fonseca. [...] Ele também agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos – fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na seqüência da narração, avançando fronteiras da literatura rumo duma espécie de notícia crua da vida (Candido 1989: 210-211).

Quanto à tematização específica da violência urbana, a obra de Rubem Fonseca é apontada como a de maior influência para autores contemporâneos, entre os quais Marçal

Aquino, Patrícia Melo e Fernando Bonassi. Tomemos os comentários de Walnice Nogueira Galvão, para quem a prosa de Fonseca, escrita de modo sucinto, direto e elíptico, impôs um modelo de literatura metropolitana aos leitores e foi desenvolvida sob influência da *short story* norte-americana.

> A *short story* originou-se no jornal e em seu reduzido espaço para a literatura, que foi progressivamente encolhendo. Daí decorre também a linguagem, o desatavio e, estruturalmente, a concentração num único fulcro, ou situação de enredo. Até chegarmos às verdadeiras pílulas que são as ficções de Raymond Carver lá e as de Fernando Bonassi aqui, não ultrapassando algumas linhas, sendo ambos campeões em minimalismo (Galvão 2005: 44).

Segundo ela, viria dos Estados Unidos também outra grande influência na obra de Fonseca e seguidores, o *thriller* ou *roman noir*, que foi desenvolvido no Brasil na década de 1980 sob a rubrica de romance policial, "literatura de *best-seller* de cidade grande", cuja estrutura privilegia "a cena em detrimento da elucubração, a ação em vez da reflexão, o impacto em vez da nuance" (Galvão 2005: 44), constituindo-se leitura "compensatória de fantasias de hostilidade" pela carga de violência a que aspira. Acreditamos que a aclimatação do *roman noir* norte-americano no Brasil deveu-se não apenas à sua vocação para leitura de rápido consumo e diversão catártica, mas à semelhança entre suas características intrínsecas – cenários decadentes e de submundo, detetives de ética questionável, desfoque de fronteiras entre bons e maus, corrupção policial e administrativa, erotismo, violência –, e a sordidez de certas relações estabelecidas no mundo do trabalho, do poder e do crime nas metrópoles brasileiras. É preciso destacar que a tematização da violência, que será a tônica da literatura realista dos anos 90, é central no *roman noir*. Vera Follain Figueiredo apresenta excelente justificativa para que o romance policial norte-americano tenha melhor se adaptado ao contexto local que o chamado *romance policial de enigma*, desenvolvido na Europa:

> O descrédito nas instituições, a consciência do relativismo das leis, entrava a criação de obras nos moldes do romance clássico, em que 'a burguesia triunfante olhava a vitória de sua *ratio* sobre as forças da obscuridade', para usar a expressão de Mandel. Na América Latina, a face irracional do capitalismo sempre foi tão nítida que dificultou o culto da razão associado à organização da sociedade burguesa. A importação do modelo europeu, comum em nossa cultura, suscitava impasses imediatos para o escritor [...] Nesse sentido, o chamado *roman-noir*, cujo iniciador, segundo Raymond Chandler, seria Hammett, situando o crime num mundo sem valores autênticos, numa sociedade corrompida, pode ser facilmente adotado por nós. Quanto ao momento e às condições em que surge, ou seja, nos anos 80, poderíamos dizer que agora encontra solo fértil, em função da ausência

> de maiores motivações políticas, da generalizada descrença em projetos de transformação (Apud Carneiro 2005: 21-22).

O incremento do romance policial na ficção brasileira dos anos 1980 é um indício das mudanças operadas na ficção brasileira de vinte anos atrás, no que diz respeito ao seu relaxamento político, seu desengajamento e sua absorção pela indústria cultural. O fato de alguns dos autores agrupados sob o rótulo de geração 90 servirem-se de cenários urbanos violentos, do *underground*, da periferia, tendo como personagens os excluídos, os marginais, o *lumpen*, faz com que críticos como Walnice Nogueira Galvão os filie à matriz *noir*, por obras nas quais predomina o "*thriller* urbano do mundo-cão".

No início da década de 1980, seguindo trajetória iniciada nos anos 70 e dentro de uma pluralidade de tendências expressivas, destacavam-se o romance-reportagem e a prosa memorialista, criados no clamor da reabertura política e pela necessidade de revelar, documentar, contar sobre fatos e situações até então mantidos sob censura. Arrefecida essa urgência, a ficção de denúncia cede lugar àquela que será a tendência dominante desde então: a narrativa fragmentada, de incorporação de procedimentos da mídia eletrônica (cinema e televisão) e de caráter auto-indagador, paródico, intertextual. Vivia-se um momento de quebra de paradigmas, quando idéias até então consolidadas foram questionadas pelo pensamento pós-moderno, e noções como as de verdade, identidade e progresso, a crença em sistemas únicos e nas grandes narrativas sucumbem ao ceticismo, ao ecletismo, ao cinismo, à desconfiança em qualquer projeto que se pretendesse abarcador, optando-se, em lugar disso, pelas pequenas ações (as micropolíticas) e pelo descentramento. A prosa se voltava ao miúdo e circunstancial, ao efêmero e desimportante. Vivia-se algo diferente do engajamento das anteriores gerações de escritores aos mais variados projetos: ao modernismo de 22, ao socialismo da década de 30, ao construtivismo dos anos 50, ao experimentalismo dos anos 60, contra a ditadura nos anos 70. Vivia-se o fim das utopias. Não havia projeto único, nem qualquer mobilização em torno de uma causa, de uma estética ou a busca por uma identidade para a literatura brasileira, como ocorrera entre nós. Assim é que, como afirma Flávio Carneiro (2005: 28), o legado da ficção dos anos 80 para os 90 e para este início de século XXI é "a possibilidade de uma nova forma de ruptura, sem o alarde dos modernistas ou das vanguardas. Uma transgressão silenciosa".

II.

Por uma exposição excessiva ao factual, numa época em que as imagens do mundo são maciçamente exibidas pelos meios de comunicação e pela rede de computadores conectados à Internet, parece-nos natural que houvesse um esgotamento do interesse pelo real, desgastado em sua profusa imanência. Mas o que se observa nos anos 1990 e na virada do século é uma revigorada demanda de referencialidade, tanto nas manifestações artísticas e literárias quanto na cultura geral. Para Karl Erik Schøllhammer, a "volta do Real" se dá pela "virada pictórica", pela ênfase com que as imagens intervêm na consciência e na representação contemporâneas. A partir deste ponto de vista, a imagem ocupa lugar central na discussão estética, observando que a literatura atual se apropria de técnicas narrativas dos meios eletrônicos e da cultura de massa, o que lhe atribui contornos eminentemente visuais. Este seria o caso, por exemplo, das micronarrativas de Fernando Bonassi que, ao denominá-las de "instantâneos", remete o leitor a produtos de ação imediata, a algo que se consome em instantes, que logo se dissolve, à velocidade das imagens captadas por *snapshots* de máquinas Polaroid.

> No Brasil, a literatura dos anos 90 mostra esse esforço de superação da crise representativa e da perda de referencialidade que se acentuou a partir da "virada lingüística", ao inaugurar o chamado momento pós-moderno. Novas experiências na narrativa podem ser interpretadas como uma procura estética e literária de uma expressão da realidade mais adequada ao momento histórico e cultural desse final de século. A popularidade de formas curtas como os minicontos de Fernando Bonassi constrói uma nova ponte entre a ficção e a crônica, cuja eficiência estética reside no "instantâneo" de uma vivência concreta que, nesta forma ficcionada, ganha universalidade (Schøllhammer 2002: 79).

Esta ficção dos anos 1990, carregada de referencialidade e visualidade, está, como foi dito, também concentrada nos temas urbanos e focada na temática da violência. Assim como se deu nas duas décadas imediatamente anteriores, não há entre seus integrantes pactos estéticos ou ideológicos. Evidentemente, nem toda prosa escrita desde os anos 90 limita-se a este repertório, trata-se de parte da ficção contemporânea que tem sido identificada como geração 90, pelas recorrências nela encontradas. Além da problemática urbana comum a vários autores desta geração, percebe-se a preferência pela narrativa curta, fragmentária, que muito provavelmente vem sendo escrita a partir de experiência pessoal marcada pela cultura imagética, não apenas construída diante da tela

de TV, mas de todos os meios eletrônicos disponíveis. A prosa dos anos 90, então, reflete as mudanças de produção e reprodução cultural a partir da proliferação da imagem no cotidiano brasileiro. Tânia Pellegrini sugere algumas conexões entre o texto e o contexto que o gerou, perceptíveis a partir de algumas evidências narrativas:

> Desde a construção prolixa de personagens infinitamente díspares e planas até a presença marcante de heróis problemáticos em conflito com o mundo; desde a pintura homogênea e regular até a refração de espaços múltiplos e simultâneos, "zonas" anti-geograficamente ilimitadas; desde o tempo como duração, que se perde ou recupera, até a experiência do eterno presente pontual e descontínuo, "esquizofrenicamente" mesurado; desde a "morte" do sujeito e o desaparecimento do narrador até sua presença sempiterna e soberana; desde o período longo, que se espraia calmamente em adjetivos e advérbios, até o corte abrupto das frases curtas, avançando substantivos aos solavancos, pisca-piscando informações precisas e apressadas (Pellegrini 1999: 18-19)

Esse novo realismo imagético e impactante, voltado à degradação urbana e aos subúrbios das grandes cidades, vem definindo um campo em que atuam escritores de diferentes matizes, como André Sant'Anna, Fernando Bonassi, Luiz Ruffato, Marçal Aquino, Marcelino Freire, Marcelo Mirisola, Ronaldo Bressane, entre outros, para cujas obras encontram-se aproximações àquelas pertencentes ao *boom* do conto brasileiro dos anos 70, com autores como os já citados João Antonio e Rubem Fonseca, mas também Dalton Trevisan, Luiz Vilela, Ignácio de Loyola Brandão, Sérgio Sant'Anna. Se buscássemos aproximações entre os autores da nova geração, poderíamos observar a economia cinematográfica que há nos textos de Fernando Bonassi e Marçal Aquino, ambos atuando também na produção de roteiros para cinema; na aderência à pobreza nos textos de Luiz Ruffato e Marcelino Freire; na perversa promiscuidade em vários personagens criados por esses autores, mas, sobretudo, na depravação sexual em Marcelo Mirisola; na visão desencantada da vida que une todos eles; na voz de denúncia social que exaspera os textos de Bonassi, Freire e Ruffato; no texto fragmentário, telegráfico, cortante, violento, às vezes caótico, de Ruffato, Aquino e Bonassi.

A revelação dos autores da geração 90 e sua rápida absorção pelo mercado foi simultânea a um fenômeno inédito no campo literário brasileiro: o ingresso do autor periférico. Se o caráter social da ficção brasileira somente pôde surgir quando os personagens e as situações criadas constituíram expressão viva de relações entre grupos sociais, como vimos acontecer com a prosa realista do passado, desse modo comentada por Fábio Lucas (1987), o que ocorre neste momento na ficção nacional é o surgimento

de livros escritos por autores oriundos de favelas e subúrbios, de carceragens e da prostituição, das ruas, vozes marginais até então excluídas do meio literário – assim como ocorrera com autores pertencentes às classes média e baixa e ao operariado, que conquistaram espaço ao longo do século XX – que escrevem uma prosa, testemunhal e mesmo ficcionalizada, recebida com interesse que revela a atração exercida por esse tipo de narrador.

> Saudado pela crítica e pelo público como o acontecimento literário mais importante dos últimos tempos, o romance *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, abriu espaço para uma produção que escapa aos parâmetros convencionais de nosso sistema literário: obras de moradores das periferias das grandes cidades, de presidiários e ex-detentos que expõem as fraturas de uma sociedade em que as contradições econômicas são resolvidas pela aniquilação (Costa Pinto 2004: 129).

Na esteira do sucesso editorial de *Cidade de Deus*, surgiram nos anos 2000 narrativas que evidenciam o que Flora Sussekind aponta como um "neodocumentalismo" marcante na ficção brasileira contemporânea, pela imbricação entre o etnográfico e o ficcional, dando lugar a uma série de publicações que seriam modelo de uma "imposição representacional", em que...

> ...são exemplares obras como o romance *Capão Pecado*, de Férrez, escrito em linguagem propositadamente de gueto, com material autobiográfico, por um ex-padeiro, filho de um motorista de ônibus, morador do bairro Capão Redondo, da zona sul de São Paulo. Ou como as histórias de presidiários reunidas, em 2000, no volume *Letras de Liberdade*; as memórias de rua, como o livro *Por que não dancei*, de uma ex-menina de rua, Esmeralda do Carmo Ortiz; ou os itinerários homoeróticos, como os de José Carlos Honório. [30]

Porém, antes deste que poderia ser descrito como o *boom* do documentalismo na literatura brasileira que inaugura os anos 2000, como agente central do novo interesse pelo representacional, em 1994, Fernando Bonassi publica *Subúrbio*, romance marcante no processo de renovação da prosa urbana, "cujo realismo brutal trouxe novamente para o centro da cena literária as personagens dos arrabaldes das cidades brasileiras" (Costa Pinto 2004: 139). A partir deste romance, sua obra irá acentuar a busca pela representação da violência, seja ela social, na forma do crime e da corrupção, seja privada, pelas relações familiares e amorosas, seja também psicológica e simbólica, como em *A força das coisas*:

---

[30] Todas as citações a Flora Sussekind neste capítulo foram extraídas do ensaio *Desterritorialização e forma literária – Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana*. Disponível em http://www.brazil.ox.ac.uk/workingpapers/Sussekind34.pdf. Acesso em 10/04/2006.

> Às vezes você está furioso. Gestos duros. Rápidos. Grita como louco. Tira faísca do assoalho. Fora de qualquer limite. Procura algo pra destruir. Um objeto estilhaçante. Espetacular mesmo. A altura do seu estado. Agarra aquela fruteira. Ou uma jarra, por exemplo. Arremessa contra parede. Com toda força. Só que você não reparou: a droga é de plástico. Simplesmente não quebra. Ou pior. Bate e volta contra você. Te acerta em qualquer lugar. Você se dobra. Sente o golpe. Pronto. É o que basta pra tirar toda a força da coisa. Entende o que eu quero dizer?[31]

No plano formal, Manoel Costa Pinto observa, ainda sobre o romance:

> *Subúrbio* concentra num único volume aquilo que depois iria se tornar a marca de sua prosa e da chamada "Geração 90": uma grande quantidade de formas narrativas, que obedece não a uma vocação experimental, mas à tentativa de compreender a variedade de vozes que ecoam dos espaços periféricos. (Costa Pinto 2004: 140).

Outro fator que anima a nova prosa brasileira, e que está relacionado à emergência da periferia (entendida como aquilo que está à margem, nas bordas, nas sobras, nas beiras da sociedade de consumo), é a idéia de descentramento e a criação de novos fluxos culturais. Apesar de ainda haver a idéia de que o que "é melhor" irradia de grandes centros, admite-se a "invasão" da periferia, vive-se sua inevitabilidade. Para ficarmos entre os extremos temporais com que estamos trabalhando, basta compararmos a distância que há entre a cultura literária do início do século XX, quando o Brasil – como vários outros países "periféricos" – orbitava em torno da cultura parisiense e de como os literatos da Belle Époque tinham o centro da cidade como lugar de encontro e troca, e a cultura literária deste início do século XXI, quando o olhar para um ponto de irradiação cultural foi pulverizado em dezenas de cidades – Paris, Londres, Nova York, Tóquio, Pequim, São Paulo, Cidade do México, Bombaim – e os antigos centros das metrópoles tornaram-se lugares abandonados, decadentes ou, quando melhor, áreas de revitalização, museus a céu aberto, e as relações pessoais se estabelecem em novos trânsitos, correntes migratórias, trocas constantes através de redes de computadores, telefones celulares, TVs a cabo, por informações transmitidas ao vivo para todo o mundo.

Nestes tempos pós-modernos ou pós-utópicos, a literatura, como outras expressões da arte, foi transformada por complexas formas de criar, pela possibilidade da quebrar fronteiras, de misturar técnicas de diferentes gêneros e mídias, sem que nesta experimentação haja o desejo de realizar obras inéditas, inovadoras (porque não se

[31] Retirado de coluna literária do Caderno Idéias, *Jornal do Brasil*, em 25/08/01.

acredita mais nesta possibilidade, “tudo já foi feito”), ou haja o medo do impróprio, do erro (qualquer coisa pode ser dita, nada escandaliza). Neste *zeitgeist*, o criador se vê num tempo de saturação, no qual há muita oferta de tudo, e por isso sente-se à vontade para misturar o velho e o novo, o culto e o popular, o nacional e o estrangeiro, o sublime e o grotesco, o central e o periférico, em infinitas combinações, porque sabe da inutilidade da idéia de originalidade e há abertura para o ingresso de novos agentes e repertórios. Beatriz Resende acredita que estes novos fluxos favorecem o intercâmbio de idéias e dissolvem subjetividades. Ela diz que o que se observa é que...

> ...nos tempos de troca de informações globais, o diálogo cruza espaços diversos, num encurtamento de tempo/espaço e num processo de trocas desterritorializadas. A verdade é que as múltiplas subjetividades parecem se reconhecer mal como pertencentes aos mesmos territórios, por vezes até mesmo quando se trata apenas do território da cidade, e a voz autoral fala, em grande parte, desses não-lugares, da condição de exilado em seu país ou sua cidade (Resende 2005: 12).

Do mesmo modo que o ficcionista das novas gerações vivencia descentramentos e quebras de paradigmas, assimilando diferentes técnicas e discursos ao seu repertório criativo, ele não se opõe mais ao mercado. Há no Brasil, pela primeira vez, a possibilidade de profissionalização para o escritor, que deixa de ser um criador desinteressando no resultado comercial de sua obra, estabelecendo relação direta com o mercado, sem traumas de maculação. Sobre a literatura voltada para o grande público, Flávio Carneiro analisa as diferenças entre o modo como antigos transgressores – os modernistas e a vanguarda dos anos 50 – lidavam com os meios de comunicação de massa e a maneira como a literatura atual se relaciona com esses meios. Ele observa que os primeiros viram-se fascinados com a potencialidade estética das novas linguagens, sobretudo a do cinema, no início do século, e a da publicidade, na década de 50, mas, ao mesmo tempo, criticavam a massificação decorrente dessas linguagens, alimentando certo desprezo à aceitação da obra de arte pelo grande público.

> Se vende, não é bom – parece ser o lema. O fascínio pela linguagem rápida, fragmentada, e a descoberta da imagem como recurso estético a ser mesclado à palavra na construção poética não vem atrelado, portanto, ao desejo de atingir um público mais vasto.
>
> A literatura atual age diferente. Em primeiro lugar, existe uma nova linguagem de massa: a televisão, com um ritmo ainda mais veloz que o do cinema e promovendo uma mescla de estilos até então inimaginável, tanto nos diversos

> formatos – jornal, programa de variedades, de auditório, novela, *talk show*, esporte, etc. – como nos anúncios publicitários.
>
> A diferença maior, no entanto, não está aí e, sim, numa nova forma de aproximação, mais íntima que a dos modernistas, entre literatura e mídia. Agora, a literatura deixa de considerar como de menor valor um discurso estético *para* as massas. Desaparece, ou se torna mais sutil, a crítica ideológica, marcante nos movimentos anteriores. Cria-se uma literatura antenada com o mercado, ou seja, uma literatura que não apenas se utiliza dos recursos lingüísticos da mídia como também se interessa em atingir o mesmo público almejado por ela (Carneiro 2005: 24).

Assim como João do Rio preocupou-se em perguntar aos escritores que atuavam na imprensa no início do século XX se o jornalismo era um fator bom ou mau para a literatura, caberia hoje a indagação: o mercado é um fator bom ou mal para a literatura? Esta pergunta sedimenta debates sobre a relação entre literatura e indústria cultural, entre literatura e mídia e sobre o famigerado *best-seller*; debates não de todo isentos de preconceitos. A própria discussão sobre a crônica é perpassada por observações depreciativas de parte da crítica, que reluta – certamente na tentativa de resguardar um lugar exclusivo para a arte (se é que ele ainda é possível) – em admitir uma produção literária fomentada por trocas mercadológicas. Como a crônica se realiza inicialmente por estímulo externo – as notícias do mundo e o contrato com um editor – e sobrevive a partir da aceitação do leitor, ela muitas vezes é relegada à categoria de gênero menor, porque impura, superficial, fácil, apressada, meio jornalismo, meio ficção, mestiça.

O que se percebe na produção artística recente, sintomática da presença do mercado, é a mudança de relação entre artista e criação, na qual ele produz em função de demandas de venda e aceitação de público. Não se trata mais do artista que atua em outras áreas (funcionalismo público, jornalismo, atividades liberais, como ocorria anteriormente), resguardando sua obra das “impurezas” do mercado, mas do escritor profissional, que vive do que produz, que faz da literatura – e atividades afins – o seu ganha-pão. Fernando Bonassi, que em várias oportunidades declarou sua posição de escritor profissional, afirma que, feita a opção pela literatura, escreve roteiros de cinema, peças de teatro, romances e crônicas para sobreviver. Em resposta à entrevista realizada para este trabalho, comenta o compromisso do escritor com o texto para o grande público:

> Escrever num jornal é tratar com centenas de milhares de leitores. O livro pode chegar a isso, mas leva décadas. No jornal é preciso tratar do que interessa ao leitor, dar satisfação ao seu desejo de atualidades, mas ainda assim, é possível fazê-lo com arte. Esse é o trânsito que eu procuro fazer: tratar, literariamente, de fatos de interesse público.

A maior parte das micronarrativas que integram os livros *Passaporte* e *100 coisas* foi escrita levando em conta a relação que se estabelece entre escritor e leitor de jornal, sendo esta expectativa semelhante a da maior parte dos leitores de outros gêneros narrativos: o leitor espera satisfação pela leitura, em postura típica de "consumidor", no que foi transformada a maioria dos indivíduos no mundo globalizado. Sob a motivação da resposta do leitor e atento aos fatos do mundo, como foi dito, Fernando Bonassi publicara alguns desses pequenos textos na coluna Da rua, na *Folha de S. Paulo*. Para manter o interesse do público e o dele próprio, o escritor buscou repertório em comum. Em entrevista à revista *Época*, ele explica o estilo de sua crônica (que, depois de abandonado o pequeno formato, é publicada quinzenalmente, desde 2002, em tamanho padrão para este tipo de colaboração, na contra-capa do mesmo caderno cultural), na qual ele se propõe a fazer "um perfil ficcional do paulistano":

> Como ele assalta, como ele ama, como ele mata, como morre, como nasce, como resolve a ausência de dinheiro. São Paulo é uma sociedade muito estressada. Como não distribuímos a renda somos uma sociedade muito nervosa, muito histérica. Isso produz ficção, encontro, conflito, desespero. Tudo isso é matéria da literatura.[32]

III.

Apontados os momentos em que a tradição realista se fortalece ao longo do século XX e as características dessa tradição; observadas as confluências de visão de mundo e temáticas nas gerações de 30, 70 e 90; destacado, a partir dos anos 70, o foco na temática da violência dos grandes centros urbanos e o hibridismo formal; vistas as modificações operadas na cultura literária a partir dos anos 80 e seus desdobramentos na prosa atual; evidenciado o apelo à visualidade e a vinculação ao mercado de obras dos autores da geração 90, podemos, finalmente, deter-nos na prosa de Fernando Bonassi. Para nós, esse périplo foi fundamental para demarcar um campo de referências para o autor, que a elas se integra. A partir desse campo de referências foram escolhidos para análise textos de *100 coisas* (2000) e *Passaporte* (2001), centrados na temática urbana, em texto híbrido e minimalismo narrativo. Importa ainda a reação de estranhamento que essa prosa curta causou, decorrente tanto do formato reduzido, quanto do conteúdo

[32] Ver íntegra da entrevista em http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT438380-1666,00.html. Acessada em 02/07/07.

agressivo. Já foi dito sobre a economia deste conjunto de textos que ele apresenta "relâmpagos de percepções em minúsculas narrativas completas, verdadeiras pílulas épicas, ou telegráficas" (Galvão 2005: 51). No conjunto da obra de Bonassi, são livros que reúnem uma maioria de narrativas primeiramente publicadas em jornal diário de grande circulação, do mesmo modo que ocorreu àquelas escolhidas de João do Rio. Assim como as crônicas de João do Rio, os *instantâneos* de Bonassi foram escritos sob a urgência do tempo, como explica o autor, em entrevista realizada para este trabalho:

> A inspiração dos textos curtos veio do fato de que temos pouco tempo pra ler e é necessário produzir obra literária pro tempo que dispomos. Os limites são aqueles da imagem completa (ação, reação e contradição) que o instantâneo pretende abarcar. Num instantâneo é preciso que a emoção seja condensada ao máximo na escrita para que só a leitura a liberte. É como uma sanfona, ou uma planta seca, que o leitor umedece.

Fernando Bonassi nos fala de situações que tangem a literatura hoje: a suposição de um tempo exíguo para leitura, que força o autor à síntese eficaz, em narrativa que objetiva a imagem completa; apelo à emoção instantânea, pelo impacto de enredos chocantes; participação ativa do leitor, pois ele precisa ser capaz de preencher as lacunas deixadas pelo texto com um acervo prévio de informações e sensações, uma espécie de memória afetiva compartilhada. Os elementos do texto devem promover o fulminante efeito esperado. Em *Historinha do Brasil*, miniconto extraído do livro *Passaporte*, o autor volta ao período do Descobrimento para encontrar a origem da nossa 'comédia de erros', uma combinação desastrosa de (más) intenções, ignorâncias e equívocos que teriam originado o país, culminando nos problemas dos dias atuais:

> Três caravelas lotadas de badulaques partem de uma Europa recém-saída de mais uma escuridão e ávida por molho pardo condimentado. Um povo americano de sangue bom demais vai à praia com as vergonhas de fora. Os marujos chupam limão, apesar dos dentes podres. Os ameríndios procuram no além-mar outros paraísos que os confortem, apesar da super-produção de bananas. Do encontro desses esfuziantes destroços, nascem minúsculas povoações cheias de idéias, academias e três refeições por dia, cercadas de fome e burrice por todos os lados.
>
> (Belém – Portugal – 1998) (Bonassi 2001: 134)

O enredo é apresentado sob tópicos, com passagens que se tornaram lugares-comuns no conhecimento médio sobre o Descobrimento, mas as adjetivações escolhidas dão um tom de farsa à versão oficial da História ensinada em aulas do ensino fundamental. Alguns clichês são reinterpretados: as três caravelas não trazem objetos

para troca com nativos, mas estão *lotadas de badulaques*; não se trata de uma Europa iluminista e expansionista, mas daquela *recém-saída de mais uma escuridão*; os autóctones são um povo americano *de sangue bom demais*; que *vai à praia* como quem se diverte, alienado de si. Em outros de seus instantâneos, o autor opera uma revisão da história nacional, revelando o seu lado inescrupuloso, a corrupção latente de origem espraiando-se no presente, criando situações em que as aparentes boas ações não passam de engodo, pois ocultam a ética pervertida de sempre. Em *Turismo ecológico*, Bonassi trabalha a mesma idéia de *Historinha do Brasil*, em que o passado é rapidamente engolido pelo presente, em uma sucessão de episódios que se precipitam em tragédia. São apenas oito frases, que resumem a aculturação, a exploração e o abandono a que os indígenas foram submetidos pela colonização, até a sua completa degradação. Cada palavra guarda uma senha, uma ironia, uma mensagem. O próprio título remete o leitor à prazerosa idéia, construída pela publicidade, de que o turismo ecológico leva a lugares deslumbrantes, intocados, nos rincões do país, em que tudo é natureza respeitada e preservada, o paraíso terrestre. Ou não seria isso? Leiamos a historinha:

> Os missionários chegaram e cobriram das selvagens o que lhes dava vergonha. Depois as fizeram decorar a ave-maria. Então lhes ensinaram bons modos, a manter a higiene, e lhes arranjaram empregos nos hotéis da floresta, onde se chega de uísque em punho. Haveria uma lógica humanitária exemplar no negócio, não fosse o fato de as índias começarem a deitar-se com os hóspedes. Nada faz com que mudem. Seus maridos, chapados demais, não sentem os cornos. De qualquer maneira, todos levam o seu. Só mesmo esse Deus civilizador é quem parece ter perdido outra chance.
>
> (Cuiabá – Brasil – 1995) (Bonassi 2001: 3)

O instantâneo acima indica a incompetência do catolicismo, que não soube, com sua doutrina moralista e opressora, dar conta dos impasses da exploração do homem pelo homem. Em outros textos também, o autor mantém atenção sobre a presença sempre marginal e subalterna do índio na sociedade brasileira, evidenciada no pouco valor que lhe é atribuído nas relações de trabalho, afetivas, sexuais. Desde tempos remotos, é um grupo étnico colocado à margem, excluído das benesses do sistema capitalista. Mas, com o tempo, o índio também aprendeu a usar as artimanhas da economia, agindo de acordo com a moral dominante. Observemos dois textos em que o autor cria personagens sobre os quais os processos de aculturação agiram de forma radical.

*Ritos de passagem*

Zeca Boliviano acaba de pedir as contas do Haras Estrela. Saiu de sua aldeia menino pra se transformar no melhor tratador de Rio Preto, pelo que é muito apreciado. Deixa apartamento mobiliado, TV, Pampa 4 x 4 e todas as caipiras que quisesse experimentar. Os paulistas, inconformados, não sabem que ele deixou de ser xavante sem ficar homem. Por isso, nos sonhos, é sempre devorado. Agora que está voltando pra Alta Floresta, pretende ficar um dia inteiro com o braço direito no tronco cheio de formigas. Vai compensar todo atraso e ficar do mesmo tamanho das feras de suas noites.

(São José do Rio Preto – Brasil – 1994) (Bonassi 2001: 55)

*Planalto Central*

O nome completo de Wilson é Wilson Patachó, mas isso tá na cara. Entre Paraná e Gurupi todo mundo o conhece como "Índio". Na verdade como "Índio do Posto Shell". Wilson, ou Índio do Posto Shell, também é conhecido por fazer negócio com os caminhoneiros. Tem duas filhas pra oferecer. Pega-se em Paraná e larga-se em Gurupi, ou vice-versa. Uma chama-se Cibele Patachó e a outra Pamela Patachó. Cibele tem todos os dentes, Pamela nenhum e, justamente por isso, é a preferida pra coisa que aqueles homens brancos gostam de fazer.

(Gurupi – Brasil – 1987) (Bonassi 2001: 101)

De acordo com Manoel da Costa Pinto (2004: 141), o realismo de Fernando Bonassi tem dimensão ética, pois sua prosa fragmentária incorpora o ponto de vista dos alienados do processo produtivo, mas é também uma recusa de construir narrativas pasteurizadas, porque não procede de acordo com as regras do romance convencional, que apenas nos familiariza com a violência. Pelo "estilhaço de realidade", o autor "denuncia esse estado de exceção que parece ser a regra da vida social". Assim, a obra do escritor torna-se referência para prosadores nos quais a fabulação está atrelada a um compromisso com a crítica da realidade.

No livro *Passaporte*, Bonassi reúne textos que simulam anotações de viagem, nas quais o narrador é um *globetrotter* disposto a relatar situações que são o negativo de cartões-postais, porque deploráveis, dolorosas, más recordações. O texto segue o esquema da rapidez telegráfica que observamos nas seleções acima, todas retiradas deste livro, com se houvesse pressa em registrar num clique cenas banais, que podem escapar, se as deixarmos para depois. O que esse viajante-narrador oferece é um olhar devastador sobre um mundo que iguala todos por baixo, pois os variados personagens surgidos nesses instantâneos – encontrem-se eles na Alemanha, no Brasil, na República

Checa, nos Estados Unidos, na Holanda, na Polônia, na França ou no México – estão sob o açoite da pobreza, da necessidade de escapar, de encontrar abrigo e um modo (provavelmente ilícito) de ganhar dinheiro, são indivíduos que sobrevivem como podem e quase sempre de forma precária e provisória.

Nesse trânsito tenso, as fronteiras são materiais e simbólicas. Assim é que, ao contrário do que ocorre nas narrativas de João do Rio, em *A alma encantadora das ruas*, há nos registros de Bonassi desencanto nas ruas e deixou de ser excitante (e seguro) para os mais abastados vasculhar lugarzinhos sórdidos, o *bas-fond* freqüentado às escondidas. Também, estão apagados vestígios de cordialidade e submissão entre as partes em contraste, pois se estabeleceu a afronta. As populações retiradas do cenário urbano para dar lugar ao fausto da Belle Époque foram ainda mais arrastadas para as bordas da cidade e do processo produtivo, das favelas aos subúrbios, do subemprego ao desemprego, do casebre ao relento. A globalização, que prometia circulação livre de capital e dissolução de fronteiras, converteu-se em sistema centralizador e excludente (apesar de fluido e dispersivo), desencadeando um insuspeito acirramento de diferenças. As cidades tornaram-se hostis e carrancudas, palco de conflito e segregação. Esta é a mensagem do observador crítico que nos conta as histórias amargas de *Passaporte*.

Fenômenos recentes da realidade social brasileira, que não existiam à época de João do Rio, mas se tornam corriqueiros a partir da segunda metade do século XX, são dramatizados pelo autor. Um deles é um tema que já foi bastante explorado na literatura nacional, a partir da década de 30, que é o da migração interna (no sentido norte-sul, sertão-litoral). Bonassi parece querer reencontrar um tema batido, ainda mais quando sabemos que a migração deixou de ser solução inapelável para o retirante nordestino em busca do Eldorado, pois ele agora está em missão de refluxo migratório, depois de experimentar desilusões:

> *Essas rodoviárias...*
>
> ...e esses homens desesperados por um cartão de ponto e essas mulheres muito fiéis de cabeça coberta de panos encardidos e essas crianças boquiabertas de monóxido e esses ovos fósseis de desejo e esses pastéis lubrificados de baixa potência e essa pressa intransferível e essas Coca-Colas ardidas na garganta e essa certeza duvidosa de novos tempos e esse fracasso de barba rala e branca e esses enormes hematomas invisíveis e essas malas frágeis de memória arremessadas em gigantescos porta-malas fazendo um eco ensurdecedor que ninguém vai ouvir...
>
> (São Paulo – Brasil – 1998) (Bonassi 2001: 135)

O outro fenômeno da realidade nacional assinalada pelo escritor, esta mais atual e empática, é a emergência dos sem-teto:

> *Homens caramujos*
>
> Uma família de quatro pessoas está morando num DKW, a um quarteirão da minha casa. Toda manhã os vejo. Duas crianças no banco da frente. Casal no banco de trás. Como devo ter olhado mais que o conveniente da curiosidade, o pai vem tomar satisfação. Assustado, respondo que é o carro... a casa, nem sei como chamar. A expressão do homem se suaviza. Diz que aquele motor de dois tempos ainda lhe dá muita dor de cabeça; mas que um dia, olhando sua situação e a de um caramujo, tinha encontrado a solução pros seus problemas.
>
> (São Paulo – Brasil – 1993) (Bonassi 2001: 63)

Também no contexto peculiar desta *literatura de viagem* poderíamos mencionar a *Canção do exílio*, em que Fernando Bonassi estabelece diálogo com um dos textos mais emblemáticos do cânone romântico brasileiro, oferecendo sua versão para poema escrito por Gonçalves Dias em 1846, cujos versos ecoam no imaginário nacional, mais ainda os que abrem o poema: “Minha terra tem palmeiras,/ Onde canta o Sabiá;/ As aves, que aqui gorjeiam,/ Não gorjeiam como lá”. O poema gonçalvino foi por diversas gerações relido, citado, parodiado, sobretudo a partir do modernismo (a partir de Oswald de Andrade, que em 1925, no seu *Canto do regresso à Pátria*, escreveu “Minha terra tem palmares/ onde gorjeia o mar/ Os passarinhos daqui/ Não cantam como os de lá”); mas nessas releituras foi mantido o seu sentido de amor a terra, expresso pela saudade do brasileiro em terras estranhas, que exalta as coisas daqui. Em *Europa, França e Bahia*, por exemplo, Carlos Drummond de Andrade havia expressado seu tédio diante da civilização européia, rememorando o Brasil diante da paisagem parisiense:

> Meus olhos brasileiros sonhando exotismos./ Paris. A torre Eiffel alastrada de antenas como um caranguejo./ Os cais bolorentos de livros judeus/ e a água suja do Sena escorrendo sabedoria. [...]// Meus olhos brasileiros se enjoam da Europa.

Na sua versão para *Canção do exílio*, Murilo Mendes emenda saudade e crítica da terra, alinhavada à censura ao excesso de estrangeirismos que assolava; mesmo assim, mantendo o clamor saudoso:

> Minha terra tem macieiras da Califórnia/ onde cantam gaturamos de Veneza./ Os poetas da minha terra/ são pretos que vivem em torres de ametista,/ os sargentos do exército são monistas, cubistas,/ os filósofos são polacos vendendo a prestações./ A gente não pode dormir/ com os oradores e os pernilongos./ Os sururus em família têm por testemunha a Gioconda./ Eu morro sufocado/ em terra estrangeira. Nossas flores são mais bonitas/ nossas frutas mais gostosas/ mas custam cem mil réis a dúzia.// Ai quem me dera chupar uma carambola de verdade/ e ouvir um sabiá com certidão de idade!

Na sua *Canção do exílio*, Fernando Bonassi compõe uma melodia ressentida, que destoa daquela cantada pelos poetas que o sucederam. O autor parece querer sublinhar as diferenças entre ricos e pobres, entre diletantes e sofridos, desde que subentendamos as vozes poéticas de um Oswald, um Drummond e de um Murilo Mendes como aquelas de bem-nascidos que, tendo oportunidades de passeios pelo mundo, sofrem a ausência daqui, da terra boa e acolhedora a que pertencem. Este não é o caso da voz belicosa em Bonassi, pois quem fala é um periférico, um *rapper*, talvez, que, privado de belezas e benesses, canta uma terra/território da qual é difícil sentir saudade:

> Minha terra tem campos de futebol, onde cadáveres amanhecem emborcados pra atrapalhar os jogos. Tem uma pedrinha cor-de-bile que faz “tuim” na cabeça da gente. Tem também muros de bloco (sem pintura, é claro, que tinta é a maior frescura quando falta mistura) onde pousam cacos de vidro pra espantar malandro. Minha terra tem HK, AR15, M21, 45 e 38 (na minha terra, 32 é uma piada). As sirenes que aqui apitam, apitam de repente e sem hora marcada. Elas não são mais as das fábricas, que fecharam. São mesmo é dos camburões, que vêm fazer aleijados, trazem intranqüilidade e aflição.

O exílio da canção de Bonassi se dá pelo degredo em solo pátrio. O tema da violência impregna os textos de *Passaporte* e *100 coisas*, sendo sintoma do clima de paranóia e tensão que toma conta dos centros urbanos, porque ou se está diretamente exposto à violência ou se a cultiva na forma de notícia e arte. Trata-se de um assunto massivamente exposto em todas as mídias, integrando a rotina do brasileiro pelo noticiário de jornais, TVs e rádios, exibido em suas manifestações cada vez mais brutais, explícitas, banalizadas. No que diz respeito à ficção, endossamos a afirmação de Flora Sussekind, para quem é fundamentalmente um imaginário do medo e da violência que organiza a paisagem urbana dominante na literatura brasileira contemporânea. Para ela, isto se justifica pelo crescimento da criminalidade nas metrópoles entre as décadas de 1980-1990,

> com o fortalecimento do crime organizado, com a ineficiência da polícia e do sistema judiciário no exercício da segurança pública e da justiça, com o aumento de visibilidade do contingente populacional em situação de pobreza absoluta que perambula pelas grandes cidades, expulso tanto das favelas, quanto dos enclaves fortificados de classe média, com uma espécie de generalização da violência, que abrange do trânsito automobilístico às relações familiares, dos estádios de futebol aos justiceiros e matadores profissionais e ao exercício privado da segurança e da vingança.[33]

As justificativas apontadas por Sussekind para que haja na literatura contemporânea o domínio do imaginário do medo e da violência convergem aos assuntos de interesse público levantados por Bonassi em suas crônicas, a ponto de encontrarmos nelas um diálogo implícito com o noticiário das páginas policiais. Nos três textos reproduzidos abaixo, retirados de *100 coisas*, percebemos o tratamento dado pelo escritor a questões como a ineficiência da polícia (*Viatura*, p. 57) e do sistema judiciário (*Voz de prisão*, p. 94) "no exercício da segurança pública e justiça" e a generalização da violência, que vai do âmbito familiar aos estádios de futebol (*Hooligans*, p. 43).

> *Viatura*
>
> Armada até os dentes cariados dos ocupantes fardados e cheia de autoridade delegada, cruza a cidade em ruínas a viatura. Nos bairros chiques será vista apressada, trafegando pela esquerda, esnobando os importados mais velozes. Mas não se iludam os comunistas, que a revolução terá no camburão o cassetete que merece. E onde os faróis alcançam, penetrando recônditas periferias, abre as sirenes sobre nós, cidadãos civilizados por carteiras profissionais e salários criminosos (estes sim, nossas piores condenações). Aliás, quase mortos, quase porcos, acabamos no chiqueirinho.
>
> *Voz de prisão*
>
> Mãos pra cima! Você está preso em nome da lei. Tem todo o direito de ficar quieto. Qualquer coisa que você disser pode ser usada contra você. Tudo o que você disser será usado contra você. Se você não disser nada, seu silêncio será usado contra você. Se você se mover, seu gesto poderá ser interpretado como desacato à autoridade ou agressão. Se você ficar imóvel, sua imobilidade poderá ser interpretada como resistência à prisão. No distrito você poderá usar o telefone pra chamar advogado. Odiamos advogado no distrito que não seja o próprio delegado. O telefone do distrito não funciona.
>
> *Hooligans*[34]

---

[33] V. Sussekind. *Desterritorialização e forma literária – Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana*. Disponível em http://www.brazil.ox.ac.uk/workingpapers/Sussekind34.pdf. Acesso em 10/04/2006.

[34] Alba Zaluar explica o que significa *hooliganism*, que é a violência surgida nos anos 1970, nas torcidas jovens da Inglaterra. Entre os *hooligans*, a habilidade e a disposição para briga (em que não há motivos ou regras) é a chave para o prestígio do jovem, assim como ocorre entre as gangues norte-americanas,

> Vinte e dois milionários suando perfumado numa arena ajardinada e nós aqui, dando as maiores bandeiras, difíceis de carregar por esses ônibus lotados de inimigos acotovelados. Debaixo do boné, três copos dos piores pensamentos é o mínimo. Sangue eu quero mais. Alguém vai me pagar por isso? Nada. Uma semana da mesma coisa (quando tenho o que fazer) só por esse ingresso malhado nos guichês mal educados. Encho meu saco de derrotas. Entro em dividida na porrada, ortopedistas que se virem nas próteses. Um passe em falso e cabeças vão rolar às garrafadas.

Nesses instantâneos explicita-se novamente a opinião de que há clara distinção de tratamento entre ricos e pobres, em que os primeiros são sempre privilegiados e os segundos, violentados. O que decorre desta separação – em que imperaria a conhecida sentença "Aos amigos, tudo, aos inimigos, a lei" – é o acirramento da hostilidade e uma cisão cada vez maior entre os que detêm e os que não detêm poder e dinheiro. Uma das evidências desta cisão é construção de enclaves habitacionais, em que as classes média, alta e a elite financeira se encastelam, promovendo ações de auto-segregação na forma de centros de compras e empresariais, condomínios residenciais de alto luxo, em que se busca a máxima autonomia (em projetos urbanísticos que incluem lojas de conveniência, mercados, butiques, farmácias, escolas de línguas estrangeiras, academias de ginástica, padarias, áreas de lazer), para que condôminos precisem sair um mínimo possível de dentro de seus muros, acentuando a alienação das elites quanto ao estado de miséria a que está submetida a maioria da população e o ódio dos excluídos, que percebem as mínimas chances que possuem de prosperar e de ingressar no almejado mundo do consumo. Ao mesmo tempo, este antagonismo social explica a atração por histórias de crime, violência e morte que invadem o terreno ficcional, pela necessidade de informação (trazida pela literatura documental) e de catarse (como ocorre pela leitura de romances policiais). Mais uma vez, duas historinhas retiradas de *Passaporte* dão conta das barreiras sociais criadas nos grandes centros urbanos:

> *Reunião de condomínio*
>
> Vinte e uma peruas preocupadas, mais que preparadas prum natal distante, enrolam pulseiras nos cachos dos *poodles*; treze senhores de alta estima após darem seus golpes de baú nessas bolsas de valores, além do síndico de muitas obras e poucos orçamentos, querem saber por que essas escusas garotas

---

quadrilhas e galeras cariocas. Ver ZALUAR, Alba. Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil in: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil – Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, v. 4.¨

solitárias chegam sem mais nem menos que um a toda hora. Por que as crianças daquelazinha podem gritar até tão tarde? Que estranho anda metendo carro nas nossas garagens? Garoto da *pizza* fica é na portaria, sem televisão. Qualquer problema a gente sobe muro e espeta grade!

(São Paulo – Brasil – 1998) (Bonassi 2001: 74)

*Brasil, país do futuro*

Um homem de marca-passo a *microship* usa celular e encomenda cocaína desde o seu 48 válvulas. A seis quilômetros do condomínio fechado, o dispositivo de ondas curtas sob a tampa do motor selado avisa a portaria, que prepara a segurança. Ao chegar, o proprietário é identificado por infravermelho e o primeiro estágio do portão abre-se velozmente. Fecha-se. O cartão magnético introduzido na fenda abre o segundo estágio. O homem entra, acompanhado pelas câmaras do circuito interno de TV até a porta de casa. A encomenda, 80% de pureza, chega 10 minutos depois.

(São Paulo – Brasil – 1997) (Bonassi 2001: 48)

O conto, a crônica, o instantâneo ou a narrativa curta de Fernando Bonassi pode encerrar-se em si mesma ou funcionar como um proto-enredo, um resumo, um ensaio (no sentido cênico), tema a ser desenvolvido no futuro, pode ser um *insight*. Percebemos o martelar de certos argumentos e imagens surgir em alguns de seus textos, em conteúdos mais ou menos desenvolvidos, de acordo com o formato trabalhado, ou mesmo retrabalhados, resignificados da passagem de um gênero a outro. *O incrível menino preso na fotografia*, publicada na *Folha de S. Paulo*[35] e selecionada para a coletânea *A boca no mundo – 100 crônicas de Fernando Bonassi* (2007) exemplifica esse procedimento. A crônica – que tem como enredo a história de um garoto que envelhece dentro de uma fotografia escolar, daquelas cujo cenário cívico, típico dos anos 70, inclui escrivaninha para sentar e bandeira do Brasil ao fundo – foi depois ampliada para o formato conto, publicado em *Histórias extraordinárias* (2005). Desse mesmo conto, Bonassi desmembrou o enredo em um monólogo, encenado em 2007 em São Paulo. Além do argumento, que reaparece inalterado nas variadas versões, há elementos que observamos terem sido desencadeadores do processo criativo e do enredo. A idéia de que o mundo mudou e de que nem sempre nos damos conta disso é desenvolvida no período:

[35] A data de publicação é 23/08/03.

> Não quanto a mim, de todo modo, que olho adiante desde sempre, ainda que este mapa às minhas costas tenha perdido os sentidos da História. Mundos inteiros se despedaçaram, e ele nem ali pro que aconteceu.[36] Neste outro mapa que forra a mesa (eu podia jurar que há... havia... um mapa aqui embaixo), ainda há rios monumentais, florestas monumentais, estradas monumentais, pontes monumentais... no tempo dessa fotografia tudo era... é... monumental. Principalmente o medo (Bonassi 2005: 58).

A idéia do anacronismo do nosso conhecimento médio sobre as rápidas mudanças políticas e ambientais que ocorrem no mundo já haviam surgido na micronarrativa *Escola é o segundo lar*, de *100 coisas*, em que o autor descreve uma cena de escola pública onde há um "mapa ultrapassado da velha Europa" e dois "brasis com um só Mato Grosso":

> Viaturas circulando a meio pau. No mínimo um 32 pra cada 1,2 habitantes passados em revista. Pó, mato & pedra. Grades nas janelas. Cadeados nos portões. Armários arrombados (vazios). Portões de chapas 3mm com recheio de compensado de 15. Um mapa ultrapassado da velha Europa de orelha na parede. Dois Brasis com um só Mato Grosso feitos de papel crepom esmagado. Tabela periódica antes do lítio. Desconfiança é pouco. Cartaz do corpo humano (músculos). Os mais escrotos dizeres e desenhos entalhados nas carteiras, onde garotos e garotas pousam sonolentos (Bonassi 2000: 93).

Ainda sobre as micronarrativas de Bonassi, é preciso enfatizar – ao lado do emprego da ironia, de frases curtas, do privilégio da descrição em detrimento da ação, da catalogação de tipos, da prática ostensiva da denúncia, da voz ficcional que mimetiza o periférico, o marginal e o noticiário de jornal, da paródia à História, da cumplicidade com a violência e de uma certa simplificação dos problemas sociais resumidos à oposição entre ricos e pobres – a reincidência de uma fórmula narrativa baseada na repetição de palavras que iniciam frases em seqüência, de que são exemplo os textos abaixo:[37]

> *O juiz*
>
> Tenho cargo. Tenho poder. Tenho a lei. Tenho sobrenome. Tenho motorista. Tenho manobrista. Tenho hérnia. Tenho datilógrafas. Tenho descontos. Tenho clientes. Tenho salário. Tenho crédito. Tenho ajuda de custo. Tenho verba de representação. Tenho segurança. Tenho saco pra tudo, desde que cifrado nos autos. Minha toga lavo escondido dos outros, entre os meus iguais. Tenho o direito. Tenho presentes (não tenho passado). O futuro, ao Supremo pertence. Se

[36] Esta é a única frase do parágrafo que foi alterada no conto, de que se reproduz o trecho. Na crônica, está escrito: "Mundos inteiros se desagregaram e ele nem ali pra retificações" (2007: 92).
[37] Ambos retirados de coluna literária publicada no caderno Idéias, do *Jornal do Brasil* (RJ), em 25/08/01.

> me ofendo, meto um processo pra escapar disso tudo. Data vênia: quanto à justiça, favor reclamar com bispo comunista, ou exército golpista.
>
> *Definição de máfia*
>
> Máfias são compostas por grupos de pessoas, como qualquer família. Máfias são compostas por grupos de pessoas ligadas por interesses financeiros, como qualquer organização bancária. Máfias são compostas por grupos de pessoas ligadas por interesses financeiros, em questões de vida e morte, como qualquer empresa de seguro-saúde. Máfias são compostas por grupos de pessoas ligadas por interesses financeiros, em questões de vida e morte, nas quais os diversos grupos existentes exercem seu poder por meio de extorsão e violência, como qualquer governo civilizado.

O método é empregado de forma obsessiva pelo escritor, tornando-se às vezes excessivo. O comentário de Flávio Carneiro sobre as repetições no texto de Marcelino Freire funcionarem como "ladainhas hipnóticas" bem pode ser aplicado às de Bonassi. O que se observa é que, como na estratégia publicitária, que espera vencer o consumidor pela repetição, há uma via de mão dupla no uso deste recurso estilístico, que tanto pode conquistar quanto a repelir o leitor, cansado de tanto do mesmo. Em *O juiz*, a palavra exaustivamente repetida é o verbo "ter" em primeira pessoa do presente, que esclarece quanto a intenção do autor em inculcar o estereótipo do administrador de Justiça como possuidor de toda sorte de bens (dos materiais aos simbólicos) e de direitos (legais e ilegais, constituindo-se estes numa contradição ao exemplo que deveriam dar à sociedade), como um homem ironicamente acima da Justiça. Outro recurso muito utilizado por Bonassi, e que aparece em *O juiz*, é o de deformar provérbios com vistas ao desmascaramento. A frase "Minha toga lavo escondido dos outros, entre os meus iguais" remete-nos ao provérbio "Roupa suja se lava em casa", indicando que os crimes do sistema judiciário estão ocultos, porque resolvidos entre pares, assim como assuntos de família, que não se comenta. "O futuro, ao Supremo pertence" parte da mesma deformação de provérbio (O futuro, a Deus pertence), sendo o "Supremo" uma instituição de poderes tão absolutos quanto os divinos.

Em *Definição de máfia*, a repetição do substantivo "máfia" cumpre uma função diversa daquela observada no "tenho" de *O juiz*. O objetivo não é reforçar um estereótipo, mas embaralhar significados, confundir o leitor e fazê-lo deduzir, a partir das argumentações do narrador, que os métodos inescrupulosos usados pela máfia para fazer prevalecer seus interesses ou para controlar negócios não diferem daqueles usados por instituições públicas e privadas legais e de respeitabilidade construída.

Para Isabel Cascelli,[38] há vários elementos na crônica de Fernando Bonassi que evidenciam sua interseção com a poesia, pelo uso que o autor faz de rimas, paralelismos, trocadilhos, sonoridades. Na sua análise, debruçada sobre a crônica *Aquilo que a ética pode ser* (2007), ela diz que a repetição da palavra "ética" pode expressar tanto uma intenção poética quanto revelar a desvalorização do significado da palavra ou de sua aplicação. Leiamos um trecho, para compreendermos melhor o contexto da análise:

> A ética pode ser patriótica, mas há circunstâncias históricas em que a ética se transforma, ou transtorna, em política retórica. Porque na prática a ética é mesmo um fenômeno esquisito, que coexiste nos cidadãos de respeito e entre suspeitos que adquiriram cargos públicos, poderes lúdicos e imunidades únicas para atividades de privada. Assim a ética pode ser falada, fonética ou retórica, emitida apenas da boca para fora e a ética pode ser titica, já que alguns a mantêm naquele lugar... (Bonassi, 2007: 293).

Cascelli conclui que o sensível no texto é a indignação do autor e o inteligível é a sua tentativa de materialização desta indignação, destacando que o sensível controla o inteligível e que o sensível é atravessado pelo social.

> Procedeu-se a análise estrutural do texto percorrendo o percurso gerativo, por meio do qual se revelaram as categorias semânticas básicas: ética vs. falta de ética. O levantamento dessa categoria suscitou o sentido da descontinuidade, da ruptura, da diferença e evidenciou a relativização da noção de ética. O texto apresentou uma estereotipia real por meio da descrição de situações correntes e usos corriqueiros da noção de ética em nosso país. A ética apresentada é desnudada de valores morais e a tentativa de definição representa uma reação de indignação do enunciador em relação a esse estado de coisas.[39]

Por todas as evidências, formais e temáticas, chegamos ao fim deste capítulo com a convicção de que o texto de Fernando Bonassi é uma reação indignada ao poder nas suas mais variadas formas, expressa por uma linguagem contundente, enfática, repetitiva, obsessiva. Sua postura é cética e desiludida, seus sentimentos são de ressentimento e rancor. Sua atitude é bélica. Acreditamos na integridade da voz que o autor alardeia, às vezes pecando pela ingenuidade e pelo excesso de estereotipias. Seu caráter combativo parece crer que, de tanto martelar e insistir, é possível conquistar a adesão, convencer. Seu ímpeto de crítica social, sua simpatia pelos marginais e periféricos, filiam-no e

---

[38] V. Cascelli. *A intersecção de gêneros discursivos na crônica de Fernando Bonassi*. Estudos Semióticos, Número 3, São Paulo, 2007. Disponível em www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es. Acesso em 02/07/2007.
[39] V. Cascelli. *A intersecção de gêneros discursivos na crônica de Fernando Bonassi*. Estudos Semióticos, Número 3, São Paulo, 2007. Disponível em www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es. Acesso em 02/07/2007.

irmanam-se a prosas que circulam hoje pelo mundo e que não sabemos dizer se permanecerão.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Já não sou mais aquele*
*e ainda não sou outro.*
(Millôr Fernandes)

O que levamos conosco deste encontro entre João do Rio e Fernando Bonassi? O que nos atraiu aos dois autores, aqui lidos como cronistas, foi inicialmente o que eles diziam – o conteúdo de suas crônicas – ao mesmo tempo em que nos chamava atenção a forma como eles contavam suas histórias. Minha geração, educada para reconhecer a crônica como o texto de estilo lírico aos moldes de Rubem Braga, canonizado como *o* cronista brasileiro desde os anos 30, não sabia onde encaixar aquelas crônicas tão contos (na forma) e informativas (no conteúdo) de João do Rio, e tão curtas (na forma) e amargas (no conteúdo) de Fernando Bonassi. Como entender aquilo? Era possível encontrar tanta diferença entre os textos desses autores e chamá-los também de crônicas?

É nesta diferença que encontramos a contribuição dada pelos dois autores ao gênero. Quando se fala em crônica no Brasil, tanto dentro quanto fora do âmbito dos estudos literários, ou seja, quando o assunto é tratado por quem aprecia simplesmente ou estuda profissionalmente o gênero, há o senso comum de que são textos leves, descontraídos, líricos, epífanos, "literatura de bermuda e chinelo", um gênero despretensioso, que tão bem teria se desenvolvido em terras brasileiras, tendo como figura totêmica o citado Rubem Braga. É verdade que excelentes crônicas brasileiras têm esse caráter despretensioso da conversa com amigo, de lembrança da infância, de observação sobre o desimportante do dia-a-dia, sendo escritas de formas variadíssimas, que as levam ao ensaísmo, à resenha, à prosa curta (conto), à lírica.

Entretanto, é com autores como os aqui estudados que somos forçados a encontrar uma outra crônica, não tão lírica, não tão leve. Podemos dilatar o conceito da crônica, abarcando textos cuja classificação não é evidente.

No que diz respeito à voz do narrador, a subjetividade é controlada em João do Rio e Fernando Bonassi, porque em ambos o 'eu' se ausenta ou diminui. João do Rio testemunha várias das cenas que narra, descreve o que vê, conta sobre coisas que estão acontecendo no mundo. Isto se deu, como vimos, pelo contato com fontes, através de

andanças e investigações que empreendeu pelas ruas do Rio de Janeiro em mutação. No caso de Fernando Bonassi, a fabulação parece vir de outros lugares: de uma memória afetiva, possível herança pessoal, e de um labor intelectual, feito de pesquisa bibliográfica, fílmica, informacional. Os personagens de suas pequenas histórias são como que tirados de recortes de jornal, de notícias de TV, são más notícias.

Como João do Rio e Fernando Bonassi tematizam as tragédias urbanas, a as transforma em narrativas que inquietam, provocam reações contrárias ao bem-estar trazido pela crônica lírica. É como se, neles, os leitores ainda não tivessem cruzado a fronteira que separa os assuntos de cotidiano e polícia dos jornais diários e entrado no confortável território das notícias de cultura e variedades, em que o 'desagradável' não penetra.

Há uma dinâmica de tempo que é interessante também observar nas narrativas deles. As alterações de dinâmicas em tempo/espaço ocorridas ao longo do século XX separam radicalmente a noção de velocidade nos cronistas: se as imagens vistas de dentro de um automóvel movido a 30km/h eram o máximo de simultaneidade que se podia experimentar no início do século XX, na passagem para o XXI, temos o poder de controlar as imagens com a rapidez de uma simples pressão de tecla no controle remoto, ou seja, precisamos sequer sair do lugar para sentirmos a vertigem da vida rolando a cada segundo, atingimos o paroxismo da velocidade, inertes. Não é à toa que Fernando Bonassi chama suas minicrônicas de *instantâneos*. Essa nomeação expressa uma característica até então inédita na crônica brasileira, a mais completa visualidade minimalista. Seus instantâneos são *frames*, recortes de um filme muito mais longo e denso. Cada um dentro dos limites do seu tempo, os autores trouxeram à crônica a noção simultânea de movimento, ação e de desconforto.

<>

Mas se a crônica vem se renovando e inovando formalmente, desde sempre esteve às voltas com o leitor e com fatos do cotidiano (este "sempre" referindo-se ao recorte temporal deste trabalho). Para ela, portanto, a realidade é incontornável. Mas será que por esta razão é legítimo reivindicarmos para o gênero um lugar na tradição realista? A tradição realista na prosa brasileira herdou dos movimentos literários do século XIX um compromisso com a idéia de criação de uma literatura nacional, a partir da observação da terra e seus costumes. Mas, ao mesmo tempo, sabemos que esta pretensão não se

sustentou, porque todos os projetos abarcadores ruíram com o fim das utopias, a partir da década de 1980.

Sendo assim, entendemos que o que sustenta a tradição realista, neste início dos anos 2000, é uma prosa baseada nos problemas atuais, com uma crítica voltada aos enfrentamentos e conflitos gerados nos grandes centros urbanos, que provoca no público interesse semelhante ao do noticiário, por serem eles "casos verdade". O público, pragmático, mantém-se imerso naquilo que acredita ser "a realidade dos fatos", por mais que saibamos que "realidade" não passa de construções. Poderíamos dizer, então, que uma parte da crônica contemporânea vincula-se à tradição realista, mas para dimensionar o alcance do seu interesse seriam necessários estudos de recepção.

<>

Achamos importante comentar sobre o alastramento da crônica contemporânea por outros meios, como a Internet, sobretudo através de ambientes como os blogues.[40] Este é um ponto que deixamos propositadamente de fora do trabalho, porque estávamos centrados na vinculação entre a crônica e o jornalismo impresso, pois queríamos estabelecer uma relação entre dois autores que escreveram para veículos impressos de distribuição massiva e proeminência nacional. Como vimos, este lugar de onde os cronistas falam, as páginas de jornal – infinitamente mais conservador que o volátil ambiente *on-line* – define o tipo de texto que será produzido. Observamos a este respeito e para além dos interesses deste trabalho, que, além de bastante difundida no ambiente virtual, a crônica veiculada neste meio retoma certos aspectos líricos e reflexivos que o pragmatismo do jornalismo impresso é hoje incapaz de permitir.

Há poucos anos foi lançado no Brasil o livro *Wunderblogs.com* [41], que em "uma contradição em termos", como afirma o prefaciador Ivan Lessa, compila alguns dos textos postados[42] nos blogues de jovens escritores que se reúnem no portal www.wunderblogs.com. A diversidade formal dos textos sugere desde conversas banais, missivas, trocas de confidências, comentários, textos confessionais e humor a peças mais elaboradas, como críticas literárias, contos, poemas e crônicas. Os textos publicados em meio virtual podem servir a pesquisas sobre os modos que a crônica vem adquirido neste novo meio. Leiamos a crônica *The mind at the end of its tether*, de Felipe Ortiz, autor do blogue Alexandrinas:

---

[40] Diários virtuais.
[41] São Paulo: Barracuda, 2004.
[42] Postar significa editar texto em blogue, publicar.

> Carros velhos, caminhões e motocicletas estouradas passam pela rua sem parar. Reformas para todo lado. Rá-tá-tá-tá de britadeira quebrando o asfalto. Martelos arrebentam ladrilhos, serras cortam aço nas construções das redondezas. Rádios e aparelhos de som ligados nos apartamentos vizinhos, vários, volume alto. Madrugadas de sono interrompidas por hordas de babuínos que saem bêbados, dos bares, a gritar no meio da rua. Telefones, interfones e campainhas cada vez mais estridentes e agudos, que já não permitem mais saber de imediato se tocam no apartamento do vizinho ou no seu. Sirenes: polícia, bombeiros, ambulância. Orangotangos e egüinhas pocotó estacionam seus veículos com as portas abertas, exibindo a potência de seus amplificadores de som, músicas grotescas (nunca vi tocarem Mahler). Os ruídos domésticos, inevitáveis, da máquina de lavar roupa e do forno de microondas. Barzinhos e casas noturnas cheios de gente animada e sem nenhum isolamento acústico. Em qualquer escritório, loja, rua, cinema, teatro, sala de concertos ou igreja toca um celular a cada quinze minutos. E as pamonhas, pamonhas, pamonhas.
>
> Uma cidade insuportavelmente barulhenta como esta, em que é impossível ler um livro sem fechar as portas e janelas, está morta para a cultura. Até pode surgir nela um ou outro escritor de primeira, mas será quase invariavelmente um Edgar Allan Poe, um Augusto dos Anjos ou alguma outra expressão melancolicamente refinada de nossos transtornos obssessivo-compulsivos. De São Paulo não sairá jamais um Buffon, um Arnold Toynbee, um São Tomás de Aquino ou qualquer realização intelectual assim disciplinada e ambiciosa, que exija pensamento sistemático, meditação prolongada e cultural geral sólida. O nível máximo de decibéis compatível com esse tipo de empreendimento já foi superado, sem chance de reabilitação.
>
> E para cada escritor talentoso que ainda insiste em surgir nesta caixa acústica infernal, irrompem pelo menos cem pagodeiros, grafiteiros e skatistas. > (12/02/2003 10h07) (Alexandrinas 2004: 43-44)

A percepção das cidades como lugares caóticos e inabitáveis, ainda que experimentada de dentro do ambiente domiciliar, impregna o texto acima, que reforça a idéia da irreversibilidade da decadência dos grandes centros urbanos, tema comum aos autores aqui estudados.

<>

Outro aspecto que parece interessante neste trabalho é a constatação de que tanto João do Rio quanto Fernando Bonassi resolveram bem a relação arte x mercado em suas colaborações para imprensa. Ao contrário de Lima Barreto, contemporâneo de João do Rio, que se debateu em conflitos com a possibilidade da arte ser atingida por interesses mercantis, mantendo-se voluntariamente à margem do sistema produtivo e mesmo realizando obra que é uma crítica aos escritores-jornalistas de sua época,

*Recordações do escrivão Isaías Caminha*, João do Rio e Fernando Bonassi transformaram o trabalho para imprensa em fonte de renda e exercício criativo.

Ambos se beneficiaram de terem conquistado o status de “assinaturas de luxo”, além de se utilizarem de suas publicações em páginas de jornal para alavancar apoio a empreendimentos literários, promoção de peças teatrais e outros projetos artísticos. João do Rio foi um *homem mídia*, porque apesar de ter escrito contos, romances, peças de teatro e de ter sido um bem sucedido conferencista, seu reconhecimento como escritor foi conquistado pelas crônicas de jornal. Fernando Bonassi é um *operário da palavra*, que enfatiza viver do que escreve para cinema, jornal, teatro, afirmando trabalhar na produção de textos de manhã à noite, inclusive nos finais de semana.

Eles manejam temas da marginalidade urbana, do submundo, da miséria e da violência com voz de denúncia, mas também por encenação. Há neles o apelo a temas de aplauso garantido, de *frisson*. Percebemos o estratagema, pois os cronistas são hábeis em elaborarem narrativas a partir de idéias consensuais e situações recorrentes *desse mundo aí fora*. É por expressarem situações e opiniões correntes em seus tempos que os cronistas produzem boa matéria para entendermos a sociedade brasileira.

O que podemos apontar como contribuição desses autores à compreensão da sociedade brasileira é que eles expressam o movimento de acirramento e esgotamento de situações que existiam à época de João do Rio e que desapareceram na de Bonassi. Do ponto de vista social, embora parecidas em desigualdade e injustiça, as relações entre classes se tornaram muito mais hostis, derrubando o mito da cordialidade, que somente se sustenta em publicidade turística.

Do ponto de vista literário, o desaparecimento do beletrismo, do enfeite, do supérfluo, que – se já haviam sido duramente atacados a partir das rupturas do modernismo de 22 e da prosa regionalista da geração de 30 – ainda se sustentaram ao longo do século, o que se pode comprovar pela leitura de textos e críticas literárias publicadas em jornal, meio de comunicação com o qual temos dialogado aqui. Ao invés de textos empolados, como os da *belle époque* de João do Rio, uma prosa influenciada não apenas pela objetividade da reportagem jornalística, mas pelos recursos de outros meios de produção artística, sobretudo, do cinema, caso de Fernando Bonassi, que leva ao paroxismo a influência da economia fílmica.

Sabendo que as transformações ocorridas na literatura não foram isoladas, mas que fazem parte do contexto cultural nacional, percebemos, através da leitura dos dois autores também, que hoje há o privilégio da imagem em detrimento do texto, o que vem

modificar substancialmente o fazer e o consumo literário. Assim como o jornalismo, a literatura hoje se encontra em crise. Pois, não tendo nem mesmo conquistado uma sociedade de leitores, entramos numa cultura da imagem e do consumo em que a literatura se encontra reduzida e encurralada, precisando buscar novas formas de se reinventar e atrair leitores, lidando com um impasse que sempre lhe foi caro: manter a autonomia criativa e conquistar leitores, sem os quais ela não passa de um diálogo solipsista.

## REFERÊNCIAS


ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. São Paulo: Martins Fontes, 2004 [1874].

ANTELO, Raúl. *João do Rio, o dândi e a especulação*. Rio de Janeiro: Taurus-Timbre Editores, 1989.

ARISTÓTELES. *Poética*, tradução, prefácio, introdução, comentário Eudoro de Souza, 4ª edição. Lisboa: Imprensa Nacional, 1994.

ARRIGUCCI JR., Davi. Braga de novo por aqui in: *Rubem Braga – Melhores Contos*. São Paulo: Global, 2004.

ASSIS, Machado de. *Coleção melhores crônicas - Machado de Assis*, seleção e prefácio de CARA, Salete de Almeida. São Paulo: Global, 2003.

AUERBACH, Erich. *Mimesis – A representação da realidade na literatura ocidental*, vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BARBIERI, Therezinha. *Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2003)

BARTHES, Roland. Estrutura da notícia in: *Crítica e verdade*, tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

BERNDER, Flora Christina (seleção de textos, notas e estudo biográfico). *Fernando Sabino – Literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1981.

BILAC, Olavo. *Melhores crônicas de Olavo Bilac*, seleção de Ubiratan Machado. São Paulo: Global, 2005.

BONASSI, Fernando. *100 coisas*. São Paulo: Angra, 2000.

_____. *A boca do mundo – 100 crônicas de Fernando Bonassi*. São Paulo: Novo Século, 2007.

_____. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Conrad, 2005.

_____. *Passaporte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

_____. *Subúrbio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006 [1994].

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio/ Academia Brasileira de Letras, 2005.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão in: CANDIDO, Antonio et al. *A crônica – O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp/ Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

_____. Fora do texto, dentro da vida e A nova narrativa in: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CARNEIRO, Flávio. *No país do presente – Ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CASCELLI, Isabel Gueselha de Almeida. *A intersecção de gêneros discursivos na crônica de Fernando Bonassi*. Estudos Semióticos, Número 3, São Paulo, 2007. Disponível em www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es. Acesso em 02/07/2007.

COELHO, Marcelo. Notícias sobre a crônica in: CASTRO, Gustavo de e GALENO, Alex (orgs.). *Jornalismo e literatura – A sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2005.

COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel – Escritores jornalistas no Brasil 1904-2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COUTINHO, Afrânio. Do realismo ao impressionismo in*: Introdução à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

_____. Literatura e jornalismo e Ensaio e crônica in: *A literatura no Brasil – Relações e perspectivas, conclusão (Vol. 6)*. São Paulo: Global, 1996.

FARIA, João Roberto. *Introdução*, in: ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*, São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FRANCHETTI, Paulo Elias e PECORA, Antônio Alcir Bernardez (seleção de textos, notas e estudo biográfico). *Rubem Braga – Literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1980.

GALVÃO. Walnice Nogueira. Tendências da prosa literária in: *As musas sob assédio – Literatura e indústria cultural no Brasil*. São Paulo: Senac, 2005.

GOMES, Renato Cordeiro. *A crônica moderna e o registro de representações sociais do Rio de Janeiro*. http://www.pacc.ufrj.br/literatura/polemica_renato_cordeiro_gomes.php. Acessado em 20/02/07.

_____. *Espécies de espaço: Democracia e exclusão em crônicas de João do Rio*. Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/5Sem_15.html. Acessado em 20/02/07.

_____. *João do Rio.* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

_____. *João do Rio* (Nossos Clássicos). Rio de Janeiro: Agir, 2005.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2005.

LIMA, Luiz Costa. História e viagem de um veto in: *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LUCAS, Fábio. *O caráter social da ficção do Brasil*. São Paulo: Ática, 1987.

MARTINS, Luís. *João do Rio – Uma antologia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

MELO, José Marques de. A crônica in: CASTRO, Gustavo de e GALENO, Alex, *Jornalismo e literatura – A sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2005.

_____. Crônica in: *Jornalismo opinativo – Gêneros opinativos no jornalismo brasileiro*. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.

MEYER, Marlyse. *Folhetim – Uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a chronica in: CANDIDO, Antonio et al. *A crônica – O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp/ Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

OLIVEIRA, Nelson de. *Geração 90: Manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo, 2001.

_____. *Geração 90: Os transgressores*. São Paulo: Boitempo, 2003.

PAES, José Paulo. O art nouveau na literatura brasileira in: *Gregos & baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra – Aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas/ São Paulo: Mercado das Letras/ Fapesp, 1999.

PIZA, Daniel. Jornalismo e literatura: Dois gêneros separados pela mesma língua in: CASTRO, Gustavo de e GALENO, Alex. *Jornalismo e literatura – A sedução da palavra.* São Paulo: Escrituras, 2005.

PLATÃO. *A república*, tradução Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

PINTO, Manuel da Costa. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: PubliFolha, 2004.

RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

RESENDE. Beatriz. *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas* (org. ANTELO, Raúl). São Paulo: Companhia das Letras, 1999 [1908].

_____. *As religiões do Rio* (org. RODRIGUES, João Carlos). São Paulo: José Olympio, 2006 [1904].

_____. *Dentro da noite*. São Paulo: Antiqua, 2002 [1910].

_____. *Melhores contos* (seleção CUNHA, Helena Parente). São Paulo: Global, 2001.

_____. *O momento literário*. Curitiba: Criar Edições, 2006 [1905].

_____. *Vida vertiginosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2006 [1911].

RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio – Uma biografia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 2005.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. À procura de um novo realismo – Teses sobre a realidade em texto e imagem hoje in: OLINTO, Heidrun Krieger e SCHØLLHAMMER, Karl Erik (org.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Ed. PUC-Rio/ Loyola, 2002.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: Técnica, ritmos e ritos do Rio in: *História da vida privada no Brasil – República, da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, v. 3.

_____. *Literatura como missão – Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. O prelúdio republicano, Astúcias da ordem e ilusões do progresso in: *História da vida privada no Brasil – República, da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, v. 3.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 2006.

SODRÉ, Muniz. *Best-seller: a literatura de mercado*. São Paulo: Ática, 1988.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

SUSSEKIND, Flora, *Desterritorialização e forma literária – Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana*. Disponível em http://www.brazil.ox.ac.uk/workingpapers/Sussekind34.pdf. Acesso em 10/04/2006.

# Livros Grátis

( http://www.livrosgratis.com.br )

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo