

Adriano Kolakowski

A ressurreição dos pássaros: a crônica de Luis Fernando

Verissimo e a indústria cultural

Florianópolis - SC

2006

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

CENTRO DE COMUNICACAO E EXPRESSÃO

CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

A ressurreição dos pássaros: a crônica de Luis Fernando

Verissimo e a indústria cultural

*Dissertação de Mestrado
apresentada ao Curso de Pós-
Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa
Catarina, área de concentração em
Teoria Literária, sob a orientação da
Profa. Dra. Helena H.F. Tornquist.*

Florianópolis, abril de 2006.

Agradecimentos

A três mulheres: Raquel Maysa Keller, pelo apoio e incentivo; Tânia Regina Oliveira Ramos, pela acolhida inicial e pelos primeiros passos; Helena H. F. Tornquist, pela aposta, pela confiança e pela paciência.

RESUMO

Estudo da crônica de Luis Fernando Verissimo, enfocando de modo especial esse gênero nascido do folhetim, se modificou ao longo do tempo até adquirir sua feição moderna. A fim de assegurar a permanência de um texto que tende a desaparecer com o jornal em que é publicado, o autor, como muitos outros cronistas passou a publicar seus textos em livro, atingindo um público cada vez mais amplo. Com isto, Verissimo se tornou um dos cronistas mais importantes da atualidade no Brasil: observador e crítico dos fatos cotidianos, a crônica que escreve retrata as transformações nos costumes da classe média urbana, tanto na vida privada como na pública. A reprodução das crônicas da imprensa em livro, que se intensifica na década de 1990, permite ver as influências exercidas pela indústria da cultura sobre a produção literária atual.

Palavras-chave: crônica – Luis Fernando Verissimo – indústria cultural.

ABSTRACT

Study of Luis Fernando Verissimo's chronicles, approaching in a special way such a genre born out of daily chapters of a newspaper serial, which modified itself as time went by until it acquired its modern features. In order to assert the permanence of a text which is bound to disappear along with the newspaper in which it is published, the author, just like many other chroniclers started publishing his texts in books and, in this way, he could reach an ever-increasing public. As a result of this, Verissimo became one the most important chroniclers at present in Brazil: observer and critic of daily events, the chronicle he writes portrays the changes in the customs of urban middle class, either in private or public life. The reproduction of the press chronicles in book, which intensifies itself in the 1990's, allows a look on the influence carried out by the cultural industry over current literary production.

Key words: chronicle – Luis Fernando Verissimo – cultural industry.

Sumário

INTRODUÇÃO	7
1 UMA BREVE HISTÓRIA DA CRÔNICA.....	16
1.1 <i>A crônica no jornal: novos traços, novos sentidos</i>	23
1.2 <i>A crônica no Brasil</i>	28
2 UM CRONISTA DA VIDA CONTEMPORÂNEA.....	37
2.1 <i>Por trás do muro da vida privada</i>	44
2.2 <i>O outro lado do muro: aquilo que é público, ou que deveria ser</i>	57
2.3 <i>A ressurreição ou a reedição das crônicas e a industrialização da cultura</i>	67
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	81
BIBLIOGRAFIA	87
ANEXOS	93

Introdução

No bazar de vociferações que é o jornal moderno, com o escândalo diário de suas manchetes, a crônica de sabor literário é música de câmara para a qual sempre haverá uma escuta dedicada. Naturalmente, a música irá variando de acordo com as transformações do gosto de cada época.

Afrânio Coutinho

A verdade é que os cronistas se salvam pelas crônicas, não pelo livro de crônicas, enquanto o grande escritor impõe-se pelo livro, não por tais e tais capítulos do livro.

Wilson Martins

A vida privada e a vida pública não são realidades naturais: são realidades históricas, construídas de diversas maneiras por sociedades determinadas. Do mesmo modo, afirma Antoine Prost, não existe uma vida privada de limites definidos para sempre, mas um recorte variável da atividade humana entre a esfera privada e pública, e que a vida privada só tem sentido em relação à vida pública. Assim, também não se pode esperar que uma distinção entre a vida privada e pública tenha o mesmo sentido em todos os meios sociais.

Mas afinal o que constitui cada um desses universos? Na burguesia européia da *Belle Époque* era o “muro da vida privada”¹ que separava os dois domínios e *privava*, ou seja, protegia do olhar alheio aquilo que era íntimo da família, os costumes, as fortunas, a saúde, a religião. Do outro lado desse muro estava o que a família mostrava de si, aquilo que se julgava ser “apresentável”, o que *pode* vir a público.

¹ PROST, Antoine. *Fronteiras e espaços do privado*. In: PROST, Antoine; VINCENT, Gerard (orgs.). *História da vida privada, 5: da Primeira Guerra a nossos dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 15-19.

No entanto, no século XX esses domínios passaram por uma interpenetração e já não podiam mais ser diferenciados como um todo. Nem a vida privada nem a vida pública são as mesmas do século anterior. Ambas se relacionam e passam a ser regidas por novas regras enquanto se definem novas fronteiras entre aquilo que deve ser “protegido” e aquilo que é “apresentável”.

Na introdução da coletânea *Comédias da Vida Pública*, Luis Fernando Verissimo declara: “Devemos ter pelo menos a coragem de nossos palpites infelizes. (...) Todos os tempos são estranhos, os nossos são mais porque acontecem com a nossa presença, a nossa consciência e – quando temos este privilégio – o nosso testemunho.”² O cronista vem retratando, ao longo dos últimos 30 anos, justamente aqueles os dois universos, a vida privada e a vida pública. Na sua obra está registrada tanto a inadequação dos limites estabelecidos anteriormente como a busca pelos novos referenciais do privado e do público.

Mas o autor com as suas crônicas fez muito mais que testemunhar o cotidiano e esses “tempos estranhos”: elevou-as ao ponto de se tornarem literatura e conquistou, além do leitor, a reputação de ser um dos referenciais críticos da atual vida brasileira. Se sua área de atuação é a imprensa, ao longo do tempo, foi conquistando espaço também no meio editorial. Aos poucos foi sendo reconhecido e passou a ocupar um lugar na Literatura Brasileira.

No entanto quando se pretende examinar alguns de seus textos é preciso lembrar de início, que este cronista de aparência tímida, avesso aos

² VERISSIMO, Luis Fernando. *Comédias da vida pública: 266 crônicas datadas*. Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 8.

holofotes, é um sujeito traiçoeiro. Como afirma Maria da Glória Bordini³ em *O Gigolô das Palavras*, o cronista escapa às classificações e definições, pois as certezas a que se chega numa análise textual podem se desfazer ou se revelarem superficiais na crônica seguinte. O uso constante da ironia num texto mais crítico, como uma forma de dizer exatamente o contrário daquilo que está escrito, pode dar lugar ao retrato de situações pitorescas do cotidiano, que pelo inusitado ou absurdo, constroem elas mesmas um tipo de humor leve. Não é por acaso que o cronista denomina suas próprias crônicas de “comédias”, pois estas são, em última análise, textos sobre personagens, públicos ou anônimos, elaborados com um olhar crítico e irreverente, uma espécie de “humor irônico”.

Mas antes da figura do cronista é oportuno olhar para o próprio gênero crônica – literário ou jornalístico. Diferente da acepção que hoje possui, a crônica tem raízes históricas anteriores e sua trajetória mostra que o gênero, desde o surgimento, foi sofrendo modificações e em cada uma dessas metamorfoses indicava-se um novo sentido. Foi assim, por exemplo, que deixou de se concentrar essencialmente com a matéria histórica, quando era um texto que se ocupava de organizar os fatos numa ordem *cronológica*. Quando passou pela experiência do jornal renovou-se, tomando uma outra direção e significação e foi se aproximando cada vez mais da ficção, do comentário ligeiro sobre as coisas do cotidiano, da vida prosaica, como do próprio leitor.

Em virtude das próprias modificações da crônica, ela também foi se tornando cada vez mais difícil de ser definida, ocupando muitas vezes um *entre-*

³ BORDINI, Maria da Glória. *Na pista do gigolô das palavras*. In: VERISSIMO, Luis Fernando. *O gigolô das palavras*. Porto Alegre: L&PM, 1982, p. 99.

lugar, ora aproxima-se do jornalismo, ora da literatura. E essa duplicidade lhe deu o benefício da liberdade, aproveitada por muitos cronistas, jornalistas, poetas, romancistas que, em algum momento, passaram pela experiência do gênero, ou por aventura ou por necessidade. Eles foram também os responsáveis por imprimirem suas marcas pessoais ao texto o que garantiu, no caso brasileiro, que a crônica se atualizasse e se adequasse aos novos tempos.

E é da fase da crônica no jornal que se vai perceber uma das principais marcas do gênero: a vida curta. Feita para ser lida num dia e depois jogada fora, a crônica depois da experiência da imprensa permaneceu com esse ar de transitoriedade, de texto passageiro, ao servir-se do próprio cotidiano em transformação como fonte.

O título deste estudo alude a uma discussão do início do século XX sobre uma transição entre dois mundos, o momento em que a crônica passageira passa a se fixar em um terreno mais permanente. Tristão de Ataíde ao comentar sobre a crônica em páginas de livro, tendo como parâmetro as crônicas de Machado de Assis, declarava: “uma crônica num livro é pássaro morto, sem respiração e não interessa”. Se a inadequação do novo veículo para a crônica causava contrariedade para alguns críticos, com o passar das décadas esse trânsito se intensificou e o fato se tornou cada vez mais freqüente.

O que se pode constatar é que algumas dessas crônicas se revelavam não tão superficiais, ou melhor, tinham certa profundidade sem sair da superfície do cotidiano. Aliado a isso, o próprio desejo de releitura também contribuiu para que elas tivessem um destino melhor do que a lata do lixo e o esquecimento, passando a ganhar edições em livro. Além disso, outros fatores externos à crônica

como a ampliação da tecnologia gráfica, o aumento dos níveis de educação e de leitura, a formação de um mercado editorial entre outros, foram contribuindo para que a reedição se tornasse mais freqüente.

Já para os escritores, a crônica era uma fonte de remuneração garantida, quando não se podia ter outra profissão ou viver de literatura era impossível. Esse lado ganha-pão da crônica, no entanto, teve conseqüências negativas pois o gênero passou a ser visto como “menor”⁴.

Seguindo os passos dos jornais europeus, aqui na *Terra Brasilis*⁵ a crônica teve seu lugar desde os primeiros tempos da imprensa,. Sua presença pode ser verificada desde os primeiros folhetins - o espaço do jornal destinado ao entretenimento, onde eram publicadas as crônicas e os romances *em folhetim*, ou seja, em série, e outras “futilidades”. Porém, como o tempo, a crônica passou por mudanças, acompanhando e se adaptando às transformações de cada tempo e, principalmente, pelas novas exigências do jornal. Saiu do rodapé do folhetim e passou a ocupar lugares definidos, colunas ou seções internas, sem perder a essência de ser o espaço para a reflexão, a crítica e o humor.

Neste trabalho a crônica de Luis Fernando Verissimo é o objeto de análise. O filho do escritor Érico Verissimo, conhecido romancista brasileiro, é hoje

⁴ Cf. 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, p. 13-22.

⁵ *Terra Brasilis* é expressão que se refere à origem histórica do Brasil. Seu uso tem uma conotação humorística, remete àquelas manifestações típicas da terra brasileira, assim como *Pindorama*, terra *tupiniquim* etc. Originalmente fazia menção ao mapa “Terra Brasilis”, feito por volta de 1519, cuja autoria é atribuída a Lopo Homem, cartógrafo oficial do Reino Português nas primeiras décadas do século XVI. O mapa indica pontos da costa brasileira, do Maranhão à embocadura do rio da Prata. Como era hábito na época, as inscrições são em latim. A obra está na Biblioteca Nacional da França, em Paris e faz parte do *Atlas Miller*, conjunto de mapas portugueses que representam o Oceano Atlântico Norte, o Norte da Europa, o Arquipélago dos Açores, Madagascar, o Oceano Índico, o Mar da China, as ilhas Molucas, o Brasil, o Oceano Atlântico e o Mar Mediterrâneo.

um dos principais cronistas da atualidade que possui uma trajetória de sucesso, referendada pela presença semanal nos grandes jornais do país bem como pela extensa obra editorial.

No entanto, a carreira do cronista começaria somente aos 32 anos de idade, em 1969, no jornal *Zero Hora* de Porto Alegre. Antes tinha se aventurado em outras atividades, a publicidade, a tradução e a revisão de textos, sem grande sucesso. Porém da primeira crônica da imprensa do sul do país para o primeiro livro de crônicas publicado no “centro” do país, *O Popular*, passaram-se apenas 4 anos. Iniciava-se aí a trajetória de um escritor que é um dos referenciais críticos da vida brasileira e que hoje contabiliza mais 60 títulos publicados.

Desse modo, um ponto essencial a ser examinado dentro do conjunto sua obra diz respeito ao processo de reedição em livro das crônicas de Luis Fernando Verissimo publicadas na imprensa. E duas coletâneas se destacam nessas circunstâncias: *Comédias da Vida Privada: 101 crônicas escolhidas* e *Comédias da Vida Pública: 266 crônicas datadas*. Além da sua grande repercussão, para essa escolha levou-se em consideração o fato de que elas reúnem crônicas de três décadas – 1969 até 1996 – o que possibilita um recorte bastante representativo da produção do cronista e do próprio momento histórico a que fazem referência.

Lançadas em 1994, as crônicas da *Vida Privada* tiveram grande sucesso logo após sua publicação, de modo que, aproveitando a fórmula, em 1995 a editora L&PM colocava um novo volume com as crônicas da *Vida Pública*. Com as duas obras o autor, que já tinha na carreira sucessos como *O Analista de*

Bagé (1981), ocuparia os primeiros lugares nas listas dos “mais vendidos” durante a segunda metade da década de 1990.

Neste momento uma outra perspectiva, a razão do sucesso da crônica de Verissimo, também deve ser aqui levantada. Examinando atentamente esses livros, vê-se que eles se estruturam a partir de temáticas diferentes. As *Comédias da Vida Privada* ocupam-se dos tipos criados por Verissimo – “os heróis anônimos, os grandes e os pequenos gestos, a complicada engenharia familiar, o trágico e o cômico combinados na estranha sinfonia do cotidiano, enfim, ambientes onde transitam a esmagadora maioria dos habitantes deste país” – como procura descrever a própria contracapa do livro.

Já nas *Comédias da Vida Pública* estão concentradas as crônicas sobre fatos políticos e econômicos do país e do mundo, episódios mais referenciais, mais “datados”. Porém, no prefácio desse livro há uma declaração, de forma sutil e irônica – elemento peculiar ao cronista – a partir da qual pode-se constatar o instante vivido pelo cronista, e da “urgência” pela sua crônica: “Os primeiros textos são de 68, o último é de anteontem” afirma Verissimo na referida introdução ao volume.

Essa manifestação remete ao processo de intensificação editorial de textos de Verissimo. Uma pequena repercussão mostra que, além do sucesso das duas primeiras *Comédias*, são lançadas no ano de 1996 as *Comédias da Vida Privada* – edição especial para escolas e *Todas as Comédias*, reunindo as duas *Comédias*. Em paralelo surgem duas novas seleções com crônicas mais recentes publicadas na imprensa – *Novas comédias da Vida Privada* (1996) e *A versão dos Afogados – Novas Comédias da Vida Pública* (1997).

Em 1999, Verissimo deixa a editora L&PM, de Porto Alegre e passa a ser publicado pela editora Objetiva⁶, de São Paulo. A partir daí mudanças radicais podem ser verificadas, principalmente no que diz respeito principalmente ao cuidado na apresentação visual dos livros: a capa passa a ter cores chamativas, letras destacando bem o autor e um visual mais moderno.

Já a crônica, por sua vez, segue em ritmo acelerado, sendo reeditada a partir do jornal, porém com um tempo de “repouso”, cada vez menor, não mais que três anos. Ao longo dos anos 80 e 90 Luis Fernando Verissimo se tornaria o grande *best seller* do mercado editorial brasileiro⁷.

Para analisar os aspectos envolvidos nisso este trabalho divide-se em dois eixos: por um lado concentra-se no texto da crônica em si, e de outro, nos aspectos exteriores a ela. Tendo em vista isso e, por outro lado, o grande número de textos, são delimitadas dezessete crônicas – sete nas *Comédias da Vida Privada*, dez nas *Comédias da Vida Pública*. Nas primeiras serão examinadas, além dos temas e dos personagens, como são construídas as situações narrativas e explorados seus significados, o humor, a ironia, o jogo de palavras, as metáforas. Nos outros dez textos, além disso, serão observadas outras categorias como as possibilidades do narrador e os recursos de linguagem empregados nas crônicas

⁶ A partir de 1999 Verissimo passa a ser publicado pela editora Objetiva, que segue a mesma linha e lança uma trilogia de crônicas – *Histórias brasileiras de Verão* (1999), *Aquele estranho dia que nunca chega* (1999) e *A eterna privação do zagueiro absoluto* (1999) –, além de iniciar a reedição suas obras anteriores que se encontravam esgotadas. Há também um novo projeto gráfico dando destaque à imagem do autor, o qual passa a figurar na capa dos seus livros sob a forma de um cartum.

⁷ Há dois trabalhos sobre Luis Fernando Verissimo que devem ser considerados, especialmente quando se refere à crônica do autor nos anos 80 e 90: *Ensaio sobre a arte da palavra* de Paulo Cezar Konzen, o qual faz uma análise da crônica e dos recursos de construção utilizados pelo escritor; e *O último vagão versus a locomotiva: a crônica de Luis Fernando Verissimo e a eleição presidencial do ano de 1989* de Breno C. Serafini, que recupera e analisa, dentro do contexto político, as crônicas publicadas na imprensa durante a eleição presidencial de 1989.

A partir dessas constatações, o outro ponto que se levanta é verificar quais são, então, os fatores exteriores ao texto envolvidos na reprodução da crônica de Luis Fernando Verissimo. Especificamente será privilegiada a observação dos processos e mecanismos envolvidos naquilo que é denominado como “industrialização da cultura”. Essa etapa compreende a retomada de alguns pressupostos sobre o processo de modernização brasileira, e sobre a indústria cultural e os elementos envolvidos na produção e recepção de bens culturais, procurando-se situar as crônicas de Luis Fernando Verissimo dentro desse universo.

A análise das duas obras busca apresentar *possibilidades de leitura* das dezessete crônicas selecionadas. Ressalta-se ainda que, em função dos textos apresentados no corpo do trabalho serem recortes exemplificadores, e para uma compreensão maior da totalidade do texto-objeto, elas serão transcritas, em sua versão integral, no Anexo B desta dissertação.

Antes, porém, da crônica em seu sentido atual, tem-se como primeiro objeto um breve esboço da evolução/transformação do gênero ao longo do tempo, para então chegar à atualidade e às *Comédias* de Luis Fernando Verissimo.

1 Uma breve história da crônica

Buscando as origens da crônica, Ilka Laurito lembra:

Cronos é a personificação do tempo. E, de acordo com uma das abordagens teóricas dos mitos clássicos, sua lenda pode ser lida como uma alegoria: a de que o tempo, em sua passagem fatal, engole tudo o que é criado e tudo o que é criatura.⁸

Assim, ao se falar desse gênero é oportuno voltar-se para a questão etimológica da palavra e sua relação um mito. O termo e a sua associação com a noção de *tempo* remontam à origem grega: crônica vem de *Chronos*⁹ (em grego *Khronos*), o deus grego que significa tempo. Em resumo, a mitologia descreve Chronos como uma divindade que se rebela contra seu pai (Urano), destronando-o. Mas Chronos, ao assumir o lugar do pai, é alertado por um oráculo de que ele próprio também será deposto por um de seus filhos. A partir disso, Chronos passa a engolir seus descendentes no momento do nascimento. No entanto, um deles, Zeus, é salvo pela mãe, Rea, e cresce às escondidas. Mais tarde, já adulto, Zeus prepara uma cilada para seu pai e consegue fazer com que Chronos vomite todos os filhos que haviam sido engolidos. Com eles Zeus empreende uma batalha e consegue então derrotar Chronos. Confirma-se a profecia e Zeus assume o trono do universo.

⁸ LAURITO, Ilka (et. al.). *Crônica: história, teoria e prática*. São Paulo: Scipione, 1993, p. 10.

⁹ Um dos doze Titãs. Segundo Hesíodos, antigo poeta grego, alguns deles representavam forças da natureza, outros são abstrações. A origem de alguns dos nomes provavelmente não é grega, e os Titãs podem refletir alguns deuses vencidos do território ocupado pelos gregos em suas migrações. In: HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina*. Trad. Mário da G. Kury. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998, p. 494.

Ao longo do tempo a alegoria de *Chronos* deu origem a muitos vocábulos. Segundo o Houaiss¹⁰ todos eles conservam em seu significado a ligação com o tempo: *cron* (unidade que equivale a um milhão de anos), *crônico* (de longa duração), *cronologia* (relação de datas e acontecimentos históricos), *cronômetro* (instrumento de precisão e capaz de medir o tempo em frações de segundo), etc.

Assim, são chamados de *cronistas*¹¹ aqueles indivíduos que passam a lidar com o tempo, na forma de registro escrito, organizando segundo a sucessão do tempo, as histórias narradas, os acontecimentos históricos e os relatos. Outras vezes, são chamados de *logógrafos*¹² (do grego *logógraphos* ou “escrito em prosa”), uma designação genérica dada para os “historiadores” e prosadores dos primeiros tempos, que tinham o ofício de escrever profissionalmente para alguém. Eram “escritores profissionais”¹³ que, a troco de dinheiro, compunham discursos forenses sob encomenda os quais eram recitados por aquele indivíduo que, perante o tribunal, fazia a sua própria defesa e que nem sempre era dotado de talento ou que não era conhecedor dos trâmites judiciais. Os cronistas e logógrafos são, provavelmente, os primeiros indivíduos a exercer o trabalho de escritor de forma remunerada.

¹⁰ HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2001.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Logógrafos: cronistas antigos, precursores dos verdadeiros historiadores como Heródoto; seus escritos assinalaram a transição dos versos dos poetas épicos para a prosa. Suas narrativas constituíam registros áridos e destituídos de senso crítico, pertinentes a um passado remoto ou mítico, que tratavam geralmente da fundação lendária de cidades ou da genealogia de deuses e heróis. Era grande o seu número nos séculos VI e V a.C. In: HARVEY, Paul. *Op. cit.*, p. 311.

¹³ Outras referências ao ofício dos logógrafos são encontradas na *Arte Retórica* (cap. XI) de Aristóteles e em *Guerra do Peloponeso*, na qual Tucídides associa os logógrafos aos cronistas, os quais se empenhavam mais “em encantar os ouvidos do que em servir a verdade” e que, “via de regra, compunham narrativas incríveis e fantasiosas”.

No entanto, cabe ressaltar que mesmo antes da escrita o ato de preservar a memória dos acontecimentos importantes já era uma prática de alguns povos. Jacques Le Goff registra que isso já existia em algumas sociedades, inclusive antes do advento da escrita, citando como exemplo o *mnemon*¹⁴, indivíduo que fazia parte da instituição jurídica da Grécia arcaica, a quem cabia a tarefa de guardar a lembrança do passado, principalmente as decisões proferidas pela justiça (espécie de jurisprudência) e dos acontecimentos importantes. Dessa forma, esses indivíduos, denominados também de “magistrados”, eram utilizados pelas cidades da época como funcionários exclusivamente encarregados de conservar na sua memória as informações úteis tanto para as questões jurídicas, para que se aplicassem as mesmas punições, como dos eventos importantes, para as comemorações do calendário.

Ao longo do tempo, e depois com a escrita, vai se materializando essa prática de registro constituindo-se em vários instrumentos como os *anais*¹⁵, uma espécie de narração ou de relato de histórias organizadas ano a ano nos quais também são descritos a rotina e os acontecimentos, como também comentários e pequenas reflexões; as chamadas *tábuas*¹⁶, que registram a cronologia e datas e também as crônicas. Estas últimas, antes de tudo, se caracterizam por serem um

¹⁴ Na mitologia, o *mnemon* é o servidor de um herói que o acompanha sem cessar, para lhe lembrar uma ordem divina cujo esquecimento traria a morte. Com o desenvolvimento da escrita estas “memórias vivas” transformam-se em arquivistas. In: LE GOFF, Jacques. *História e memória*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1996, p. 32.

¹⁵ Em Roma por volta de 390 a.C., o *Pontifex Maximus*, era responsável pelos *Annales Pontificum* ou *Annales Maximi*, registros de eventos importantes exibidos anualmente num quadro branco no qual eram assinalados os eventos e os nomes dos magistrados para o ano. (...) Nos “Anais” de Ênio (239-169 a. C), obra composta por dezoito livros, o autor apresentou a história romana desde suas origens míticas, passando pelos reis e chegando até as guerras de sua própria época. Os romanos consideravam Ênio o pai de sua literatura. Cf. HARVEY, Paul. Op. cit., p. 37, 192.

¹⁶ Eusébio (265-340 d.C), bispo da Caisária na Palestina, autor de tábuas cronológicas, fonte de grande parte de nosso conhecimento sobre as datas e eventos na história grega e romana até 325 d.C. Cf. HARVEY, Paul. Op. cit., p. 219.

arranjo particular da escrita, o “pôr em crônica”, ou seja, a elaboração de um texto com informações colocadas na ordem em que elas aconteceram. Essas informações são, essencialmente, os relatos de fatos históricos acontecidos como registros de viagens, das guerras e conquistas, dos feitos dos impérios e dos reis, incorporando também os dados contidos nas *tábuas*.

Desde o princípio, no período greco-romano, ao registrarem e organizarem esses eventos, as crônicas foram se impregnando cada vez mais da matéria histórica. E durante a Idade Média, que “herdou a tradição romana dos anais ou relatos em forma de seriação anual dos acontecimentos”¹⁷, os documentos históricos que eram produzidos continuariam a ser denominados de “crônicas”.

Os chamados “cronicões” são a reunião em volumes desse repertório de aventuras, façanhas e conquistas que misturam além dos relatos históricos e verídicos, acontecimentos lendários e maravilhosos, ou seja, passam a comportar o elemento ficcional.

Já com relação àquele indivíduo que produzia a crônica, o “cronista/logógrafo/escritor/historiador”, cabia o exercício de manipular a palavra, de registrar, e às vezes, “harmonizar” os fatos ocorridos, de acordo com o propósito e os interesses do soberano, do pontífice ou da fonte que o remunerava, sem buscar causas ou tentar interpretá-los. É assim que são vistas grande parte das crônicas produzidas, sobretudo após o século XII, na Europa “quando se

¹⁷ Cf. A Crônica do Godos: *Veríssimo Serrão sobre os Anais e as Crônicas do século XII e XIII*. In: O Portal da História. Portugal. Disponível em <http://www.arqnet.pt/portal/historiografia/godos_cronica.html>. Acesso em 02 de janeiro de 2005.

aproximou estreitamente da História, não sem ostentar acentuados traços de ficção literária”.¹⁸

No entanto, por volta do século XV, período de transição da Idade Média para o Renascimento, o cronista é de forma definitiva um escritor profissional, pago para trabalhar com a matéria histórica e com a tarefa de “separá-la do fantástico e do mitológico, concentrando-se nos fatos históricos e na sua interpretação”¹⁹. Dois exemplos ajudam a ilustrar essa mudança: Fernão Lopes (1434) em Portugal e Pero Vaz de Caminha (1500), na esquadra de Pedro Álvares Cabral.

Fernão Lopes, que recebeu a tarefa de “pôr em crônicas” as histórias dos reis de Portugal e os feitos de D. João I²⁰, no entanto, iria mudar a tradição da crônica medieval, que a concebia como um relato fundamentalmente histórico, uma compilação de histórias, um elogio ao senhor a quem o cronista estava a serviço. O cronista português distinguiu-se por empregar um trabalho de pesquisa histórica baseada em fontes, como também por utilizar os processos de construção de outros gêneros²¹, assim como pela qualidade literária dos seus textos, “conseguindo fazer das suas crônicas um documento vivo e emocionado do que testemunhou e pesquisou”²².

Seguindo-lhe os passos, algumas décadas adiante, Pero Vaz de Caminha, o cronista da frota de Pedro Álvares Cabral, escreve *A Carta a El Rey*

¹⁸ MOISÉS, Massaud. *A criação literária – prosa*. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 245.

¹⁹ LAURITO, Ilka. *Crônica: história, teoria e prática*. São Paulo: Scipione, 1993, p. 12.

²⁰ Fernão Lopes foi nomeado em 1434 arquivista e guarda-mor da Torre do Tombo, local onde se encontrava o Arquivo Geral do Reino. As crônicas de Fernão Lopes são, modernamente, referências fundamentais tanto na história como na literatura e é considerado como o “pai da História Portuguesa”.

²¹ Especificamente da hagiografia, estudo sobre a biografia dos santos, excessivamente elogiosa.

²² ENCICLOPÉDIA UNIVERSAL: Fernão Lopes. Enciclopédia Universal Multi-média On line. *Portugal*. Disponível em < www.universal.pt/entrada.htm >. Acesso em: 12 dezembro de 2004.

Dom Manuel, na qual relata os acontecimentos relativos à chegada portuguesa à costa brasileira. Neste caso, há uma mudança em relação a Fernão Lopes, principalmente no que se refere às condições da sua produção, pois foi escrita em meio aos acontecimentos.

Apesar de ser na sua gênese uma composição com informações endereçadas a Portugal, hoje a *Carta* é tida como um exemplo de crônica, no sentido moderno da palavra, pois nela está fundamentalmente registrado o tempo presente, o instante em que se deram os acontecimentos, sendo Pero Vaz de Caminha considerado o cronista do descobrimento²³. Além disso, *A Carta a El Rey Dom Manuel*, crônica que relata os acontecimentos desse descobrimento, é apontada também como marco inicial para a história e para literatura brasileira, tendo em si um sentido fundador.

“(...) o texto de Caminha é criação de um *cronista* no melhor sentido literário do termo, pois 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 cultura primitiva. (...) Seu relato é, assim, fiel às circunstâncias, onde todos os elementos se tornam decisivos para que o texto transforme a pluralidade dos retalhos em uma unidade bastante significativa.”²⁴

No entanto, com o passar do tempo o significado de *crônica* foi se modificando. A partir da Renascença, o termo “crônica” cedeu vez a “História” finalizando, por conseguinte, o seu milenar sincretismo, como registra Massaud Moisés. Ainda assim, o vocábulo continuou a ser utilizado, no sentido histórico, ao longo do século XVI, como, por exemplo, nas *Chronicles of England, Scotland,*

²³ LAURITO, Ilka. Op. cit., p. 12.

²⁴ SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo, Ática, 2002, p. 5-6.

and Ireland (1577), de Raphael Holinshed, ou nas *chronicle plays*, peças de teatro calcadas em assunto verídico, “como não poucas de Shakespeare”²⁵.

Acabou que a identificação da crônica com o sentido de relato histórico lhe conferiu uma feição primitiva. Conforme Afrânio Coutinho, esse é o caráter e o significado que prevaleceu alguns idiomas europeus modernos, menos no português: “Em inglês, francês, espanhol, italiano a palavra só tem esse sentido: *crônica* é um gênero histórico.”²⁶ Todavia, de acordo com o autor, a partir de certa época, a palavra foi ganhando roupagem semântica diferente e “crônica” e “cronista” passaram a ser usados com sentido atualmente generalizado em literatura: é um gênero estritamente ligado ao jornalismo.

Em alguns dos países pioneiros do jornal, a crônica também alcançará grande repercussão; na imprensa da França e da Inglaterra podem ser encontradas crônicas e outros gêneros que se originaram da observação dos acontecimentos cotidianos, políticos, históricos e que em alguns casos misturam o artigo de fundo com a ficção, chamados de “familiar essay”.

Na imprensa do Brasil, a crônica, da forma como é reconhecida hoje, vai aparecer em meados do século XIX, com a evolução e modernização da empresa jornalística. Conforme o próprio Afrânio Coutinho, se se comparar as características do que a literatura inglesa chama de “familiar essay”, elas são as mesmas da crônica, um texto mais informal que se distancia do “ensaio”, o qual

²⁵ MOISÉS, Massaud. Op. cit. , p. 245.

²⁶ COUTINHO, Afrânio. Op. cit., p. 121.

tem um sentido de estudo crítico mais formal, gênero a que se dedicam os “filósofos, historiadores, sociólogos, pensadores políticos”²⁷.

No entanto, a presença constante na imprensa brasileira da crônica de Luis Fernando Verissimo leva a outra questão – a da relação da literatura com o jornalismo. Embora modificada ao longo do tempo pela reorganização editorial da imprensa, o cronista ainda permanece com o seu espaço ocupado com a reflexão dos acontecimentos cotidianos, mas volta-se também para o elemento ficcional.

1.1 A crônica no jornal: novos traços, novos sentidos

O *Nieuwe Tijdinge*, publicado em 1605 por Abraham Veihoeven na Bélgica é apontado como o primeiro jornal com circulação diária e regular da Europa. O surgimento da imprensa e do jornal representaria uma revolução ainda maior na história da crônica em consequência da necessidade de informação de um público externo. Essa demanda determinou não só novos processos tecnológicos, mas também uma nova postura para a matéria jornalística e para a informação em geral.

Segundo José Marques de Melo as primeiras manifestações do jornalismo – as *relações*, os *avisos*, as *gazetas*, que já circulavam escassamente no século XV, e ampliam-se no século XVI – atendem à necessidade social de

²⁷ Ibidem, p. 122.

informação dos habitantes das cidades, súditos e governantes.²⁸. No entanto é uma exigência em crescimento, uma vez que por volta do século XVII²⁹ já se registra a presença dos *hebdomadários*, isto é, de publicações que aparecem regularmente a cada semana, bem como de outras publicações do gênero.

Mas o grande salto nessa expansão da atividade jornalística, conforme registra Jacques Godechot, deu-se principalmente em função do aprimoramento das técnicas gráficas, chegando ao ponto que bastava a aquisição de uma prensa manual, tipos móveis, tinta e papel e “vender mil exemplares era o suficiente para financiar a edição.”³⁰

Dentre as inúmeras publicações³¹ que surgiram neste momento três se destacaram: o *Daily Courant* (1702) na Inglaterra, *Le Journal de Paris* (1777) e *La Presse* (1836) na França, por serem precursores de inovações que, tanto na forma como no conteúdo, conferiam nova fisionomia para o jornal. O londrino *Daily Courant* é considerado o primeiro jornal diário de sucesso, mas é em 1714 que se destacará pelo pioneirismo de Daniel Defoe, seu primeiro editor, quando publica o primeiro folhetim do mundo – *Robinson Crusoe*. Na França, *Le Journal de Paris* é o primeiro jornal francês a circular diariamente, mas quando Émile de Girardin

²⁸ MELO, José Marques de. *A opinião no jornalismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 18-19.

²⁹ Baseado nas cronologias elaboradas pelo IEL – Unicamp <www.unicamp.br/iel/memoria/base_temporal/Periodicos/index.htm> acesso em 12 dezembro de 2004, e da AMI (Associação Museu da Imprensa - Portugal) <www.imultimedia.pt/museuvirtpress/port/frame3.html> acesso em 15 dezembro de 2004.

³⁰ Para Godechot, visando o controle político, o Estado instituiu o *imposto do timbre*, que obrigava o recolhimento de uma taxa para cada exemplar publicado, criando dificuldades econômicas para os editores, como também a “regulamentação da liberdade de imprensa”, que através de sutilezas jurídicas, permitiam enquadrar os jornalistas como conspiradores. GODECHOT, Jacques *apud* MELO, José Marques de. Op. cit. p. 22.

³¹ Em 1609, em Augsburg e Strasbourg, na Bélgica, imprimem-se as primeiras publicações de periodicidade semanal conhecidas; no ano de 1665 surge na França o primeiro número do *Journal des Sçavans*, trata-se do mais antigo jornal literário, publicado por Denis de Sallo. *apud* MELO, José Marques de. Ibid, p. 22.

funda *La Presse*, e inova com o recurso da publicidade, vai transformar o cenário da imprensa, baixando o preço dos jornais, o que resultou em grandes tiragens.

Mas, além disso, para garantir a estabilidade financeira e a eficiência da publicidade no jornal, o veículo deveria possuir algo que garantisse a fidelidade do leitor. Girardin é o primeiro a perceber e a promover outra receita de sucesso: dá lugar de destaque ao folhetim (*feuilleton*), uma seção do jornal destinada ao entretenimento, fórmula que vai garantir a fidelidade dos leitores e a viabilidade econômica do jornal, com as assinaturas e com a publicidade. O “*feuilleton*” que recebeu vários nomes – *variétés*, *mélangés* – era o espaço em que se publicavam os romances em folhetim (em partes seriadas), novelas, contos, críticas de literatura e teatro, o *fait divers*³² inicialmente destinado às mulheres. Com o passar do tempo e com sucesso da fórmula, amplia-se para um público leitor em geral.

Lançando a sementeira de um *boom* lítero-jornalístico sem precedentes e aberto a formidável descendência, vai se jogar ficção em fatias no jornal diário, no espaço consagrado ao folhetim vale-tudo. (...) A receita vai se elaborando aos poucos, e, já pelos fins de 1836, a fórmula *continua amanhã* entrou nos hábitos e suscita expectativas. (...) No começo da década de 40 a receita está no ponto, é o filé mignon do jornal, grande isca para atrair e segurar os indispensáveis assinantes.³³

De acordo com Marlyse Meyer, a fórmula passa a ser adotada por outros jornais: Dutacq, o ex-sócio de Girardin, logo percebe as vantagens

³² *Fait divers*: sob essa rubrica os jornais agrupam e publicam regularmente as mais diferentes notícias que correm pelo mundo: pequenos escândalos, acidentes, tragédias, crimes hediondos, suicídios de amor, etc. Cf. MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

³³ MEYER, Marlyse. *Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a crônica*. 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, p. 97-98.

financeiras do folhetim pois funda no mesmo ano o *Le Siècle*, que “imita” desde o início a mesma estratégia do folhetim do *La Presse*.

Segundo a autora com os dois novos jornais (*La Presse* e *Le Siècle*) e a disputa por leitores e assinantes, vai-se ampliar o campo semântico da palavra folhetim: “*le feuilleton*” é no começo um termo genérico que designa um lugar geográfico no jornal, o rodapé (*rez-de-chaussée*), geralmente da primeira página, espaço das pequenas notícias, anedotas, críticas, resenhas, crônicas. Mais tarde, como alguns dos conteúdos vão se tornando rotina, aquele espaço do rodapé passa a conter não só os “apelativos” romances seriados, mas uma diversificação de textos. O *feuilleton* podia ser *dramatique* (crítica de teatro) ou *littéraire* (resenha de livros) ou *variétés* (assuntos gerais). Ainda de acordo com a autora, com o tempo, muitos dos assuntos variados que ali conviviam são deslocados para seções internas do jornal, identificadas como *Variétés*, *Mélanges* etc, similares dos “suplementos e cadernos B” de hoje.

Com o sucesso da fórmula do folhetim entre os leitores, vai se generalizar também, durante um bom tempo, o modo de publicação da ficção, pois praticamente todos os romances passam a ser publicados nos jornais e revistas *em folhetim*, ou seja, em fatias seriadas: se no início isso afeta a “fruição estética”, “recuperada pela subsequente retomada da publicação em volume, por outro lado facilita o acesso ao público e à divulgação ao jovem autor” como afirma Marlyse Meyer.³⁴

O nascimento da “crônica moderna” data desse período. Ela surge no espaço do folhetim, como uma pequena notícia, um comentário breve sobre o

³⁴ Ibidem.

cotidiano, ou na forma de crítica, formas em que se pode perceber não mais apenas a palavra, mas o olhar do folhetinista/cronista. Alguns, como Massaud Moisés, situam o aparecimento desta nova crônica em solo francês:

É em 1799 que o seu aparecimento ocorre, mercê dos *feuilletons* dados à estampa por Julien-Louis Geoffroy no *Journal de Débats*, que se publicava em Paris. Fazendo crítica diária da atividade dramática, esse professor de Retórica na verdade cultivava uma forma ainda embrionária de crônica, evidente no fato de reunir os seus artigos em seis volumes, sob o título de *Cours de Littérature Dramatique* (1819-1820).³⁵

Já para Afrânio Coutinho,³⁶ não se sabe precisamente quando essa transformação aconteceu, mas ela operou-se no século XIX, não havendo certeza se em Portugal ou no Brasil. Segundo o autor nos jornais, é publicada uma seção informativa, com comentários dos acontecimentos marcantes da semana, e matéria ficcional, destinada ao entretenimento. O uso da palavra crônica para indicar este tipo de relato acabou por estender o significado tanto para a seção como para o tipo de literatura que nela se produzia. Deste modo, no século XIX, as crônicas passaram a ser chamadas de “folhetins”³⁷.

Com o surgimento da crônica cabe ressaltar é que, com o jornal, o gênero crônica sofre uma grande transformação, adaptando-se a um novo veículo e a uma rotina diária e a um novo tipo de leitor³⁸. A “crônica” antes entendida apenas como registro de relatos históricos passou a designar uma outra coisa,

³⁵ MOISÉS, Massaud. Op. cit., p. 245.

³⁶ COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 1996, v.6, p. 121.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ “[...] quando a indústria da informação não havia alcançado ainda vigor que lograria em meados do século passado (XIX), os próprios jornalistas davam às notícias a denominação de crônicas, influenciados provavelmente pelo gênero-histórico que tem o mesmo nome”. In: GARGUREVICH *apud* MELO, José Marques. Op. cit., p. 148.

“um gênero literário de prosa, ao qual menos importa o assunto, em geral efêmero, do que as qualidades de estilo, a variedade, a finura e argúcia na apreciação, a graça na análise de fatos miúdos e sem importância, ou na crítica de pessoas.”³⁹

1.2 A crônica no Brasil

Como ocorreu na Europa, a crônica no Brasil começa no espaço do folhetim. No início da nossa imprensa segue-se a fórmula do folhetim francês, nos mesmos moldes como na imprensa francesa, inclusive publicado no original, ou mais tarde traduzido. O emprego do termo *crônica*, ligado em sua gênese ao folhetim – entendido aqui não como o romance, mas como o espaço genérico que abrigava uma série de textos voltados ao entretenimento – é associado para aquele tipo de escrito que versa sobre os mais variados assuntos, da política ao teatro, dos eventos sociais aos esportivos, dos acontecimentos do dia-a-dia ao universo íntimo de cada autor.

Com relação aos cronistas brasileiros pode ser vista uma “primeira geração”, surgida na segunda metade do século XIX, na imprensa carioca. E dentre os principais tem-se Machado de Assis, que desempenhou o ofício por cerca de quatro décadas, publicando crônicas sob diferentes pseudônimos.

³⁹ Ibidem, p. 122.

Numa crônica em 30 de outubro de 1859, Machado, então cronista no início da carreira, reflete sobre a “nova entidade”, o *folhetim*:

“[...] o folhetim nasceu do jornal, o folhetinista por consequência do jornalista. Esta última afinidade é que desenha as saliências fisionômicas na moderna criação.

O folhetinista é a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo. Estes dois elementos, arredados como pólos, heterogêneos como água e fogo, casam-se perfeitamente na organização do novo animal.”

Vale ressaltar que mesmo depois de consagrado como escritor Machado de Assis continuou a escrever a crônica diária no jornal. Elas hoje representam não só um importante legado literário da época, mas uma rica fonte histórica daquele cotidiano brasileiro, retratado pelo cronista quando registrava os pequenos (e grandes) acontecimentos da política e da sociedade.

Depois da fase inicial, outras gerações foram se sucedendo na imprensa. Grosso modo, podem ser destacadas além daquela primeira fase, à qual pertencem entre outros José de Alencar e Machado de Assis uma segunda no século XX, com os cronistas do modernismo. A partir da década de 1930 com Drummond e outros, o “cronista-modelo” Rubem Braga; e uma terceira, da segunda metade do século XX em diante, com os cronistas contemporâneos.

Por outro lado, em paralelo a essas gerações de cronistas, podem ser traçadas as próprias mudanças ocorridas na imprensa brasileira. Ao se fazer um quadro do jornalismo no Brasil, percebe-se que durante muito tempo, jornalismo e literatura se confundiam. Tanto que até a segunda metade do século XX, o

jornalismo era considerado um subproduto das belas artes, aquilo que era chamado por Alceu Amoroso Lima como “literatura sob pressão”.⁴⁰

Os jornais brasileiros, no início, seguiam os modelos europeus e os gêneros mais valorizados eram aqueles mais livres e opinativos, como a crônica, o artigo polêmico e o de fundo, todos próximos da escrita literária. Além disso, o espaço da imprensa funcionava como uma instância fundamental de divulgação da obra literária e da construção de reconhecimento social dos escritores.

Além disso, até os anos de 1940, a imprensa brasileira ainda era essencialmente de opinião, ou seja, tinha uma linguagem agressiva e virulenta na maioria dos jornais. Era marcada pela parcialidade, pela paixão dos debates e das polêmicas, e pelas estreitas ligações entre jornalismo e política, uma vez que os jornais dependiam exclusivamente dos grupos políticos que os financiavam.

Esse quadro só vai efetivamente se modificar a partir da década de 1950, com o jornalismo empresarial, que começa a se fortalecer no país e pouco a pouco vai substituindo aquele cenário político-literário. A imprensa foi abandonando a tradição de polêmica, de crítica e de doutrina, substituindo-a por um jornalismo que privilegiava a informação (influência do modelo americano de jornalismo, a informação é transmitida “objetiva” e “imparcialmente” na forma de notícia, e é separada, editorial e graficamente, do comentário pessoal e da opinião). Por outro lado, a principal fonte de receita vai aos poucos se constituindo da venda do jornal e da publicidade, o que vai possibilitar uma certa independência editorial ao veículo.

⁴⁰ Cf. LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro sintético da literatura brasileira*. São Paulo: [s.n.], 1956.

Muda o cenário e a imprensa foi deixando de ser definida como um espaço do comentário, da opinião e da experimentação estilística e começou a ser pensada como um lugar “neutro, independente”. O jornalismo não era mais visto como um gênero literário de apreciação dos acontecimentos, mas o espaço para a informação.

Medidas práticas visando garantir a impessoalidade são adotadas, como a imposição do estilo direto, sem o uso de metáforas. Como a comunicação deveria ser, antes de tudo, referencial, o uso da terceira pessoa também se tornou obrigatório. O modo verbal passou a ser, de preferência, o indicativo. Os adjetivos e as aferições subjetivas tiveram que desaparecer, assim como os pontos de exclamação e as reticências. As palavras com funções meramente enfáticas ou eufemísticas deveriam ser evitadas.⁴¹ Estabelecia-se assim um novo modelo para a imprensa.

Se, antes, o jornal havia sido o espaço do comentário sobre as questões sociais, da polêmica de idéias, das críticas mundanas e da produção literária, agora ele passava a ser o "espelho" da realidade. E num outro plano, as mudanças ocorridas no jornalismo da segunda metade do século XX decorrem em função da maior demanda de um público leitor e consumidor de jornal, o determinante do modelo, ao qual o escritor teve que se submeter. Isso se refletiu na própria “sobrevivência” do escritor/jornalista que procura manter a visibilidade dos seus textos no jornal, assim como o seu emprego.

⁴¹ Cf. LAGE, Nilson. *A estrutura da notícia*. São Paulo: Ática, 1985.

Se o incremento da crônica no cenário jornalístico de fins do século XIX fora questionado, principalmente quanto à atuação do jornalista e do escritor, as mudanças ocorridas no século XX também forçaram uma “adaptação” do gênero, e do próprio cronista, acabando por incentivar as “transgressões” dos limites impostos às narrativas da época pela ótica objetivista do jornalismo.

O que ocorre pode ser visto como uma espécie de renovação, pois se, conforme prega o novo jornalismo, não há mais espaço para textos subjetivos, com enredos e reflexões metafóricas, a crônica então se “metamorfosaria”, passando a fazer daquele espaço algo ainda mais indeterminado, ora comentário do cotidiano, ora notícia, ora opinião, reflexão etc, camuflando a sua verdadeira atitude de “desobediência” perante as novas regras estabelecidas pelo veículo de informação.

Essa questão da desobediência ou transgressão da crônica pode ser melhor esclarecida: os limites impostos tanto pelo jornalismo como pelos gêneros narrativos em si atuam como “modelos de escrita”, modelos extremamente necessários para a “desobediência” da crônica, e com a qual se transformou, para sobreviver, e renovou seu campo de atuação. É possível encontrar respaldo desse comportamento do cronista na afirmação de Todorov sobre os gêneros literários:

(...) os gêneros existem como instituição, que funcionam como ‘horizontes de expectativa’ para os leitores, como ‘modelos de escritura’ para autores. (...) Por um lado, os autores escrevem em função do (o que não quer dizer: de acordo com o) sistema genérico existente, aquilo que podem testemunhar no texto e fora dele, ou, até mesmo, de certa forma, entre os dois (...) Por outro lado, os leitores lêem em função do sistema genérico que conhecem pela crítica, pela escola, pelo sistema de difusão do livro ou simplesmente por ouvir dizer. (...) O fato de a obra “desobedecer” a seu gênero não o torna

inexistente; somos quase levados a dizer: pelo contrário. E isso por uma dupla razão. Primeiro, porque a transgressão, para existir como tal, necessita de uma lei – que será, precisamente, transgredida. Poderíamos ir mais longe: a norma não se torna visível – não vive – senão graças às suas transgressões.⁴²

No entanto, se tivemos cronistas desde a segunda metade do século XIX, estudos sobre o gênero são recentes. Até pouco tempo tanto a Literatura como o Jornalismo reagiam de forma idêntica, mostrando certo desconforto, atribuindo-se mutuamente a responsabilidade pela tarefa de falar sobre crônica. Na Literatura, a crítica principal diz respeito a sua condição transitória. Além disso, lhe faltava “tamanho”, uma maior elaboração da linguagem e da forma, enfim, parecia que a crônica não tinha qualidades suficientemente “literárias”. Por sua vez no Jornalismo, e muito embora a crônica tenha surgido com o jornal, a falta da premissa da objetividade na informação já é o bastante para ser vista como entretenimento.

Em geral, antes de 1950, o que era dito sobre o gênero, partia dos próprios cronistas/jornalistas e tinha pouca profundidade. O atributo “gênero menor”, além da eterna questão da “dupla personalidade da crônica”, era o mais recorrente e freqüentemente invocado como argumento pelos seus críticos, passando a crônica a ser qualificada por eles nem como jornalismo nem como literatura.

Esse “dilema da crônica” vinha do fato de o jornal ser, muitas vezes, o ganha-pão do escritor que encontrava no “ofício de cronista” uma garantia de

⁴² TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 44-45.

atividade permanente. No entanto, o “ser cronista” tinha sobre si uma conotação depreciativa, pois o distanciava tanto do jornalista como do escritor, o que transmitia àquele que a escrevia um sentimento de inferioridade com relação ao tipo de obra produzida. E para uma geração inteira de escritores que iniciaram suas carreiras no jornalismo, ser cronista era o equivalente a habitar um não-lugar entre dois mundos, o “limbo” da imprensa brasileira. Opiniões nesse sentido sobre a crônica e o cronista são encontradas entre autores como a de Wilson Martins no *Estado de São Paulo*.

Tudo já se disse a respeito da natureza efêmera das crônicas jornalísticas. (...) Pelos temas, pelo estilo e pelas ambições, a crônica é mais um gênero jornalístico do que um gênero literário; seu sabor e o seu interesse que desperta residem na atualidade, na leveza e numa espécie de autocritica que a impede de se tomar a si mesma demasiadamente a sério.⁴³

Mas apesar das ressalvas da crítica, a crônica e os cronistas permaneceram nos jornais e revistas. E livros com crônicas são publicados, não podendo mais serem ignorados. Com a continuidade da publicação da crônica tanto no jornal como no livro, a partir 1950, passa a ser dispensado um outro tipo de olhar, uma tentativa de compreensão e entendimento do gênero. Eduardo Portella procura utilizar os livros de crônicas como ponto de partida para suas considerações:

“A constância com que vêm aparecendo, ultimamente, os chamados livros de crônicas, livros de crônicas que transcendem a sua condição puramente

⁴³ MARTINS, Wilson. *Um cronista*. Suplemento Literário do *Estado de São Paulo*, 17 set. 1979. In: _____ *Pontos de Vista*. São Paulo: T. A. Queiroz, vol. I, 1991.

jornalística para se constituir em obra literária, veio contribuir, em forma decisiva, para fazer da crônica um gênero literário específico, autônomo.”⁴⁴

Já em *Ensaio e crônica*, (1955) Afrânio Coutinho⁴⁵ procura separar a crônica de outros textos como é o caso do ensaio. Mais que isso o crítico busca sua origem, mostra algumas das transformações sofridas, analisa alguns cronistas contemporâneos, elabora uma classificação para as diversas modalidades e insiste na relação da crônica com o jornalismo e por sua vez com a literatura.

Um outro dado importante que está presente no referido texto é a bibliografia de apoio utilizada pelo autor, na qual é possível averiguar e confirmar que a produção teórica e crítica sobre crônica se inicia, de fato, a partir da década de 1950, concentrada principalmente em artigos de jornal e nos suplementos literários. A partir de *A literatura no Brasil* de Afrânio Coutinho, a crônica passa a receber um interesse que não lhe era dispensado até então - após 1950 há um grande número de livros, ensaios e artigos, que versam sobre a crônica se comparados às décadas anteriores.

Já na década de 1980 deve ser destacado o prefácio “A vida ao rés-do-chão”⁴⁶ de Antonio Candido para a série didática *Para Gostar de Ler*. Além de o crítico manifestar-se em favor do chamado “gênero menor”, com o início daquela série passariam a ser reunidos em livro alguns de nossos destacados cronistas, do passado e do presente. Sendo a coleção direcionada para um público em

⁴⁴ PORTELLA, Eduardo. *A cidade e a letra*. In: _____. *Dimensões I*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958, p. 111.

⁴⁵ COUTINHO, Afrânio. *Ensaio e crônica*. In: COUTINHO, Afrânio org. *A literatura no Brasil*, vol. 6. São Paulo: Global, 2003, p. 117.

⁴⁶ CANDIDO, Antonio. Prefácio. *Para gostar de ler: Crônicas*, São Paulo: Ática, 1980. v. 5

formação, constituído por adolescentes; a coleção visava claramente a formação de leitores no meio escolar.

Do mesmo modo, no fim da década de 80, o tema ganha espaço no meio acadêmico com a publicação de “A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformação no Brasil” – obra que reúne alguns dos estudos realizados sobre crônica em diversas áreas: literatura, jornalismo, teatro – trabalhos de críticos, pesquisadores em torno do tema.⁴⁷

Nessa trajetória da crônica, desde a origem, sua chegada à terra brasileira, até os dias de hoje, uma das diferenças entre a significação antiga e a atual é que se mudou a relação com o tempo, pois a crônica moderna não só registra os acontecimentos, mas procura ultrapassá-los. No entanto, esta crônica moderna convive hoje em meio a outros aspectos da vida contemporânea, lidando com realidades fragmentadas, excesso de informação, a própria velocidade do cotidiano, a adaptação aos novos meios de comunicação.

Cabe, então, apresentar a experiência de um texto moderno que, como anunciado antes, terá como objeto a crônica de Luis Fernando Verissimo.

⁴⁷ Cf. CANDIDO, Antonio (et al). Op cit. A obra reúne estudos e artigos apresentados em um seminário sobre a crônica realizado pela Casa Rui Barbosa. Diz a nota prévia “(...) Enfoque em aspectos e autores particulares ao lado da tentativa de uma delimitação mais precisa do gênero ainda pouco estudado: este o projeto do seminário e desta coletânea, que talvez possa ser útil aos interessados na literatura brasileira e num de seus gêneros mais populares – a crônica.”

2 Um cronista da vida contemporânea

A estréia de Luis Fernando Verissimo na imprensa é com *Entrando em campo*, crônica publicada no jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre, em 19 de abril de 1969. No texto, o tema do futebol é uma boa metáfora para apresentar suas “credenciais” e costurar as primeiras impressões do seu ofício de ser cronista:

Pues⁴⁸ vamos nós. Luís com "esse", Fernando dos Verissimo de Portugal e Cruz Alta. Admirador do Internacional em geral e do Ivo Correia Pires em particular, pró-Bráulio⁴⁹ no time, mas aberto ao diálogo. Credenciais, muito poucas. Sei que estou entrando em campo para substituir um astro, que vamos suar a camiseta, tentarei corresponder, futebol é assim mesmo e no fim das contas, que diabo, são onze contra onze. Um consolo você tem: a coluna não caiu na mão de um inimigo. Estou dando um gol para domingo, jantar pago no Floresta Negra.

O Sérgio preto⁵⁰ substituiu Bráulio com vantagem, eu substituo o Sérgio branco⁵¹ com vontade e só espero que o futuro seja para o meu jogo como a defesa do Penharol em dia de bobeira. O Sérgio branco é senhor dos "rushes" estilísticos, taquinhos verbais, parábolas por elevação e sentenças em curva. Eu me limitarei a um vaivém funcional e pessoal, trocando idéias com pouca profundidade e menos objetividade. E se algum dia eu começar a dar balõezinhos na beira da área será por falta de assunto. Uma coisa Sérgio branco e eu temos em comum: você, leitor, nosso atento Claudiomiro – branco ou preto, colorado ou não – para as tabelinhas de todos os dias.

⁴⁸ Pois. Palavra típica da região sul do Brasil, com origem no espanhol *pues*.

⁴⁹ O técnico do Internacional Daltro Menezes teimava em não deixar o meio-de-campo Bráulio como titular, contrariando o desejo da torcida.

⁵⁰ Jogador do Internacional também conhecido como Sérgio Galocha.

⁵¹ Sérgio Jockymann, a quem Verissimo estava substituindo na coluna do jornal.

Por outro lado, demonstra, já na estréia, que tem a clara noção das sutilezas e das dificuldades do gênero e do desafio que é a produção diária de um texto:

O desafio aí de cima é sério, estou apostando, mas se você notou um tremor nas entrelinhas, não o atribua à emoção do momento. Ele vem da constatação, que todo o colorado consciente traz há dias camuflada, na sua confiança de que existe uma assustadora diferença entre o Grêmio que acabou com o mito húngaro e os 11 orientales patetas que nos alegraram o domingo. Moral por moral, estamos empate [...]⁵².

A partir desta crônica, Verissimo passaria a ocupar a coluna de Sérgio Jockymann⁵³, substituindo o antigo colunista da *Zero Hora*. E o tema do texto faz referência a essa estréia dupla: do Internacional e do jogo de inauguração do seu novo estádio, o Beira-Rio, e a do escritor como cronista naquele jornal. O jogo, um Gre-Nal⁵⁴ (Grêmio x Internacional), ficou conhecido no meio esportivo como “A Grande Pancadaria de 69”. Verissimo, por sua vez, seguiria sua trajetória como cronista, sendo reconhecido, tempos depois, como um dos grandes escritores brasileiros.

Examinando sua produção editorial, pode-se ver que, depois de 1969, iniciou uma carreira vitoriosa como escritor. Levando-se em conta só o que foi publicado em livro pelo autor desde 1973, temos até o momento o total de 59 livros: 40 deles são crônicas reunidas, 03 romances, 01 de poesia, participou em

⁵² VERISSIMO, Luis Fernando. *Entrando em campo*. In: ALMANAQUE DO TCHÊ. Porto Alegre: Tchê, 1984.

⁵³ Sérgio Jockymann, jornalista, romancista, poeta e teatrólogo gaúcho. Escreveu para vários jornais gaúchos, como a *Zero Hora*, a *Folha da Tarde* e o *Vale dos Sinos*.

⁵⁴ Grêmio e Internacional, dois times de Porto Alegre – RS, são os dois times rivais e o maior clássico do futebol gaúcho. O Gre-Nal do dia 20 de abril de 1969 fez parte dos festejos de inauguração do estádio “Gigante” da Beira-Rio. Os gremistas queriam vingança por uma humilhação de 15 anos, quando foram goleados por 6x2 pelo Internacional na inauguração do seu estádio, o Olímpico, em 1954. Depois de uma pancadaria generalizada o jogo terminou empatado em 0x0 e com apenas um jogador em cada time, pois todos os outros foram expulsos.

pelo menos duas dezenas de antologias com outros autores, fora as edições de bolso, os infanto-juvenis, os quadrinhos e as reedições. Destaca-se logo o grande número de livros de crônicas, resultado da sua produção para o jornal, veículo a que se destina a grande totalidade de seus textos.

A leitura da cronologia⁵⁵ de Luis Fernando Verissimo revela algumas curiosidades como a própria idéia do jornal e da crônica, que podem ser encontrados em episódios familiares: ainda na adolescência, junto com a irmã e o primo “editam” *O Patentino*, jornal que veicula notícias da família e que era colado na parede do banheiro da casa:

“A ‘2 Barros’ está vazia. Olga partiu em busca de novas pastagens, desculpe eu quis dizer novas paisagens. (...) Na ‘maison’ Verissimo as coisas cada vez pioram mais. Agora eu lhes pergunto caríssimos amigos: onde está aquele velho senso de humor que tão bem caracterizava esta nossa querida família? Aqueles que encontrarem uma solução para este caso que nos é tão doloroso que escrevam para ‘O PATENTINO’ (...)”⁵⁶.

Cabe lembrar ainda que Verissimo antes de se lançar cronista foi tradutor, revisor, foi cartunista e trabalhou com publicidade, como diretor de criação da agência de propaganda MPM, de Porto Alegre. Em 1970 recebeu inclusive uma premiação no “I Salão Gaúcho de Publicidade”. Nessa mesma época passa a escrever alguns textos para teatro e roteiros para programas de televisão.

⁵⁵ Cf. TORNQUIST, Helena H. F. *Cronologia da vida e da obra de Luis Fernando Verissimo*. In: RIO GRANDE DO SUL. *Autores Gaúchos 4: Luis Fernando Verissimo*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1984, p. 9-16.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 18.

Depois da sua estréia na *Zero Hora*, deve ser destacado um fato importante na carreira: em 1975 o escritor passa a publicar uma crônica aos domingos, no *Jornal do Brasil*, importante veículo de circulação nacional. O fato pode ser visto como um marco para a sua crônica, pois é o reconhecimento de um importante veículo de comunicação com abrangência nacional, da qualidade do cronista do sul do país. A partir desse momento, suas crônicas passam a ter maior repercussão junto ao público leitor, maior e diverso, um caminho sem volta pela chamada “grande imprensa do país”.

Já a recepção dada pela crítica das suas primeiras crônicas foi favorável desde o início. Em 1973, quatros anos após ter publicado no jornal a crônica “Entrando em campo”, suas crônicas foram reunidas no livro *O Popular*. A segunda edição, de 1974, traz na contra-capa opiniões e impressões de escritores e críticos publicadas até então na grande imprensa do país, como a de Wilson Martins:

“Verissimo não se satisfaz em descrever os fatos e as suas idéias. Torna-as claras e compreensíveis para seus leitores, transformando-se assim em um porta-voz inteligente dos problemas da atualidade. (...) Considerá-lo herdeiro dos nossos mais renomados cronistas seria injusto para com ele. Luís Fernando Verissimo tem um estilo próprio, uma visão de mundo realista e muito pessoal. E, além disso, esperamos que a distância que separa o grande público de Porto Alegre não seja razão para que este estreante fique esquecido. E, que esta não seja uma razão de desencorajamento para criar obras, talvez mais extensas.”⁵⁷

⁵⁷ Cf. capa da 2ª. edição de *O Popular* (1974).

Da mesma forma, em São Paulo, na *Folha da Tarde*, o jornalista Torrieri Guimarães manifestaria sua opinião em texto intitulado “Bilhete a Luis Fernando Verissimo”:

“No primeiro plano dos cronistas brasileiros (pelo menos para mim), coloca-se agora, sem muito alarde, a bem nutrida figura de Luís Fernando Veríssimo, que nos dá, pela Livraria José Olympio Editora, este delicioso “O POPULAR”. Sua prosa é recheada de humor quase carioca, mas cultivado talvez nos longos serões porto-alegrenses, porque mais fino, mais sutil, mais inteligente. (...) Tudo isso que aí fica é próprio do trabalho de Luís Fernando Veríssimo, o cronista gaúcho que consegue quebrar uma hegemonia que pertencia a alguns cariocas naturalizados, como Rubem Braga. “O POPULAR” é, desde agora, um divisor de águas. Os críticos deverão dizer, no futuro, “antes e depois do “O POPULAR” de tal modo este livro nos toca a sensibilidade, nos obriga a pensar, a rever conceitos, a deixar de lado velhíssimas idéias tidas como básicas.”⁵⁸

Acompanhando a repercussão inicial da sua crônica, tanto aquela diária, no jornal, como a publicada em livro, as avaliações e as impressões iniciais sempre destacavam a qualidade do texto, a habilidade em manipular a linguagem e a forma simples de escrever, bem como olhar crítico, às vezes sutil, às vezes mais contundente, do cronista do cotidiano.

No estado natal do escritor, o reconhecimento veio em forma de publicação. No ano de 1984, foi escolhido para o número 4 da série *Autores Gaúchos*, editada pelo Instituto Estadual do Livro, em sua política de incentivo à leitura e à divulgação de escritores gaúchos. Outro fato que deve ser ressaltado diz respeito ao primeiro grande sucesso editorial do cronista: uma prova da receptividade da sua obra junto aos leitores é dada em 1981, quando “O Analista

⁵⁸ Cf. contracapa da 2ª. edição de *O Popular* (1974).

de Bagé”⁵⁹, tem a primeira edição esgotada em apenas dois dias. O sucesso desse livro seria reafirmado em 1995 quando ele alcançou a 100ª edição, passando a ser considerado um dos maiores *best sellers* da literatura brasileira.

Trinta anos depois de *O Popular*, a revista VEJA (edição 1793, 12/03/2003) traz na capa: “O bem-amado: com 3 milhões de livros vendidos nos últimos três anos, Luis Fernando Verissimo é hoje o escritor mais lido no país.” A reportagem destaca entre outros aspectos a marca dos 5 milhões de exemplares vendidos desde o início da carreira como escritor em 1973, sendo que, após o ano 2000, foi o escritor que mais vendeu no país, cerca de 3 milhões de livros: “Verissimo sempre esteve presente nas listas de best-sellers. Da lista publicada em VEJA, ele não arreda pé praticamente há oito anos.”⁶⁰

E a pergunta que surge naturalmente é: afinal, o que faz Luis Fernando Verissimo ser tão lido? A resposta para a questão pode não ser tão fácil, mas há alguns elementos que podem ajudar. Um deles tem a ver com o modo como escreve, pois utiliza uma linguagem que é acessível a todo mundo e fala de assuntos que todos já ouviram falar. Porém, mesmo quando se tratar de assunto inédito, como afirma Deonísio da Silva, o cronista não se faz de rogado e nos põe na roda da sua conversa. Do mesmo modo, quando inventa um novo personagem, o cronista trata de explicar o que é indispensável que o leitor saiba a respeito da nova figura, para poder acompanhar a história.

⁵⁹ O personagem *O Analista de Bagé* fora criado por Verissimo para o ator Jô Soares no “Planeta do Homens”, programa de humor da televisão na década de 1970. Como não foi aproveitado virou personagem das crônicas. Trata-se de um analista, da fronteira, avesso aos modos refinados da profissão, que tem métodos pouco ortodoxos de tratar os problemas existenciais de seus pacientes.

⁶⁰ GRAIEB, Carlos. *O autor que é uma paixão nacional*. São Paulo: Revista Veja, edição 1793, 12 de março de 2003, p. 75.

Ocorre que num país em que, em termos históricos, até muito recentemente os escritores eram advogados ou barnabés e escreviam seus livros numa linguagem apropriada ao fórum, à correspondência oficial, aos memorandos e requerimentos, às petições e sentenças, Luis Fernando Verissimo é um caso singular. Poucos escrevem tão simples como ele. E você poderá notar que a maioria daqueles que escrevem simples, é composta de autores de livros muito lidos entre nós.⁶¹

Além da linguagem acessível, outra característica é a opção de narrar em forma de crônica, num estilo rápido, quase uma conversa, texto que precisa encerrar uma idéia, em que a história começa e termina, forma que foi se adequando aqueles leitores que não têm muito tempo para ler. Especialmente no Brasil, onde “o sujeito trabalha muito, ganha pouco e, ainda assim quer ler, o que já é um heroísmo sem par. Não pode dar-se o luxo de ler um texto complicado. Ao mesmo tempo não quer lixo. Ora, para este leitor, que suponho ser o leitor padrão de livros de Verissimo, o autor de *Analista de Bagé* é um prato cheio e de bom paladar”⁶²

Outro aspecto ainda é que o sucesso da sua crônica contribui indiretamente por valorizar o gênero que ganha mais destaque na produção literária brasileira contemporânea, contrariando aqueles diagnósticos feitos anteriormente, que desconfiavam da passagem da crônica para o livro, a qual dificilmente conheceria “o milagre das reedições”⁶³.

⁶¹ SILVA, Deonísio da. *Estudo Crítico*. In: RIO GRANDE DO SUL. *Autores Gaúchos 4: Luis Fernando Verissimo*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1984. p. 18-19.

⁶² *Ibid.* p. 19.

⁶³. “[...] verifica-se que os livros de crônicas parecem condenados à seção de obras raras ou de ínfima circulação: um cronista como Machado de Assis, se ressuscitasse em nossos dias, veria, entre cético e melancólico, que suas crônicas reunidas em volume não conhecem o **milagre da reedição**, ao invés de seus romances e contos, que proliferam em várias impressões.” (grifo nosso). MOISES, Massaud. *Op. cit.*, p. 256

Mas é hora de passar à leitura e análise dos textos de Luis Fernando Verissimo nas duas coletâneas delimitadas, as quais representam um recorte na obra do escritor. Inicialmente serão apresentadas dezessete crônicas, vistas em instâncias distintas – *Vida Privada* e *Vida Pública* – com as quais se procura dar uma visão geral dos textos. Em um segundo momento, serão levantadas as implicações do processo de reprodução desses textos, no intuito de oferecer possibilidades críticas para o entendimento da mecânica e da lógica que opera a indústria de bens culturais, com a reprodução e a reedição das crônicas em livros. Ademais, é necessário salientar que o processo de análise dessas crônicas, hoje, também proporciona a abertura de novas possibilidades de (re)leitura e (re)significação. Isso tem a ver principalmente com aquelas duas realidades a que fazem referência os títulos dessas obras: o *privado* e o *público*. Essas histórias/comédias/crônicas representam muito mais do que o descompasso entre conceitos diferentes, do passado e de agora, vividos pelos personagens em certas situações, mas também uma tentativa de assimilação de novas regras que regem esse novo universo.

2.1 Por trás do muro da vida privada

As Comédias da Vida Privada – 101 crônicas escolhidas, publicadas em agosto de 1994, pela L&PM, de Porto Alegre, foram um dos grandes sucessos de

vendas⁶⁴ no mercado editorial brasileiro dos anos 90. Nesse livro estão reunidas, como o próprio título anuncia, 101 crônicas de Luis Fernando Verissimo. Esses textos não são inéditos, foram inicialmente publicados no jornal entre as décadas de 1970 a 1990, e também já fizeram parte de algumas das cerca de trinta coletâneas de crônicas do autor lançadas durante a carreira⁶⁵.

Contudo, antes mesmo de se penetrar no interior desse livro de crônicas, alguns detalhes são podem ser apontados já na capa do volume. Além das palavras-chave do próprio título, “Comédias” e “Vida Privada”, pode-se explorar a ilustração da capa⁶⁶ da edição. A arte dá conta de quatro seqüências de personagens caricaturados como palhaços: a mulher, o homem, o negro pobre, o negro rico, o branco pobre, o branco rico, o próprio palhaço, a criança etc.

À primeira vista pode parecer que a ilustração procura representar ou sintetizar a própria diversidade de histórias, situações e cenários dos personagens da “vida privada”. No entanto, com um olhar mais atento aos detalhes, vai-se perceber que aqueles personagens, além da aparência de palhaços com os traços típicos, o nariz vermelho e o riso bem marcado, não ilustram apenas mas desempenham ali os diferentes papéis sociais: o executivo, a dona de casa, o intelectual, o clássico, o moderno, o novo, o velho, entre outros.

Porém a figura que mais intriga em meio a todas aquelas caricaturas é a de um palhaço: dentre todos é o único que desfez o sorriso e do rosto escorre uma lágrima. Nessa atitude, a tristeza do palhaço, que é o único ali a representar

⁶⁴ O exemplar utilizado, impresso no verão de 2000, está na 34ª. edição e é provavelmente uma das últimas tiragens da L&PM.

⁶⁵ Algumas dessas crônicas continuariam a ser reeditados após as *Comédias da Vida Privada* (1994): em coletânea mais recente lançada pela editora Objetiva, *As Mentiras que os Homens Contam* (2000), das 40 crônicas que compõem a edição, 16 estavam nas *Comédias*.

⁶⁶ Cf. *anexo A*. A capa da presente edição foi produzida por Caulos.

efetivamente o seu “ofício”, é que reside o enigma inicial, do qual resulta um riso irônico, pelo contraste entre a essência e a aparência⁶⁷. Contrasta inclusive com o próprio título, “Comédia”, normalmente entendida como aquele texto que tem como finalidade proporcionar o riso, via tratamento cômico de situações, costumes e personagens.

Já a orelha da edição procura mostrar por onde irão transitar as crônicas/comédias do livro:

“O território imenso, opaco, denso e impreciso da classe média. Seus heróis anônimos, os grandes e os pequenos gestos, a complicada engenharia familiar, as fidelidades e infidelidades, as mesas de bar, as angústias, o trágico e o cômico combinados na estranha sinfonia do cotidiano, casais, salas de jantar onde são decididos destinos com a televisão ligada, vizinhos barulhentos, Copacabana, enfim, ambientes onde transitam a esmagadora maioria dos habitantes deste país.”

Nas crônicas do livro são apresentadas diversas situações envolvendo o mundo particular do ser humano, a dimensão íntima da família, dos amigos, das amizades e inimizades, os encontros e desencontros etc. As crônicas contam histórias e nelas pode-se ver o modo como o cronista se coloca no tratamento de toda essa complicada exterioridade, do inusitado, do corriqueiro, da desordem, que é o cotidiano urbano. Uma dessas estratégias está em “O Verdadeiro José”:

“José morreu, com justeza poética, num avião da ponte aérea, a meio caminho entre São Paulo e Rio. Coração. Morreu de terno cinza e gravata escura, segurando a mesma pasta preta com que desembarcara no Santos

⁶⁷ Cf. BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1980, p. 61-63.

Dumont todas as segundas-feiras, durante anos. Só que desta vez a pasta preta desembarcou sobre o peito, na maca, como uma lápide provisória.”⁶⁸

O texto segue elucidando a trajetória do personagem José e sua vida dupla, na qual mantinha secretamente duas famílias, uma em São Paulo, outra no Rio. Pelos colegas de trabalho era chamado de “Paulista” no Rio e “Carioca” em São Paulo. Após sua morte, no velório, a situação constrangedora, o encontro das duas mulheres e dos filhos, e a discussão de quem era a esposa legítima. Causa estranheza às duas mulheres de José o seu comportamento distinto: “No Rio, ele era uma caricatura paulista. A imagem carioca do paulista. Em São Paulo era o contrário.” Ao final as duas viúvas suspiraram e dormiram, sozinhas, sem o José, o “herói de dois mundos”. No ar ficou a pergunta: “Mas qual dos dois era o verdadeiro José?”. Não há resposta, mas há várias perguntas.

Na crônica os elementos comuns no cenário de grande parte da classe média brasileira vão solidificando a própria natureza *nonsense* dos acontecimentos: o indivíduo que trabalha em dois “mundos” diferentes, Rio e São Paulo, e que possui comportamentos distintos, as duas famílias, os dois filhos e as duas caricaturas de si mesmo. O ambiente do aeroporto, a ponte aérea entre Rio de Janeiro e São Paulo, os estereótipos regionais, o comportamento mais informal dos paulistas e mais informal dos cariocas, todos esses elementos opostos no contexto tornam plausível a construção do José, ou Carioca, mas chocam-se durante a revelação da sua vida dupla, no velório. A partir daí essa uma nova realidade, as viúvas desenganadas, passam a integrar um novo momento, a vida

⁶⁸ *O Verdadeiro José*. In: VERISSIMO, Luis Fernando. *Comédias da Vida Privada: 101 crônicas escolhidas*. Porto Alegre: L&PM, 2000, p. 30. Todas as referências seguintes irão apontar apenas o título da crônica e sua página.

delas se reorganiza. Não há resposta, “quem era o verdadeiro José?”, mas há várias perguntas.

Outro aspecto do texto, por sua vez, resulta da combinação do elemento trágico, a morte, com os toques cômicos, o encontro das duas famílias no velório. E a figura racional, o advogado da família (qual delas?) que procura uma resposta para aquela situação, sintetiza o seu achado: José era um símbolo, “Um gigolô do estereótipo! Uma síntese brasileira!” As viúvas suspiraram e dormiram, aparentemente satisfeitas.

Em outras crônicas, o tratamento de situações pré-estabelecidas se dá com o emprego do humor, utilizado para satirizar algumas convenções, como em “O Dia da Amante”, sobre o surgimento de algumas datas comemorativas:

“Já existe dia de quase tudo. Ou quase todos. Começou com o Dia das Mães. Um americano, cujo nome até hoje é reverenciado onde quer que diretores lojistas se reúnam, foi o inventor do Dia das Mães. Fez isso pensando na própria mãe.

(...) Foi um sucesso. Ninguém poderia chamar aquilo de oportunismo comercial, pois ser contra o Dia das Mães equivaleria a ser contra a Mãe como instituição. Isto chocaria a todos, principalmente às mães. Que, como se sabe, formam uma irmandade fechada com ramificações internacionais. Como a Máfia. As mães também oferecem proteção e ameaçam os que se rebelam contra elas com punições terríveis que vão da castração simbólica à chantagem sentimental. Pior que a Máfia, que só joga as pessoas no rio com um pouco de cimento em volta.”⁶⁹

O texto segue falando do surgimento do Dia dos Pais, “também chamado, por alguns homens, de Dia do Papai aqui e por algumas mulheres, com

⁶⁹ *O Dia da Amante*. In: VERISSIMO, Luis Fernando. Op. cit., p. 15. No livro foram unidas em uma três crônicas que originalmente foram publicadas separadas, as quais tinham em comum o tema das datas comemorativas: *Dia das Mães*, *Dia dos Pais*, *Dia dos Amantes*.

um sorriso secreto, de Dia do Papai Presumível”, do Dia da Secretária, que “conforme algumas versões, começou no Brasil, quando uma mulher descobriu na agenda do marido a seguinte inscrição: ‘Flores e bombons para Bete. Mandar entregar no motel’”. Finalmente, mantém-se o mesmo raciocínio e em tom irônico questiona sobre por que não um “Dia dos Amantes”, passando a imaginar o argumento das peças publicitárias, uma vez que todas as datas são criadas e exploradas pelo comércio:

“[...] As lojas de eletrodomésticos poderiam anunciar: ‘Tudo para o seu segundo lar’. Ou então: ‘Faça-a se sentir como a legítima. Dê a ela uma máquina de lavar roupa’. As joalherias enfatizariam sutilmente o espírito de revanchismo do seu público-alvo, sugerindo: “Aquele diamante que a sua mulher vive pedindo... dê para sua amante”. Ou, pateticamente “Já que ela não pode ter uma aliança, dê um anel...”⁷⁰

Da mesma forma, quando se trata de temas como traição do marido ou da esposa, o cronista sai do foco principal e trata a questão por um de seus lados, atendo-se mais às questões periféricas. No caso de “A Mulher do Silva”, o que se destaca não é o principal, a conduta moral da mulher do Silva, mas a imagem dele que começa a ser exposta na vizinhança:

“Foi um escândalo quando a frente da casa do Souza apareceu pintada, certa manhã, com uma frase sucinta sobre a, digamos assim, conduta moral da mulher do Silva, que morava em frente. O Silva, indignado, foi perguntar ao Souza:

- Quem foi?
- Não sei.
- Como não sabe? A casa é sua.
- Não posso ficar na calçada cuidando pra não pintarem a fachada.

Posso?

⁷⁰ Ibidem.

Não podia. Mas aquilo não ia ficar assim. Pior era que a frase nem citava a mulher do Silva pelo nome. Ela era identificada como “a mulher do Silva”. E, para que não ficassem dúvidas: “... da frente”.

- Apaga – pediu o Silva.
- Como?
- Com tinta branca. Pinta por cima.
- Mas a minha casa é amarela.
- Pinta de amarelo.
- Só uma faixa amarela? Vai ficar horrível.
- Então pinta a casa toda.
- E cadê o dinheiro?
- Eu exijo que você pinte a casa toda.
- Só se você me der o dinheiro.
- A casa é sua.
- Mas a mulher é sua.

Silva concordou. Pagou uma pintura completa da casa do Souza. Só reagiu quando o Souza sugeriu que ele pagasse também uma pintura interna, que estava precisando.”⁷¹

A característica do texto é dirigir o foco das atenções no personagem chamado “Silva”. Embora a traição da mulher esteja em questão, em nenhum momento, ficam evidenciados os motivos e os envolvidos na alegada traição. E em nenhum momento a mulher é nomeada, sendo enfatizada sempre como “a mulher do Silva”. O elemento predominante é própria preocupação do Silva com a sua imagem perante os vizinhos. No começo, ele procura formas de apagar as frases desabonadoras da sua honra. Depois, sem alternativa, o pagamento da pintura nova. Dada a repetição do fato, buscava culpados, não argumentava mais, já chegava tratando do preço. O texto segue insistindo com o mesmo elemento cômico, a preocupação do Silva, agora apreensivo com as casas que ainda tinham

⁷¹ *A mulher do Silva*. Ibid, p. 40.

a pintura antiga. A ressalva da voz narradora no final, de que ele também deveria se preocupar com a mulher, mostra o quanto se desviou da questão fundamental, da “Mulher do Silva”.

A quebra da normalidade no tratamento do tema central é a grande tônica do texto. Ao invés de partir para a própria questão da traição ou não da “mulher do Silva”, a crônica é construída com os efeitos do acontecimento inusitado, a frase perturbadora na parede do vizinho e o temor por parte do Silva de que a notícia se espalhasse. Estes, por sua vez, passam a ser explorados pelos vizinhos pois com eles descobrem a oportunidade de renovar a pintura da casa. Quanto ao Silva, mais preocupado com a sua própria “imagem”, fica o alerta do narrador, antes que ele tenha que pintar o bairro todo, que vigie a própria mulher.

Outros aspectos da vida privada são explorados em “O Suicida e o Computador”⁷², crônica que começa narrando o que seriam os últimos passos de um escritor, preparando o laço da forca, colocando uma cadeira embaixo e por último, como praxe, liga o computador para escrever a fatídica nota do suicida: “No fundo, no fundo, os escritores passam o tempo todo redigindo a sua nota de suicida. Os que suicidam mesmo são os que a terminam mais cedo.”⁷³ Encaminha-se então a cena macabra, o escritor sobe na cadeira e põe a forca no pescoço. Mas, depois, tira a forca e desce para o computador completar o texto. E continua a escrever: “Há os que se suicidam antes para escapar da terrível agonia

⁷² Essa crônica remete ao conto *Último capítulo* de Machado de Assis, que também retrata os instantes finais do suicida às voltas com a escrita do testamento. ASSIS, Machado. *Obra Completa*, vol. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

⁷³ *O Suicida e o Computador*. Ibid, p. 142.

de encontrar um final para a nota. O suicídio substitui o final. O suicídio é o final.” Novamente coloca a força mas lembra de Borges e volta para encaixar mais uma frase: “Borges disse que o escritor publica seus livros para livrar-se deles, senão passaria o resto da vida reescrevendo-os. O suicídio substitui a publicação. No caso, o livro livra-se do escritor.” Sobe na cadeira mas antes de pôr força volta e inclui: “Há escritores que escrevem um grande livro, ou uma grande nota de suicida, e depois nunca mais conseguem escrever outro. Atribuem isso a um bloqueio, ao medo do fracasso. Não é nada disso. É que escreveram a nota, mas esqueceram-se de se suicidar. Passam o resto da vida sabendo que faltou alguma coisa na sua obra e não sabendo o que é. Faltou o suicídio.” De novo levanta-se mas fica olhando para o computador, senta e continua: “No fundo, no fundo, a agonia é saber quando se terminou. Há os que não sabem quando chegaram ao final da sua nota de suicida. Geralmente, são escritores de uma obra extensa. A crítica elogia sua prolixidade, a sua experimentação com formas diversas. Não sabe que ele não consegue é terminar a nota.” E nem levanta mais: “É claro que o computador agravou agonia. Talvez uma nota de suicida definitiva só possa ser manuscrita ou datilografada à moda antiga, quando o medo de borrar o papel com correções e deixar uma impressão de desleixo para a posteridade leva o autor a ser preciso e sucinto. Tese: é impossível escrever uma nota de suicida num computador.” O escritor relê o que tinha escrito, apaga o segundo “no fundo”, guarda o texto na memória para revisar no dia seguinte e vai dormir.

Nessa crônica, vários temas são tratados: um deles tem a ver com o conflito do próprio escritor e sua obra, a obra que se torna maior que o escritor, o fim da carreira etc. Outro conduz para a tensão sobre a concretização do suicídio,

sendo protelado várias vezes em função da preocupação do escritor com o conteúdo da nota do suicida. O detalhe passa a ser a questão central, a nota do suicida, que ficará para a posteridade, mas que nunca consegue exprimir e sintetizar toda aquela atitude drástica do escritor. Quanto mais ele escreve procurando justificar o ato, mais ele se afasta do seu propósito. Surge a tese fundamental para aquele *imbróglio*, interferência da própria ferramenta com o qual escreve, o computador, e ao final levanta a inusitada proposição: “é impossível redigir uma nota de suicida no computador”. Estava criado o impasse, o escritor que não se suicida por não conseguir elaborar uma nota satisfatória.

Um outro aspecto das crônicas da vida pública é o conflito de gerações, posto na emblemática “Pai Não Entende Nada”.⁷⁴ A crônica é construída com uma rápida seqüência de diálogos entre pai e filha, que exprime a disparidade das visões de ambos.

- Um biquíni novo?

- É, pai.

- Você comprou um no ano passado!

- Não serve mais, pai. Eu cresci.

- Como não serve? No ano passado você tinha 14 anos, este ano tem

15. Não cresceu tanto assim.

- Não serve, pai.

- Está bem, está bem. Toma o dinheiro. Compra um biquíni maior.

- Maior não, pai. Menor.

Aquele pai, também, não entendia nada.

O pequeno texto, a partir do jogo de palavras e significados, destaca uma questão cotidiana no âmbito familiar: o descompasso de entendimento entre

⁷⁴ *Pai não entende nada*. Ibid, p. 255.

pais e filhos. Na crônica acima, a filha quer um biquíni novo, ao que o pai de pronto exclama “Você comprou um no ano passado!”. A justificativa dela que tinha crescido causa espanto no pai, afinal de 14 para 15 anos não teria mudado tanto assim, ele concorda que ela compre um biquíni maior. É aí que entra o jogo de significados explorado na crônica, que inverte o entendimento do pai em relação à filha: pela lógica do pai, o “não serve mais” corresponderia aquisição de um biquíni maior. Entretanto a lógica é justamente contrária – ela, por se torna mais “adulta” queria uma peça justamente “menor”. Em termos da comicidade ri-se do desvio do pai, para o qual se identifica uma falha, defeito no real entendimento no diálogo com a filha. A conclusão que o narrador deixa explícita a diferença cultural entre ambos.

Em “A Verdade”, a crônica se estrutura a partir de uma fábula, estrutura narrativa clássica⁷⁵. No texto a histórica se apresenta em época remota, com uma menina que perde o seu anel de diamantes no rio.

“Temendo o castigo do pai, a donzela contou em casa que fora assaltada por um homem no bosque e que ele arrancara o anel de diamante do seu dedo e a deixara desfalecida sobre um canteiro de margarida. O pai e os irmãos da donzela foram atrás do assaltante e encontraram um homem dormindo no bosque, e o mataram, mas não encontraram o anel de diamante. E a donzela disse:

- Agora me lembro, não era um homem, eram dois.

E o pai e os irmãos da donzela saíram atrás do segundo homem e o encontraram, o mataram, mas ele também não tinha o anel. E a donzela disse:

- Então está com o terceiro!

⁷⁵ A fábula é um tipo de narrativa ficcional curta que apresenta ação de heróis e vilões, que pode finalizar com atos heróicos e bravos, ou com a redenção e o perdão entre as partes. Tem finalidade pedagógica, ou seja, serve para ilustrar uma prática moral a ser seguida.

Pois se lembrara que havia um terceiro assaltante. E o pai e os irmãos da donzela saíram no encalço do terceiro assaltante, e o encontraram no bosque. Mas não o mataram, pois estavam fartos de sangue. E trouxeram o homem para a aldeia, e o revistaram e encontraram no seu bolso o anel de diamante da donzela, para espanto dela.

- Foi ele que assaltou a donzela, e arrancou o anel de seu dedo e a deixou desfalecida – gritaram os aldeões. – Matem-no!

A partir desse momento, altera-se o curso da história no qual o cronista modifica aquele enredo antigo para um desfecho que apresenta comportamentos e atitudes da época atual.

- Esperem! – gritou o homem, no momento em que passavam a corda da forca pelo seu pescoço. – Eu não roubei o anel. Foi ela que me deu!

E apontou para a donzela, diante do escândalo de todos.

O homem contou que estava sentado à beira do riacho, pescando, quando a donzela se aproximou dele e pediu um beijo. Ele deu o beijo. Depois a donzela tirara a roupa e pedira que ele a possuísse, pois queria saber o que era o amor. Mas como era um homem honrado, ele resistira, e dissera que a donzela devia ter paciência, pois conheceria o amor do marido no seu leito de núpcias. Então a donzela lhe oferecera o anel, dizendo “Já que meus encantos não o seduzem, este anel comprará o seu amor”. Ele sucumbira, pois era pobre, e a necessidade é o algoz da honra.

Todos se viraram contra a donzela e gritaram; “Rameira! Impura! Diaba!” e exigiram seu sacrifício. E o próprio pai da donzela passou a forca para o seu pescoço.

Antes de morrer, a donzela disse para o pescador:

- A sua mentira era maior que a minha. Eles mataram pela minha mentira e vão matar pela sua. Onde está, afinal, a verdade?

O pescador deu de ombros e disse:

- A verdade é que eu achei o anel na barriga de um peixe. Mas quem acreditaria nisso? O pessoal quer violência e sexo, não histórias de pescador.

Quando o pescador entra em cena, a padronização da própria fábula é transgredida para dar margem à esperteza do sujeito em reverter a situação desfavorável na qual o homem se encontrava. A consciência de que é a manipulação do discurso e não a *Verdade* como a única forma que lhe resta, fica evidenciada quando o pescador declara que ninguém acreditaria na história do anel na barriga do peixe. E nesse sentido a crônica passa a se relacionar com o tempo presente porque no final não utiliza mais a forma “os aldeões”, mas “o pessoal” o que dá margem a que a fala do pescador possa ser entendida pelo público geral – os espectadores, leitores, ouvintes do presente – que também não estariam interessados na *Verdade* da narrativa, mas sim numa trama que tenha violência e sexo.

Em grande parte das crônicas da “vida privada”, a utilização da técnica do diálogo é freqüente. Através dela o autor se permite construir reflexões, perguntas, que podem ser respondidas através da fala dos personagens. A rapidez dos diálogos e das situações e os cortes “cinematográficos” num outro plano facilitam a transposição dos textos para outro meio, como a televisão.

Não por acaso o livro também foi adaptado para a televisão virando um seriado: “Comédias da Vida Privada”, que foi exibido na Rede Globo de 1994 a 1997, retratando muitas das situações cotidianas vividas e identificadas com grande parte pela classe média urbana brasileira.

2.2 O outro lado do muro: aquilo que é *público*, ou que deveria ser

Em 1995, é publicado “Comédias da Vida Pública – 266 crônicas datadas”,⁷⁶ um apanhado da crônica *não-ficcional* de Luis Fernando Verissimo de 1968 até 1995, a maioria inéditas em livro.⁷⁷

A capa⁷⁸ do volume apresenta uma ilustração que sintetiza de forma muito precisa tanto o tema central das crônicas como o próprio ofício cronista. A ilustração apresenta um personagem que se equilibra num fio o qual está ligado à ponta de uma pena. Nela uma mão que escreve e que, conseqüentemente, faz vibrar o fio em que o personagem se equilibra. Nessa representação há uma correlação entre o equilíbrio do personagem com a mão que escreve, construção que parece encontrar ressonância nas palavras de Sonia Brayner:

“Como um malabarista sobre a corda circense, o autor controla e orienta de forma quase lúdica a estruturação, desenvolvimento e funcionalidade das idéias vazadas nas crônicas jornalísticas. Essa aprendizagem de um ângulo dialógico para a função narrativa vai-lhe propiciando um elemento importante na tonalidade ficcional: a possibilidade

⁷⁶ VERISSIMO, Luis Fernando. *Comédias da vida pública – 266 crônicas datadas*. 12ª. edição. Porto Alegre: L&PM, 1995. Na *Introdução* do livro o autor indica que a seleção dos textos feita pelos editores, passou depois pela sua revisão.

⁷⁷ As crônicas deste livro foram originalmente publicadas pelos jornais *Zero Hora* (Porto Alegre), *Folha da Manhã* (Porto Alegre), *Jornal do Brasil*, *O Estado de São Paulo*, e pelas revistas *VEJA* e *Playboy*. Apesar da orelha de *Comédias da vida pública* informar que são crônicas inéditas em livro, algumas delas já haviam sido publicadas antes em *Humor nos tempos do Collor* (1992) coletânea da L&PM com textos de Luis Fernando Verissimo, Jô Soares e Millôr Fernandes. Outras também foram publicadas em *Amor Brasileiro* (1977), *O rei do rock* (1978) e *A mulher do Silva* (1984), seleções de crônicas de Verissimo.

⁷⁸ Cf. *anexo B*.

de empregar e transmitir projetos ideológicos antagônicos com finalidade parodística⁷⁹

No volume que procura tratar de um universo chamado de “Vida Pública” pode-se claramente identificar nos textos alguns eixos temáticos – o Brasil, mundo, cultura e esportes.

Um mapeamento mais detalhado dos temas mostra que dos 266 textos da edição predominam as crônicas sobre o cotidiano do Brasil (140 textos), a cobertura de acontecimentos mundiais (55 textos), sobre cultura, música e literatura (58 textos), seguido ainda pelos textos sobre futebol e outros assuntos com temas diversificados (13 textos).

Em grande parte dos textos encontram-se acontecimentos políticos e culturais dos Estados Unidos principalmente no período de 1969 a 1981. Conforme o próprio cronista, além de ter vivido parte da adolescência e do seu natural interesse pela vida na “casa grande”, outro motivo era o próprio cenário da censura do governo militar no Brasil, de modo que se falava dos americanos por falta de informação ou liberdade para falar do que acontecia aqui.

Outro elemento usado para orientar o leitor é que todas as crônicas preservam a data original da sua publicação no jornal. Uma vez que foram escritas no “calor” dos acontecimentos, o fato gerador da crônica muitas vezes não está mais presente e perdeu-se o vínculo com os fatos. Além disso, e também por causa da linguagem metafórica utilizada pelo cronista, há em grande parte delas

⁷⁹ BRAYNER, Sonia. *Metamorfoses machadianas*. In: BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: antologia de textos*. São Paulo: Ática, 1992, p. 429.

uma nota do editor explicando e localizando o assunto ou o acontecimento a que se refere o texto.

Como o próprio título do livro anuncia, os textos são considerados crônicas. Nas crônicas da *Vida Pública*, os fatos do cotidiano são o motor do texto. Basicamente são criadas a partir dos fatos do dia a dia e de experiências já vivenciadas pelo cronista como espectador *in loco*. O livro pode ser considerado uma espécie de “história paralela comentada” dos acontecimentos no Brasil e no mundo, uma vez que cronista acaba fazendo reflexões a partir do que o fato que a gerou. E essa reflexão é resultado da maneira como são tratados os fatos que, no caso da “vida pública”, recebem em alguns casos um tratamento formal, “sério”, e em outros uma abordagem irônica, com irreverência e humor.

Nestas crônicas existem dois procedimentos internos evidentes. Num primeiro momento é possível perceber a existência de uma espécie de “roteiro” básico de construção: a crônica, na maioria das vezes, inicia-se com uma referência gratuita ao cotidiano ou um fato de grande destaque naquele momento.

Para exemplificar retira-se os seguintes fragmentos:

“Eu ia começar a falar em futebol e de repente me dei conta que três homens estão a caminho da Lua e que a pior homenagem que se pode prestar, tanto à coragem das cobaias quanto à nossa própria sensibilidade, é deixar que essas experiências se transformem em rotina. Acho que se deve proteger o mérito dos meios do absurdo do fim. A crítica mais comum que se faz aos vôos espaciais norte-americanos – por que não usar todo esse dinheiro numa tentativa se solucionar os problemas sociais mais agudos, lá deles? – é pouco realista.”⁸⁰

⁸⁰ VERISSIMO, Luis Fernando. *Comédias da Vida Pública*. Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 10. Todas as referências seguintes irão apontar apenas o título da crônica e sua página. (grifos nossos)

“[...] Digamos que na terça-feira você tivesse um milhão no open, quinhentos mil no banco, um carro a álcool a pagar e uma namorada chamada Janete, e a vida lhe sorrisse.(grifos nossos) A sua situação, hoje, é a seguinte: procure se certificar, urgentemente, do que eles fizeram com a Janete. Ela pode ser a única coisa que lhe resta. Se entendi bem, tudo, a partir de agora, custará 50 mil cruzados novos, que se chamarão cruzeiros, a não ser que a inflação ultrapasse os índices prefixados para abril pela Zélia, quando então você poderá chamar o cruzado novo do que quiser mas é pouco provável que ele venha e, mesmo, a Zélia a esta altura se chamará Janete.”⁸¹

“[...] Citado nominalmente por João Alves no seu depoimento diante da CPI do Orçamento, Deus devia ser convidado a depor também. Para confirmar se efetivamente ajudou Alves a ganhar na loteria e para que não fique nenhuma dúvida quanto ao seu envolvimento no caso, ainda mais neste clima de suspeição generalizada em que a simples menção de um nome pode afetar uma reputação que muitas vezes levou anos para ser construída, como no caso de Deus. Imagino que não haveria nenhum embaraço para o depoimento do Todo-poderoso, que obviamente seria dispensado pelo senador Passarinho de prestar qualquer tipo de juramento.”⁸²

Nestes fragmentos, têm-se como mote acontecimentos históricos: a chegada do homem à Lua, o Plano Collor e a CPI dos Anões do Orçamento. Embora dominem as páginas de jornal nesse período o cronista passa a vê-los de uma outra perspectiva menos direta, como um texto informativo, mas de um ponto de vista relativo, irônico, ou seja, tornando relativa toda a exterioridade, comportamentos, “colocando na berlinda o preestabelecido, a permanência inquestionável de conceitos e valores”.⁸³

⁸¹ *Explicação. É muito simples.* Ibid, p. 222. (grifos nossos)

⁸² *Poder mais alto.* Ibid, p. 292. (grifos nossos)

⁸³ BRAYNER, Sonia. Op. cit, p. 429.

Já em outras crônicas não há um fato determinado, o narrador inicia com uma formulação abstrata, e a princípio, dá-se um clima de mistério e suspense, pois não se sabe exatamente onde quer se chegar ou a quem se está fazendo referência:

“O caçador de bruxas não precisa acreditar em nada. Nem em bruxas.

A bruxa é uma caça fácil e abundante porque, ao contrário do perdigão, qualquer coisa pode ser uma bruxa. Basta o caçador de bruxas apontar o seu dedo e dizer: “É uma bruxa.”⁸⁴

(...)

“Idiota” já foi elogio. No sentido original grego significava uma pessoa privada (não, não uma pessoa - WC, você sabe o que eu quero dizer). Alguém que tinha seus próprios valores públicos e seus próprios caprichos (daí “idiossincrasia”), independentemente dos valores públicos e das convenções. Com o tempo, passou-se a enfatizar o contraste entre privado, o fechado em si, e o público, e “idiota” era o que não participava da vida comunitária, por deficiência ou por escolha. Como não participava da vida comunitária, era ignorante. Vem daí o sentido moderno e simples, burro ou desligado.”⁸⁵

Em seguida há no texto um “corte”, com um novo parágrafo, em que se explicita o objeto, a pessoa ou o fato a que o texto está se referindo e funciona como o contraste da primeira parte. Encaminha-se o desfecho, não raro em poucas linhas, pois o espaço e o tempo do jornal é curto. No entanto, em alguns casos os assuntos ficam subentendidos e até o fechamento do texto não fica claro o que deu surgimento ao texto, mesmo em se tratando de crônicas que surgiram

⁸⁴ *Regulamentação*. Ibid, p. 87.

⁸⁵ *Parole, parole, parole*. Ibid, p. 285.

da observação do cotidiano.⁸⁶ Mas isso também se tornou um artifício da crônica moderna, quando pela urgência do texto e a escassez de assunto, o cronista faz justamente a falta de assunto virar uma crônica inteira.

O outro aspecto é que há um “alguém” que conta os fatos de um ponto de vista, um narrador, ora mais direto, outrora mais dissimulado, enfim multifacetado. Embora estas categorias sejam oriundas das narrativas de ficção – romance, conto – a crônica usa-as do mesmo modo quando se apresenta como tal. Este segundo elemento predominante pode ser facilmente encontrado em grande parte das crônicas da “vida pública”, e diz respeito à posição que o narrador assume diante dos fatos narrados. Há nas crônicas dois tipos de narrador que se alternam e se misturam: um narrador-testemunha, em primeira pessoa e um narrador onisciente “intruso” em terceira pessoa.

Segundo Norman Friedman⁸⁷, o narrador-testemunha (“*I as witness*”), apesar de narrar em primeira pessoa, atua como um “eu” dentro da história, que vive os acontecimentos como um personagem secundário, um observador que narra tudo “de dentro”. Como a narração se dá em primeira pessoa, há, no entanto, uma limitação da liberdade e da sua visão, sem poder saber o que se passa na cabeça dos personagens. No entanto esse narrador pode inferir e lançar hipóteses sobre eles.

Já o narrador onisciente tem como ponto principal a liberdade de narrar, julga os personagens a partir de seus próprios pensamentos e percepções e põe-

⁸⁶ Verissimo também criou a figura do “Leitor Mais Atento” ou “LMA”, o qual alerta o cronista sobre equívocos cometidos em crônicas anteriores, ou atua como um interlocutor a quem o cronista se dirige quando há uma mensagem implícita no texto.

⁸⁷ Cf. FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. In: REVISTA DA USP. São Paulo: Edusp, n° 53, março – maio 2002, p. 172.

se tanto na periferia como no centro dos acontecimentos. Além disso, tem como fundamental característica a “intrusão” no texto, no qual faz comentários, julgamentos sobre personagens e dá instruções ao leitor.

Estes dois narradores são comuns nas *Comédias da Vida Pública*. São identificados sem dificuldade observando-se o uso do verbo na primeira pessoa. Já as “intrusões”, os comentários e juízos, por sua vez, vêm normalmente indicados pelos parênteses ou entre hífen (grifos nossos):

“Eu estava em Nova York quando os americanos invadiram Granada e lembro a indignação do homem-âncora de um dos noticiários da TV – não com a invasão, com o fato de o trabalho da imprensa estar sendo dificultado pelo militares.”⁸⁸

(...)

“Manson é a encarnação do Inimigo, o protótipo feito de encomenda da horda cabeluda que ronda a ultima barricada das virtudes americanas. É também – e ninguém diz – um produto exacerbado do misticismo fundamentalista.”⁸⁹

(...)

“Trilhão” era uma palavra pouco usada, antigamente. (...) Dizia-se trilhão em vez de se dizer “incalculável” ou “sei lá”. Certa vez (autobiografia) tive de responder a uma questão de Geografia no colégio.”⁹⁰

(...)

“Qualquer criança de três anos compreenderia a intenção irônica do título mas – parafrazeando Marx (Groucho, não o humorista) – o problema é encontrar uma criança de três anos para substituir os imbecis, que nos impõem, de longe, a sua burrice.”⁹¹

⁸⁸ *Abacaxi*. Ibid, p. 218.

⁸⁹ *A imagem emborcada*. Ibid, p. 16.

⁹⁰ *Pudor*. Ibid, p. 170.

⁹¹ *Atentados*. Ibid, p. 19.

Neste mesmo sentido ainda ocorre, em menor número de casos, aquilo que se poderia determinar como a diminuição da “presença” do narrador quando, pelo discurso indireto livre, se tem acesso ao pensamento do personagem e a crônica flui sem a intromissão de um “mediador”. Pela técnica do diálogo (*The dramatic mode*)⁹² é que se vai informar o que o personagem faz e o que pensa.

Sentado sozinho no seu gabinete, Collor olha para o botão vermelho e lembra da visita que fez Sarney, naquela mesma sala pouco antes da transmissão do cargo. Sarney mandou-o sentar numa cadeira que lentamente começou a baixar.

- O que é isso?! – disse Collor quando notou que seu queixo quase encostou na mesa.

- Eu controlo a altura da cadeira com um botão aqui embaixo. É para quando recebo a visita do general Pires Gonçalves ou do Roberto Marinho. Para eles não se sentirem muito superiores. (...).

Sarney apontou para uma fileira de botões em cima da mesa e foi descrevendo para o que servia cada um.

Subitamente, Sarney ficou sério. Apontou para um botão vermelho, maior do que os outros.

- Preste atenção – disse. Este botão é importantíssimo. Ele aciona um dispositivo que nós chamamos de “Último Cartucho” ou “Juízo Final” ou ainda “PQP!”. Quando chegar o momento, quando tudo, mas tudo der errado, quando a crise chegar a um ponto absolutamente sem solução e quase nada mais no país estiver funcionando, aperte este botão. Mas atenção: aperte o botão no momento certo.

- E o que acontece?

- Não sei. Eu nunca apertei.

Agora Collor olha para o botão vermelho e se pergunta se chegou o momento. Decide que sim. Tudo deu errado. A crise não tem solução. Ele aperta o botão. Nada acontece. Collor lembra a frase de Sarney: “Quando quase nada mais no país estiver funcionando...” descobre que deixou passar o momento certo. A diferença entre o seu governo e o do Sarney é que no de Sarney faltava o quase.

⁹² Cf. FRIEDMAN, Norman Op. cit., p. 175.

Nem o botão vermelho está mais funcionando.⁹³

Dos elementos apresentados nos textos o que se pode perceber de imediato é Verissimo não se prende a um estilo específico de texto, não repete uma mesma forma de construção. Desde as temáticas até a própria questão da postura que o narrador adota, sua crônica se vale da flexibilidade e da liberdade do gênero para fazer empréstimos de outros tipos de narrativas como o conto, principalmente quando adota personagens e a técnica do diálogo. Por outro lado, quando um fato do dia a dia permite uma reflexão, uma dissertação breve e informal, como no exemplo acima, o texto acaba por se aproximar do *ensaio*, com o sentido tradicional inglês de “tentativa”, no qual não há um método nem uma conclusão definitiva.

No entanto, pode-se perceber que, nas *Comédias da Vida Pública*, além dos elementos assinalados, o resultado final é uma boa dose de irreverência. Deste modo, utiliza o humor como estratégia recorrente pra tratar de assuntos “sérios”, como para contrastar comportamentos, situações e pessoas “públicas” com seus estereótipos culturais - e neste plano não há universo mais inspirador do que o da burocracia, e mais especificamente a brasileira. É em função dela que se produz um tipo de riso chamado *irônico* que, segundo Vladimir Propp⁹⁴, é suscitado pelo ridículo de algumas situações e comportamentos, mas que teria uma atitude muito mais de subversão perante o poder do que uma finalidade apenas cômica.

⁹³ *O botão*. Ibid, p. 244.

⁹⁴ PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992, p. 49.

Na crônica de Luis Fernando Verissimo é preciso considerar também o caráter relaxante que é proporcionado pelo riso, evento *freudiano*, um “fenômeno de descarga de excitação mental e alívio da tensão previamente suscitada”⁹⁵. Em se tratando das crônicas da “vida pública”, elas foram publicadas no jornal num ambiente que convive lado a lado com a tensão e a velocidade das notícias, muitas vezes grotescas, do cotidiano. Sem o compromisso formal com a precisão da informação estas crônicas se tornam críticas da realidade cotidiana, e atuam também como espaços de compreensão ou “re-significação” dos fatos, uma espécie de “resposta” irônica do cronista, muitas vezes a única “vingança” possível para a frustração, da qual o leitor também compartilha.

Já quando publicadas em livro, as crônicas estão distantes do fato imediato que lhes deu origem. No entanto, elas passam a ter outro valor ou outro significado, o do testemunho ocular da história ou, de anotações na margem dos tempos. São as crônicas que “sobreviveram” e não se esgotaram com o assunto que as gerou. Neste caso, o distanciamento aumenta e assim as crônicas mais elaboradas ou que dizem respeito a elementos permanentes e mais universais, podem suscitar o prazer de uma nova leitura e novamente despertar o riso irônico do leitor. Isso depende também do grau de informação e de familiaridade desse leitor com os fatos e personagens que foram abordados no texto. Em último caso, a crônica de Verissimo permitiria dois níveis de leitura: um profundo, para aquele que sabe reconhecer todas as sutilezas do texto e outro, superficial, que permite depreender apenas situações prosaicas e bem-humoradas.

⁹⁵ FREUD, Sigmund. *O chiste e sua relação com o inconsciente*. In: _____. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, vol. VIII, 1988, p. 130.

Até este momento, estas crônicas publicadas no jornal eram textos referenciais, datados, que tratam de acontecimentos do cotidiano político brasileiro de forma crítica e bem-humorada. Longe do seu contexto original, estas crônicas perdem as coordenadas metafóricas empregadas, mas conservam a postura crítica e a tomada de posição do autor em relação aos acontecimentos. No processo de reedição estas crônicas recebem notas explicativas, dando ao leitor as principais indicações de que ele necessita para uma melhor compreensão. No entanto, se a maioria delas não teve espaço em seleções anteriores em função de ficarem “presas” aos fatos que as geraram, a sua aparição agora em livro encerra uma interrogação, muito significativa, e que encaminha para uma outra perspectiva, que diz respeito à lógica da “indústria dos bens culturais”.

2.3 A *ressurreição* ou a reedição das crônicas e a industrialização da cultura

A passagem da crônica do meio jornalístico para o meio editorial, remete à comparação que fez Tristão de Ataíde aproximando a crônica a um pássaro morto já referida aqui. Não se trata de estabelecer os possíveis prejuízos dessa transição da crônica, mas ver os elementos envolvidos nessa operação em que o texto move-se pelos dois universos.

A propósito da questão da reedição das crônicas do jornal em livro, já dissera o crítico Alceu Amoroso Lima, o Tristão de Ataíde, no começo da década de 1930:

“[...] nas páginas de um livro uma crônica dá sempre a impressão de uma flor murcha, dessas que antigamente se guardavam nos livros, e que lembram apenas, melancolicamente, o frescor da vida que possuíram. Uma crônica num livro é como um passarinho afogado. Tira a respiração e não interessa.”⁹⁶

Outro crítico que tem opinião semelhante é Massaud Moisés, o qual endossa, na década de 1970, a idéia de que a atenção dada à crônica veio somente da perenidade conquistada sob a forma do livro, centralizando a discussão em torno da inadequação desse veículo para o gênero:

“[...] se porventura algum estudioso se abalança a vasculhar jornais empoeirados à cata de colaboração de um escritor, é em função de sua obra impressa em livro. (...) a crônica somente ganhou consideração dos críticos e historiadores da Literatura no instante em que, ultrapassando as barreiras do seu veículo original, conheceu a forma de livro. Decerto que subjacentemente se observa um círculo vicioso, pois o interesse dos leitores e críticos é que determina, em primeira instância, que os editores se aventurem a reunir em volume as crônicas mais aplaudidas. Mas, em segunda instância, concretizado o projeto do livro, é este que determina sistematizar a atenção antes episódica ou a serviço de ‘nobilitar’ uma atividade digestiva, marcada pelo signo da pressa e da subjetividade”.

No entanto, apesar das restrições feitas pela crítica, é fato que a passagem dos textos do jornal para o livro vai se tornar mais freqüente com passar das décadas. E isso deve ser visto em paralelo com outro processo, o da modernização tecnológica brasileira, o que iria ocorrer, sobretudo, a partir da segunda metade do século XX, período em que também é possível se observar o início da chamada “industrialização da cultura” no Brasil.

⁹⁶ ATAÍDE, Tristão apud MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária: prosa*. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 249.

Para Renato Ortiz⁹⁷ é somente por volta da década de 1940 que se pode considerar seriamente a presença no Brasil de uma “indústria cultural”⁹⁸ e de uma série de atividades vinculadas a uma cultura popular de massa, sobretudo pela consolidação de uma sociedade urbano-industrial. Segundo o autor, esse é o momento do reordenamento, em que a imprensa – que desde o início do século já havia consagrado formas como os jornais diários, as revistas ilustradas, as histórias em quadrinhos – o rádio e o cinema passam a ser redefinidos em função da televisão e das técnicas do *marketing*.

“A industrialização da cultura foi criando aos poucos um público leitor mais amplo que a elite dos anos 40/50, um público de classe média basicamente urbano constituído pelos estratos mais escolarizados, como professores, universitários, jornalistas, profissionais liberais etc. O aumento da escolaridade média, a expansão do ensino superior e da tiragem de jornais e revistas desempenharam um importante papel nessa mudança.”⁹⁹

Conforme Ortiz, a entrada da lógica racional empresarial e a própria idéia de se “vender cultura” altera a percepção e o relacionamento padrão com cultura, seja erudita ou popular, de modo que ela passa a ser concebida como um investimento comercial como qualquer outro. No entanto ressalva que isso não

⁹⁷ ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001. p. 38-39.

⁹⁸ O termo *industria cultural* foi empregado por Theodor Adorno e Max HORKHEIMER na obra *Dialética do esclarecimento* em 1947. Esses autores criaram a categoria para substituir "cultura de massa", considerada inadequada para dar conta da questão cultural na sociedade capitalista avançada. O termo indústria cultural seria mais adequado porque, ao falar em “indústria”, chama a atenção para a lógica de mercado que passa a intervir no mecanismo interno de produção da cultura. Essa lógica é dada pela introdução da produção em série – padronizada e *estandardizada* – e a sua adequação à necessidade, demanda externa. Ao se submeter à lógica mercantil, a cultura se empobreceria e se *despolitizaria*. A sua coerência puramente estética se esgotaria na imitação, na repetição da fórmula. Proporcionando, através da diversão e da fuga, um alívio às tensões e às pressões do cotidiano, facilitaria a adaptação dos indivíduos ao processo de trabalho. A diversão e o “tempo livre” seriam organizados como um prolongamento do trabalho alienado, com total cancelamento da reflexão e perda do impulso polêmico.

⁹⁹ ALMEIDA, Marco A. de. *Estratégias de legitimidade e distinção no mercado editorial*. In: *XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação*. Belo Horizonte: [s.n.], set. 2003, p. 12.

ocorre de maneira automática, pois a “cultura não é simplesmente mercadoria, ela necessita se impor legítima.”

Na verdade, de acordo com Pierre Bourdieu, o desenvolvimento de uma verdadeira indústria cultural bem como do chamado “mercado de bens simbólicos”¹⁰⁰ é paralelo a um processo de diferenciação, cujo princípio reside na diversidade dos públicos aos quais as diferentes categorias de produtores destinam seus produtos, e cujas condições de possibilidade residem na própria natureza dos bens simbólicos, com valor e valor mercantil relativamente independentes.

No Brasil, observa Ortiz, a questão da racionalidade permite captar mudanças estruturais na forma de organização e de distribuição da cultura na sociedade moderna tendo, no caso, os empresários brasileiros, papel na formação de um sistema cultural.

“Se levarmos em consideração, nesse contexto, a presença ativa dos empresários no campo da cultura artística e da cultura de mercado, percebemos que a interpenetração entre a esfera de produção restrita e a ampliada é num país subdesenvolvido como o Brasil uma necessidade histórica. Nesse caso, o trânsito entre o “erudito” e os meios de massa transfere para estes últimos um capital simbólico que adere à cultura popular de massa que é produzida.”

Contudo, o ponto central dessa transformação situa-se no final da década de 1960, início do regime militar, que promove uma mudança no horizonte técnico e material, reorganizando e reaparelhando o mercado de bens culturais. O governo militar tem basicamente duas dimensões: a política, com repressão e

¹⁰⁰ BOURDIEU, Pierre. *Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectivas, 1999, p. 101-104.

censura, e a econômica, reorganizando a economia num momento de inserção do país no processo de internacionalização do capital. As conseqüências dessa reorientação promovem tanto o crescimento do parque industrial, como o consumo interno e o mercado de bens culturais.

“Se no Brasil o advento da indústria cultural implicou a valorização dos imperativos de ordem econômica na esfera, não é menos verdade que o caso brasileiro possui uma particularidade em relação ao que se passou em outros países. Entre nós é o Estado militar quem promove o capitalismo na sua fase mais avançada.”¹⁰¹

Desse modo, se as décadas de 1940-50 são períodos em que principia uma sociedade de consumo, nas décadas de 1960-70 se consolida o mercado dos bens culturais. Nele a televisão, o cinema, a indústria do disco, a publicidade e o mercado editorial¹⁰² se firmam como os principais veículos que mantêm uma relação direta e constante com o grande público consumidor.

No que diz respeito a este último, o mercado editorial, conforme Sandra Reimão¹⁰³ foi com o aumento da produção que se facilitou o acesso ao livro, fator importante na divulgação de determinados autores e gêneros literários a partir da década de 80 e no decorrer da década de 90.

¹⁰¹ ORTIZ, Renato. Op. Cit., p. 153.

¹⁰² Na verdade, o setor livreiro se beneficia de toda uma política implementada pelo governo que procura estimular a produção de papel e reduzir o seu custo. O governo criou ainda em 1966 o GEIPAG, órgão que implementa uma política para a indústria gráfica, favorecendo a importação de novas maquinarias para a impressão. (...) Isto se reflete não só no aprimoramento da qualidade do impresso, como no volume da produção que encontra um mercado receptivo. (...) Mas não é somente a quantidade que caracteriza esse mercado emergente. O setor de publicação tem-se diversificado cada vez mais com o surgimento de públicos especializados que consomem produtos diretamente produzidos para eles. In: ORTIZ, Renato. Op. Cit., p. 122-123.

¹⁰³ REIMÃO, Sandra Lúcia. *Mercado Editorial Brasileiro 1960-1990*. São Paulo: Com Arte/FAPESP, 1996, p. 95.

“No caso brasileiro, do ponto de vista das editoras, o que se buscou nos anos 80 e 90 foi a expansão do setor a partir da ampliação do público leitor, o que se traduziu, muitas vezes, num processo que conjugou a ‘deselitização’ da literatura e a valorização de novos autores, especialmente os nacionais.”¹⁰⁴

No plano *estético*, outro aspecto a ser destacar é o surgimento de autores chamados “intelectuais-jornalistas”¹⁰⁵ os quais se servem do duplo vínculo para escapar às exigências específicas dos dois universos, o acadêmico e o jornalístico, e que são capazes de exercer dois efeitos: introduzir novas formas de produção cultural e impor, por meio de seus julgamentos críticos, princípios de avaliação das produções culturais. Para Flora Sussekind¹⁰⁶, no Brasil da década de 1980, o que se pode perceber é que o crescimento editorial, ao contrário, do que seria de se esperar, desestimula uma reflexão crítica mais atenta, uma vez que o interesse primordial é vender livros, mas faz, por outro lado, ampliar o espaço para a literatura na imprensa, em função do interesse comercial.

Do mesmo modo surgem textos de autores situados nesse espaço médio, no intervalo entre o jornalismo e a literatura, voltados para a reflexão e a compreensão da cultura contemporânea.

“Afinal a literatura de um país não se faz só com Machados, Gracilianos e Clarices. Numa era de cultura de massa, não é possível manter a expectativa do surgimento daquele autor seminal, cuja obra é capaz de transformar a visão de mundo de cada leitor e definir rumos para várias gerações a seguir. É preciso antes que haja uma grande produção de escritores, digamos,

¹⁰⁴ ALMEIDA, Marco A. de. Op. Cit., p. 18.

¹⁰⁵ Cf. BOURDIEU, Pierre. *O Império do Jornalismo*. In: Folha de São Paulo, Caderno MAIS!, março de 1997.

¹⁰⁶ Cf. SUSSEKIND, Flora. *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993, p. 32.

médios, que façam ficção de boa qualidade e consigam atrair público para a leitura de obras que de alguma forma reflitam e problematizem a cultura nacional, a vida e os dilemas das pessoas no país.”¹⁰⁷

As crônicas de Luis Fernando Veríssimo que, como foi dito, começaram a ser publicadas, no jornal *Zero Hora* de Porto Alegre, em 1969, e pode-se dizer estão dentro dessa linha, por atraírem o público e se acercarem, em grande parte, das coisas e dos problemas nacionais. Mas o sucesso do cronista, confirmada pelo repertório de títulos publicados bem como pela sua participação diária ou semanalmente em alguns dos principais jornais e revistas do país, pode ser visto de uma outra perspectiva que procura mostrar os mecanismos envolvidos nesse sucesso e que levaram-no a ser inserido dentro de um mercado editorial.

O cronista foi lançado nacionalmente com o primeiro livro, *O Popular*¹⁰⁸, publicado em 1973 pela editora carioca José Olympio, no qual foram reunidos os textos escritos para dois jornais de Porto Alegre entre 1969 e 1972. A segunda edição do livro (1974) já traz na capa a repercussão do seu nome no meio jornalístico como cronista, aproveitando as declarações favoráveis de críticos publicadas no *Estado de São Paulo*, em *O Globo* e *Folha da Tarde*. O curioso é que o cronista rompe a “barreira” com textos publicados na imprensa regional do Rio Grande do Sul, ou seja, desconhecidos do grande público nacional. Em 1975 começa a publicar no “Caderno B” do *Jornal do Brasil*, colaboração que vai se estender por muitos anos. Em 1980, Verissimo passa a fazer parte da *Revista*

¹⁰⁷ VILLAS-BOAS, Luciana *apud* TRAVANCAS, Isabel. *O livro no jornal: os suplementos literários dos jornais franceses e brasileiros nos anos 90*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 72-73.

¹⁰⁸ A capa do volume apresenta uma descrição bem-humorada do livro, sob a forma de uma fala a personagem diz: “O nome deste livro é O POPULAR. São crônicas, ou coisa parecida. O nome do autor é LUÍS FERNANDO VERÍSSIMO.”

VEJA. Assim, com a sua presença cada vez mais constante na imprensa, vai se ampliando também o espaço para suas crônicas, chegando, em alguns momentos a ter, numa semana, seis textos diferentes publicados por diferentes jornais do país¹⁰⁹. Na mesma proporção que seu nome ganha espaço na imprensa, sua crônica ganha força no meio editorial, que vai regularmente editando em forma de livro as crônicas recolhidas dos periódicos, garantindo-lhes maior perenidade.

Mas os casos paradigmáticos são os dois volumes de crônicas já apresentados, as *Comédias da Vida Privada* (1994) e *Comédias da Vida Pública* (1995). Os dois foram publicados pela L&PM, editora de Porto Alegre, que também publicou a maioria dos livros de Luis Fernando Verissimo no período de 1977 – 1999, e que se destaca por oferecer edições populares de livros, coleções de clássicos de bolso, como a coleção L&PM Pocket¹¹⁰.

No primeiro livro, *Comédias da Vida Privada*, ele reúne novamente aquelas crônicas mais consagradas e já publicadas em outras edições do autor, principalmente na década de 1980, mas que em muitos casos se encontravam com as tiragens esgotadas. A orelha do livro indica que a obra é uma “seleção – quase homenagem – do trabalho de Luis Fernando Verissimo ao longo de quase trinta anos de imprensa e mais de trinta anos livros publicados”. Porém, se transparece um certo tom de despedida, ao apostar novamente nos textos de Verissimo, a editora repetiu a fórmula que vinha se revelando vencedora ao longo dos anos de 70 e 80, os livros de crônicas. *Comédias da Vida Privada* foi sem

¹⁰⁹ Cf. SIMON, Luis Carlos S. *O Cotidiano encadernado: a crônica no livro*. In: I Seminário Brasileiro sobre o Livro e a História Editorial. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa/ UFF, nov. 2004.

¹¹⁰ A coleção L&PM Pocket, que publica textos clássicos em formato de bolso, iniciou na década de 1980 e teve como primeiro título *Todas as Histórias do Analista de Bagé* de Luis Fernando Verissimo. Hoje ela se encontra com aproximadamente trezentos títulos.

dúvida um dos maiores êxitos editoriais, sendo o segundo grande *best seller* na carreira do cronista das edições feitas pela L&PM, com cerca de 34 edições e 240 mil exemplares vendidos até o ano de 2003¹¹¹.

Em decorrência dessa repercussão a editora prepara logo a seguir as *Comédias da Vida Pública* (1995) que traz 266 crônicas datadas e, segundo a orelha da capa, um apanhado da obra *não-ficcional* com textos forjados no calor dos acontecimentos e *inéditas em livros*:

“Perfis de grandes personalidades do século, guerras, golpes, reflexões, ironia, humor, indignação se combinam para formar um livro extraordinário, importante e único. Watergate e Collor, AI-5 e Tancredo, Saddam Hussein e Malvinas, Carandiru e Riocentro, Garrincha e Cruyff, Allende, Reagan, Figueiredo, Éfe Agá, Médici, Saul Steinberg, Charlie Parker, Millôr; dos grandes aos pequenos fatos, dos grandes aos pequenos homens, a visão do cronista interpretando esta tragicomédia do cotidiano de todos nós.”

Uma análise mais criteriosa mostra que, ao contrário da informação dada pelos dos editores, nem todos textos são tão *inéditos* assim: “Os 800 mil”, “Ortopterofobia”, “Parole, parole, parole” foram publicados em *Humor nos tempos do Collor*¹¹² (1992); “Guerrilhas” saiu em *Amor Brasileiro* (1977), “Nova Carta de Intenções” e “Metafísica” em *A Mulher do Silva* (1984).

No entanto há na *Introdução* do livro o depoimento do próprio autor que ajuda a compreender algumas circunstâncias dessa reedição:

¹¹¹ O livro mais vendido de Luis Fernando Verissimo publicado também pela L&PM, foi *O Analista de Bagé* (1981) com mais de 100 edições e 280 mil exemplares vendidos. No entanto, quando em 1999 o autor transfere-se para a editora Objetiva, ele superaria todas as vendagens anteriores com *As Mentiras que os Homens Contam* (2000) com cerca de 310 mil exemplares. A fonte de dados é a reportagem da *Revista Veja*, edição nº 1793, de 12 março de 2003, p. 74-80. Para efeitos de comparação, conforme a *Câmara Brasileira do Livro* no período de 1994 a 2003 o número total de livros vendidos no país foi de 3.289.013.419 de exemplares

¹¹² A edição reúne três escritores: Jô Soares, Millôr Fernandes e Luis Fernando Verissimo.

Giba Assis Brasil, Ivan Pinheiro Machado, Jô Saldanha (‘Jó’pode ser codinome) e Fernanda Verissimo devem ser os procurados pelo leitor atrás de vingança. Eu intervi do lado da razão, cortando alguns dos textos selecionados por eles e impedindo que o volume, de tão pesado, merecesse um título como “Canhão na Popa”. Mas resisti a tentação de, a pretexto de diminuir ainda mais o peso, cortar enganos, bobagens, julgamentos descabidos e profecias erradas dos textos publicados. Devemos ter pelo menos a coragem dos nossos palpites infelizes.¹¹³

Diferente das *Comédias da Vida Privada*, a existência desse “esclarecimento” do autor no volume da *Vida Pública* a respeito da nova seleção permite inferir que a repercussão do primeiro volume surpreendeu e abriu a possibilidade de se explorar ainda mais esse filão, buscando-se para tanto aqueles textos ainda inéditos em livro. Nessa direção dois elementos importantes estão bem nítidos e corroboram as pretensões do volume: como o próprio título afirma são crônicas datadas, que trazem ao final de cada uma delas a indicação do dia da publicação original no jornal. Como são textos do cotidiano, que fazem referência a muitos fatos e acontecimentos distantes, procura-se situar o leitor, por mais diverso que sejam os indivíduos nessa categoria, num tempo histórico. Por meio de uma nota de rodapé, em muitas crônicas, procura-se explicar e contextualizar a que fatos o texto faz alusão, em função do próprio tom de “disfarce” que assume a linguagem. Em muitos casos isso remete a uma postura de desconversa, uma forma recorrente adotada pelo cronista quando trata, por exemplo, de assuntos mais “sérios”.

¹¹³ *Introdução* IN: VERISSIMO, Luis Fernando. *Comédias da Vida Pública*. Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 7.

Com efeito, o resultado da utilização de uma linguagem metafórica e conotativa, empregada no contexto de uma determinada época, faz com que hoje a releitura “crua”, realizada por um público diverso ou “não-iniciado”, acarrete algumas dificuldades tanto para a identificação do fato como para a compreensão do sentido crítico do texto. Na mesma linha, podem ainda ser citada a presença, no volume, de um *Índice remissivo* e também um *Índice onomástico*, que relaciona e organiza os nomes das personalidades que constam nas crônicas, recursos esses que não estão disponíveis nas outras seleções de crônicas feitas anteriormente.

Aproveitando-se ainda das afirmações do cronista feitas na *Introdução* cita-se outro ponto importante – a referência à forma de seleção adotada para o livro: “Os primeiros textos selecionados são de 68, o último é de anteontem.” Pode-se afirmar que, no esforço de se aproveitar o momento editorial favorável para o cronista e em virtude da escassez de textos ainda inéditos em livro, a seleção dos textos passou a incluir e lançar mão também dos mais recentes, ou recém publicados em jornal.

Com dados menos precisos, as *Comédias da Vida Pública* tiveram igualmente uma excelente repercussão registrando em 1999 a marca de 90 mil exemplares vendidos¹¹⁴. Com o êxito, a estratégia da L&PM foi de aproveitar o momento e explorar ao máximo o nome de Verissimo e sua crônica: assim, as obras do autor se desdobrariam em novos “produtos” lançados logo a seguir: no

¹¹⁴ NORONHA, Luiz. *O Peso da Pena: ao mesmo tempo sutil e contundente, Verissimo prepara a estréia de uma nova coluna no GLOBO*. In: *Jornal O Globo*. Rio de Janeiro, 21 fevereiro de 1999. Outros dados da repercussão: em 1996 o livro já havia ficado 37 semanas não consecutivas na lista dos *Mais Vendidos* categoria não-ficção da *Revista Veja*, sendo 9 semanas oscilando entre o primeiro e segundo lugar. Fonte: Arquivo VEJA, disponível em < www.vejaonline.com.br > Acesso em maio de 2005.

final de 1995 é publicada *Todas as Comédias*, reunindo, numa edição especial de final de ano, as duas *Comédias*; *Comédias da Vida Privada* – uma edição especial para escolas como também *Comédias da Vida Privada* em edição de bolso.

Em 1996 eram lançadas as *Novas Comédias da Vida Privada: 123 crônicas escolhidas* que seguindo a mesma linha e proposta temática anterior. Da mesma forma em 1997, *A Versão dos Afogados: Novas Comédias da Vida Pública* era publicada com os textos da imprensa do período de 1994 a 1997, sendo este volume o último título do autor editado pela L&PM, uma vez que em 1999 Verissimo transfere-se para a editora Objetiva de São Paulo.

Além do meio editorial, os textos de Verissimo passam a ser aproveitados por programas de televisão. Na década de 90, o seriado homônimo *Comédias da Vida Privada* (1994-1997) foi a produção de maior sucesso da Rede Globo¹¹⁵, e adaptado pelos diretores Jorge Furtado, João Falcão e Guel Arraes.

Os dados acima suscitam a retomada da questão da reedição das crônicas e da chamada “industrialização da cultura”. Se do início dos anos 80, como dito anteriormente, houve no Brasil a preocupação de formar leitores/consumidores de produtos culturais, a expansão de Verissimo nos anos 90 pode ser avaliada pelo menos de dois modos. De um lado, como resultado da identificação da indústria cultural do padrão de consumo dos leitores, pois ao longo dos anos 80 e mais claramente nos anos 90, o apelo ao nome do cronista faz um produto de sucesso. A lógica dessa indústria trabalha com valores culturais já existentes e a partir deles passa a identificar e disponibilizar os produtos,

¹¹⁵ Em 1993, iniciou-se na Rede Globo um projeto de dramaturgia especial, que trouxe modernas adaptações de clássicos da literatura e do teatro. A dramaturgia especial permitia exercícios estéticos de câmera e textura de imagens inovadoras, como em *O Coronel e o Lobisomem* (1994), produzido em película de 16mm.

adaptando-os ao gosto do consumidor; no caso dos livros, usa de todo aparato tecnológico disponível como a publicidade, *marketing*, promoção de eventos, entre outros.

Do outro lado, deve-se lembrar a afirmação de Renato Ortiz quando observa que a transformação de um produto cultural numa mercadoria vendável não se dá naturalmente, pois ela precisa ser *legítima*. Seguindo esse raciocínio, devem ser observados para isso a avaliação e juízos feitos nos chamados “espaços de legitimação” da imprensa – jornais e revistas, cadernos culturais etc, especialmente pelos também já referidos “intelectuais-jornalistas”. Estes, segundo P. Bourdieu, exercem influência sobre o campo de produção e recepção dos produtos culturais, orientando muitas vezes a opção por alguns desses produtos. Dentro da lógica da indústria cultural, a participação do leitor vai além do papel de consumidor, pois ele atua dentro de um sistema que se autopromove e se auto-alimenta,: assim, quanto mais repercute a crônica, mais leitores se tornam potenciais consumidores.

Mas há ainda um outro importante componente nessa “legitimação” que deve ser considerado. No caso de Verissimo, ele diz respeito àquela legitimação que vinha sendo feita pelos leitores das suas crônicas na imprensa e ao longo dos anos, antes da consolidação da indústria editorial e da posterior transformação do cronista em escritor respeitado como um *best-seller*. E o prestígio conquistado pelo cronista, em meio a esse público leitor anterior, tem a ver com a postura crítica adotada pelo próprio Verissimo. Seu posicionamento com relação à problemática nacional e sua habilidade particular em abordá-la, de forma simples e acessível, assim como o manejo da linguagem, quase sempre com humor e uma

espécie de auto-ironia, contribuem para que sua crônica seja um espaço para uma *ficcionalização* da vida cotidiana, na qual o indivíduo se vê e se reconhece,

Quando levados em consideração esses elementos, chega-se cada vez mais perto de uma resposta para o sucesso da crônica de Luis Fernando Verissimo. Ela com certeza também não se pode ignorar o fato de que a própria história de família – ser filho de Érico Verissimo, um escritor reconhecido e respeitado nacionalmente, contribuiu para fortalecer sua carreira. No entanto, o filho de Érico soube andar com próprias pernas e construir seu próprio estilo, até para evitar essa associação imediata com o pai, de modo que acabou trilhando por um caminho diferente. Seu pai foi romancista e viveu do trabalho de escritor. Luis Fernando Verissimo adotou a forma da crônica assim como fez do jornal o espaço para a sua conversa com o leitor. E é pela imprensa, com esse leitor diário, sem muito tempo para a leitura, que foi se constituindo essa relação entre leitor e o cronista, embora seja esse público quem vai, depois, consolidar e referendar a repercussão dessa mesma crônica transposta em livro, fazendo dele um escritor de destaque nacional.

3 Considerações Finais

É possível, tendo em vista o que foi apresentado aqui, afirmar em primeiro lugar que ainda hoje a crônica mantém a condição de ser um texto ligado ao tempo em que é escrito. Mas a significação da palavra também se tornou menos precisa e sob o nome de crônica hoje são reunidos diversos tipos de textos.

Se tomarmos a etimologia da palavra, vemos que sua significação se alterou substancialmente. Da constituição inicial quando tratava de organizar a matéria histórica, moveu-se para além desses limites quando começou a ser utilizada na imprensa. Logo passou a transitar com maior liberdade por outras áreas, incorporando e refletindo sobre os acontecimentos do presente. Porém isso constitui-se como problema: o fato de hoje não ser possível delimitar precisamente a crônica, por não apresentar mais uma constituição segura e única, não diz respeito à estrutura, e sim à fronteira, isto é, até onde vai seu limite

Se o cronista medieval nela registrava a História, o cronista de hoje faz o relato da história. A princípio ambos continuam a fazer o mesmo trabalho. No entanto a crônica moderna quando surge publicada em jornal não tem a pretensão de ser outra coisa, nem romance, nem jornalismo, apenas crônica. Em virtude dessa sua dupla personalidade recebeu uma conotação negativa e passou a ser considerada como uma narrativa “menor”.

É verdade que no Brasil o gênero se modificou e diferenciou-se da forma como é praticada na Europa, pois incorporou novos traços a cada geração de cronistas. No entanto, estas posições não são absolutas, e do gênero crônica o que fica ao longo de sua trajetória é que já lhe foram pedidas inúmeras adaptações.

Neste momento, com o risco que toda simplificação tem, é possível afirmar que o gênero crônica passa por mais uma transformação. Na Idade Média ela tinha a finalidade de registrar o passado, mas também de perpetuar estes fatos e a memória. Na imprensa, passou a ser o comentário informal do tempo presente e a ter uma vida breve; hoje a crônica se mostra um gênero multifacetado que sai da condição efêmera do jornal e passa a ter uma outra vida no contexto do livro. Além do livro já surgiram hoje as versões virtuais de seus textos, publicados na Internet, nos *sites* de jornais, nas páginas pessoais, nos diários *on-line* (os *Blogs*) e na forma de *emails*, mensagens eletrônicas trocadas pela rede, todos formando uma nova comunidade de leitores pela rede.

Inicialmente o desafio deste trabalho foi considerar o gênero na sua forma atual, sem limites muito precisos, bem como analisar textos de um escritor publicados num tempo presente, portanto muito próximos. A questão que se colocava era a opção pela forma da crônica e o sucesso alcançado junto ao público-leitor.

Na verdade, este também impõe exigências à crônica. Com o sucesso de Verissimo fica presente nas *Comédias da Vida Pública* a dinâmica a que a crônica contemporânea é submetida, ao passar do jornal para o livro, conforme a exigência de mercado consumidor/leitor e dos mecanismos da

indústria de bens culturais. Já não há espaço nem mais para a “merecida morte” que a crônica antigamente tinha como condição, vale dizer, por direito.

Agora há uma “indústria” que atua no reconhecimento do “gosto” e que passa a adaptar produtos em função dele. E na falta destes, vale dizer, *ressuscita “pássaros”*. Essa perspectiva negativa já muito discutida a respeito da indústria cultural tem, no entanto, um lado positivo: ela possibilita o acesso a bens culturais, que de outro modo poderiam não estar presentes e disponíveis.

Sabe-se que hoje o recorte entre a esfera da vida privada e da vida pública não é mais possível ou não permite mais aquela exatidão proposta no passado. Ambas vêm se reorganizando segundo novas regras, estas nem sempre claras. Na época atual, de fato, é emblemática a confusão instaurada, quando cada vez mais o *público* é tomado como privado e o *privado*, por sua vez, segue o caminho inverso e passa a ser a tônica do espetáculo, posto a disposição para o olhar alheio.

O estudo das *Comédias da Vida Privada* e das *Comédias da Vida Pública*, julga-se, evidenciou aquilo que existe por trás de muitas das incoerências e mesmo hipocrisias apontadas e exploradas nas crônicas. Nesses textos, estão refletidos o descompasso entre uma nova realidade, muito mais visual e veloz, marcada pelas inovações tecnológicas e, como se viu, mercadológica, realidade que é vista, entendida e confrontada com certezas e valores concebidos em outras épocas e que, em muitos casos, não conseguem mais dar conta dessa nova dinâmica da sociedade.

Na crônica de Luis Fernando Verissimo são evidentes as adaptações; o escritor, sobretudo procurando dar uma velocidade maior ao texto, se utiliza de

empréstimos do romance e do conto, da poesia, do teatro e do cinema. Em suma, ele não “inventa” uma nova crônica, mas atualiza-a dando-lhe um ar dos novos tempos.

Como é momento de arrematar, é preciso ponderar que o estudo pretendia andar por terrenos ainda pouco explorados e que pudesse contribuir com uma compreensão daquelas obras feita no “calor da hora”, ou seja, muito próximas do momento em que os textos foram publicados.

Na análise feita nas *Comédias* foi intenção apresentar *possibilidades de leitura* da crônica de Luis Fernando Verissimo e daquilo que pode ser apontado como essencial dentro do seu texto, seja no que se refere à maneira como escreve, o estilo despojado e simples, como a postura que adota com relação aos acontecimentos. Isso de forma alguma esgota sua obra, pelo contrário, sugere novas leituras possivelmente mais completas do que as aqui apresentadas.

Entretanto, o que deve ser destacado é que se procurou ver a crônica inserida no contexto do mercado de bens culturais. Da imprensa, onde consolidou a posição e destino inicial da sua crônica, o texto de Verissimo passou a figurar depois em outro meio, o livro, alcançando com uma condição mais permanente. No entanto, é certo que o sucesso do cronista foi referendado tanto no jornal como no livro pelo público leitor. E foi neste último que se pôde ver de forma clara a manifestação dos mecanismos da chamada indústria cultural. A intensificação do processo de reedição em livro da crônica do jornal foi ficando mais freqüente, à medida que o nome de Luis Fernando Verissimo foi ganhando visibilidade e credibilidade, o que o tornou mais “vendável” para aquela indústria. A comprovação disso são as próprias crônicas das *Comédias*, textos que já não

eram inéditos, muitos deles datados, escritos num determinado contexto, com referências a fatos um pouco distantes, mas que são “ressuscitados”, dando novo fôlego aos “pássaros mortos”, tanto que têm grande aceitação quando reunidos em novas coletâneas. A recepção favorável permitiu que a fórmula fosse repetida diversas vezes e o que se viu a seguir foi a republicação constante de muitas crônicas.

A concretização do desejo de releitura, no caso da crônica, é facilitada pelo livro e, sem dúvida, é o aspecto favorável proporcionado pela chamada indústria cultural. Mas há uma face mais perversa dentro desse processo de “venda de cultura”, que se utiliza da superexposição, do *marketing*, da propaganda, das resenhas por encomenda, diversas estratégias as quais visam maximizar a repercussão das obras e o ganhos das editoras. Tanto a obra quanto o escritor de sucesso correm o risco de se tornarem uma “marca comercial”, um ícone estampado com letras em cores chamativas para disputar a atenção entre várias outras “marcas”, cuidadosamente dispostas numa vitrine. É o risco de Luis Fernando Verissimo trazer, por exemplo, mais uma satisfação espiritual de consumo, um ícone de sucesso do momento na prateleira, do que a oportunidade de proporcionar ao leitor uma visão distinta, ou bem-humorada, crítica, irônica, a respeito dos fatos, das coisas, ou da própria confusão da vida privada e da vida pública.

Em que pesem essas implicações, as considerações feitas sobre o cronista, elas estão aí disponíveis, abertas, passíveis de equívocos e sujeitas à releitura. Fica posto, no entanto, que tomo Luis Fernando Verissimo na sua fase L&PM. As considerações que certamente virão de outros estudos tomarão muitos

deles, o cronista em sua nova fase, na editora Objetiva. Nela há uma nova dimensão visual do objeto, um tratamento diferenciado para o cronista e para o livro de crônicas. Essas novas leituras, por sua vez, trarão a seu modo compreensão de um leitor e de um universo de percepção diferentes.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W.; **HORKHEIMER**, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALMANAQUE DO TCHÊ. Porto Alegre: Tchê, 1984.

ALMEIDA, Marco A. de. *Estratégias de legitimidade e distinção no mercado editorial*. In: *XXVI Congresso anual em ciência da comunicação*. Belo Horizonte: [s.n.], 2003.

ANAIS XXVI SENAPULLI. *Humor e ironia na literatura*. Campinas: PUC, 1994.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. 16^a. Edição. Trad. Antônio P. de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

BENDER, Flora Christina; **LAURITO**, Ilka Brunhilde. *Crônica: história, teoria e prática*. São Paulo: Scipione, 1993.

BENDER, Ivo. C. *Comédia e riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: UFRGS/ EDIPUCRS, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1993.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BOSI, Alfredo (et al.). *Machado de Assis – antologia de textos*. São Paulo: Ática, 1992.

BOURDIEU, Pierre. *Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BROCA, Brito. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro*. São Paulo: Polis, 1979.

BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Brasília: EDUNB, 1990.

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.

_____ (et al.). *Para gostar de ler: crônicas vol. 5*. São Paulo: Ática, 1980.

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

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano vol. I: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2001.

COHN, Gabriel (org.). *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

PROST, Antoine; **VINCENT**, Gérard. *História da vida privada – vol. 5: da Primeira Guerra a nossos dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil - vol. 6*. São Paulo: Global, 1996.

D'ONÓFRIO, Salvatore. *Teoria do texto I – prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 2002.

ENCICLOPÉDIA UNIVERSAL : *Fernão Lopes*. Enciclopédia Universal Multi-média on-line. Portugal. Disponível em < www.universal.pt/entrada.htm >. Acesso em 12 de dezembro de 2004.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FREUD, Sigmund. *Obras Completas de Sigmund Freud - vol. III*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*. Trad. Mário da G. Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX - 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

JAUSS, Hans Robert (et al.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JUNKES, Lauro. *Ô Catarina nº 47*. Florianópolis: IOESC, 2001.

KONZEN, Paulo Cezar. *Ensaio sobre a arte da palavra*. Cascavel: Edunioeste, 2002.

LAGE, Nilson. *A estrutura da notícia*. São Paulo: Ática, 1985.

LEITE, Ligia Chiappini M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1991.

LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro sintético da literatura brasileira*. São Paulo, [s.n.], 1956.

LUSTOSA, Isabel. *O nascimento da imprensa brasileira*. Rio de Janeiro, J. Zahar, 2003.

MARTINS, Wilson. *Pontos de vista – vol I*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991.

_____. *Pontos de vista – vol VII*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991.

_____. *Pontos de vista – vol X*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária – prosa*. São Paulo: Cultrix, 1978.

MELO, José Marques de. *A opinião no jornalismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1994.

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

POLVORA, Hélio. *Graciliano, Machado, Drummond e outros*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

PORTAL DA HISTÓRIA. *Portugal*. Disponível em <http://www.arqnet.pt/porta/historiografia/godos_cronica.html>. Acesso em: 02 de janeiro de 2005.

PORTELLA, Eduardo. *A cidade e a letra*. In: _____. *Dimensões I*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

Revista VEJA. São Paulo: Abril, edição nº 1793, 12 março 2003.

REIMÃO, Sandra. *Mercado editorial brasileiro 1960-1990*. São Paulo: Com Arte/Fapesp, 1996.

REZENDE, Beatriz. *O Rio de Janeiro em fragmentos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

RIO GRANDE DO SUL. *Autores gaúchos 4: Luis Fernando Verissimo*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1984.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 2001.

SERAFINI, Breno Camargo. *O último vagão versus a locomotiva: a crônica de Luis Fernando Verissimo e a eleição presidencial do ano de 1989*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil vol. 4*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SIMON, Luis Carlos S. *O cotidiano encadernado: a crônica no livro*. In: *I Seminário brasileiro sobre o livro e a história editorial*. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa/UFF, 2004.

SUSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

TRAVANCAS, Isabel. *O livro no jornal: os suplementos literários dos jornais franceses e brasileiros nos anos 90*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Revista da USP nº 53, maio - maio 2002*. São Paulo: Edusp, 2002.

VERISSIMO, Luis Fernando. *Comédias da Vida Privada: 101 crônicas escolhidas*. Porto Alegre: L&PM, 1994.

_____ . *Comédias da Vida Pública: 266 crônicas datadas*. Porto Alegre: L&PM, 1995.

_____ . *O Popular*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

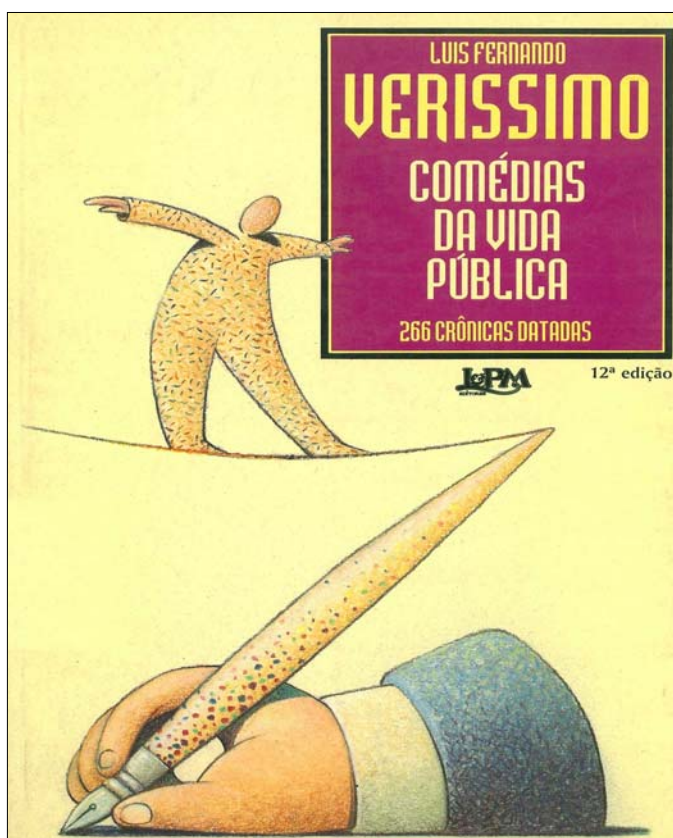
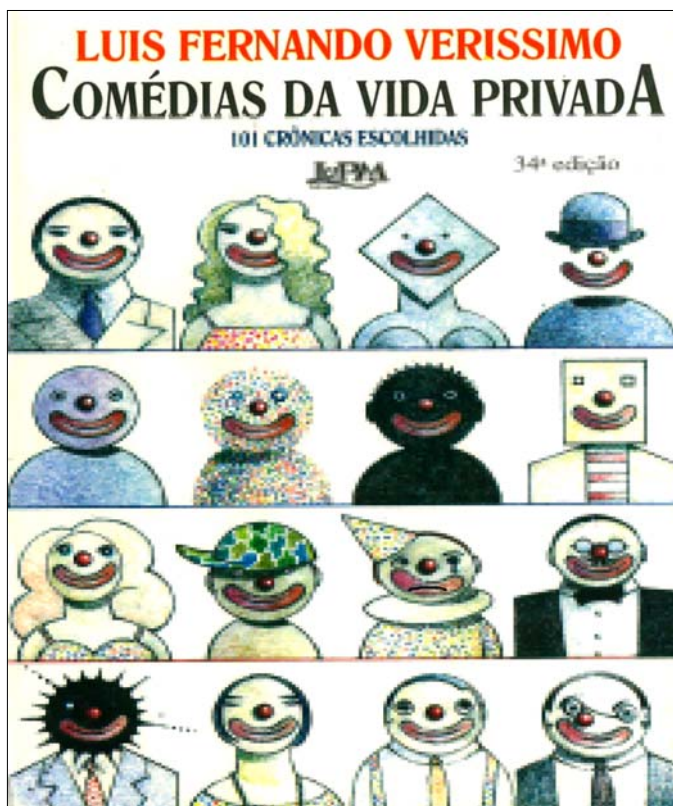
_____ . *O Gigolô das Palavras*. Porto Alegre: L&PM, 1982.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 2001.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

Anexos

Anexo A



Anexo B

Entrando em campo

Pues vamos nós. Luís com "esse", Fernando dos Verissimo de Portugal e Cruz Alta. Admirador do Internacional em geral e do Ivo Correia Pires em particular, pró-Bráulio no time, mas aberto ao diálogo. Credenciais, muito poucas. Sei que estou entrando em campo para substituir um astro que vamos suar a camiseta tentarei corresponder futebol é assim mesmo e no fim das contas, que diabo, são onze contra onze. Um consolo você tem: a coluna não caiu na mão de um inimigo. Estou dando um gol para domingo, jantar pago no Floresta Negra.

O Sérgio preto substituiu Bráulio com vantagem, eu substituo o Sérgio branco com vontade e só espero que o futuro seja para o meu jogo como a defesa do Penharol em dia de bobeira. O Sérgio branco é senhor dos "rushes" estilísticos, taquinhos verbais, parábolas por elevação e sentenças em curva. Eu me limitarei a um vaivém funcional e pessoal, trocando idéias com pouca profundidade e menos objetividade. E se algum dia eu começar a dar balõezinhos na beira da área será por falta de assunto. Uma coisa Sérgio branco e eu temos em comum: você, leitor, nosso atento Claudiomiro - branco ou preto, colorado ou não - para as tabelinhas de todos os dias.

O desafio aí de cima é serio, estou apostando, mas se você notou um tremor nas entrelinhas, não o atribua à emoção do momento. Ele vem da constatação, que todo o colorado consciente traz há dias camuflada, na sua confiança de que existe uma assustadora diferença entre o Grêmio que acabou com o mito húngaro e os 11 orientales patetas que nos alegraram o domingo. Moral por moral, estamos empate.

Se é verdade que o estádio e a festa são nossos, não é menos verdade que estragar a nossa festa vale quase um estádio novo para eles. E de par com a constatação de que, em síntese, não vai ser mole não, vem outro temor oculto,

que eu ousou trazer à tona para o nosso horror e ponderação. Chega mais perto e vê se não é de dar frio na pleura: nós vamos de peito aberto, num deslavadado e suicida quatro-dois-quatro, contra um time cautelosamente defensivo, como todos do Sérgio deles.

Certo, certo, faz-se a sanfona, Pontes vale por dois, todos sobem e todos descem, etc, etc. Mas eu ainda tremo e garanto que o Sérgio branco também está tremendo. Nossa esperança é que o Sérgio preto nos devolva a calma, se possível, no primeiro minuto.

O Verdadeiro José

José morreu, com justeza poética, num avião da ponte aérea, a meio caminho entre São Paulo e Rio. Coração. Morreu de terno cinza e gravata escura, segurando a mesma pasta preta com que desembarcara no Santos Dumont todas as segundas-feiras, durante anos. Só que desta vez a pasta preta desembarcou sobre o peito, na maca, como uma lápide provisória.

- O velho Paulista... – disseram seus colegas de trabalho, no velório, lamentando a perda do companheiro tão sério, tão eficiente, tão trabalhador. Seu apelido no Rio era Paulista.

A mulher e o filho de 18 anos mantiveram uma linha de sóbria resignação durante todo o velório. Aquele era o estilo de José. Nada de arroubos ou demonstrações de sentimento. Sobriedade. Foi idéia do filho que o enterrassem de colete.

- A verdade – cochichou um dos sócios de José na empresa que ele nunca se adaptou aos hábitos cariocas...

- Sempre foi um paulista desterrado – concordou alguém.

- Desterrado? – estranhou um terceiro. – Mas vivia lá e cá...

Foi nesse ponto que entraram no velório, aos prantos, uma senhora e uma moça, ambas vestindo jeans iguais e carregando as grandes bolsas de couro que tinham viajado de São Paulo.

- Carioca! – gritou a mais velha, precipitando-se na direção do caixão. – É você, Carioca?

- Papai! – gritou a mais moça, debruçando-se sobre o solene defunto.
Consternação geral.

Dr. Lupércio, advogado da família, conseguiu que as duas mulheres de José se reunissem em algum lugar afastado da câmara ardente. O mais difícil foi arrancar a segunda mulher – na ordem de chegada ao velório – de cima do caixão. Em pouco tempo confirmou-se o óbvio. José tinha outra família em São Paulo. A filha tinha 15 anos. A mulher do Rio foi seca:

- A legítima sou eu.
- Meu bem... – começou a dizer a outra.
- Não me chame de seu bem. Nós nem bem nos conhecemos.
- Calma, calma – pediu o dr. Lupércio.
- Agora eu sei por que o Carioca nunca quis me trazer ao Rio... – disse a

outra.

- O nome dele é José. Ou era, até acontecer isto – disse a primeira, não sabendo se falava da morte ou da descoberta da segunda família.

- Lá em São Paulo toda a turma chama ele de Carioca.

- “Turma”? – estranhou a primeira. No Rio, eles não tinham turma. Raramente saíam de casa. Um ou outro jantar em grupo pequeno. Concertos, às vezes. Geralmente estavam na cama antes das dez.

Na câmara ardente, o filho de José evitava o olhar da sua meia-irmã. Os dois eram parecidos. Tinham os traços do pai. A moça, com os olhos ainda cheios de lágrimas, comentara que aquela era a primeira vez que via o pai de gravata. O filho ia dizer que não se lembrava de jamais ter visto o pai sem gravata, mas achou melhor não dizer nada. Era uma situação constrangedora.

- Pobre do papai – disse a moça, soluçando. – Sempre tão brincalhão...
O filho entendia cada vez menos.

O apelido dele, em São Paulo, era Carioca. Descia em Congonhas todas as quintas-feiras de camisa esporte. No máximo com um pulôver sobre os ombros. Uma vez chegara até de bermudas e chinelos de dedo. Gostava de encher o apartamento de amigos, ou sair com a turma para um restaurante ou uma boate. E se alguém ameaçasse ir embora, dizendo que “amanhã é dia de trabalho”, ele

berrava que paulista não sabia viver, que paulista só pensava em dinheiro, que só carioca sabia gozar a vida. Com sua alegre informalidade, fazia sucesso entre os paulistas. Inclusive nos negócios, apesar do mal-estar que causava sua camisa aberta até o umbigo, em certas salas de reuniões. Todas as segundas-feiras voava para o Rio. Dizia que precisava pegar uma praia, respirar um pouco.

- Você não estranhava quando ele voltava do Rio branco daquele jeito? – perguntou a legítima.

- Ele dizia que não adiantava pegar uma cor na praia, ficava branco assim que pisava em Congonhas – disse a outra.

As duas sorriram.

Mais tarde, em casa, o dr. Lupércio refletiu sobre o caso.

- Um herói de dois mundos – sentenciou.

A mulher, como sempre, não estava ouvindo. O dr. Lupércio continuou:

- No Rio, era o paulista típico. Uma caricatura. Sim, é isto!

O dr. Lupércio sempre se agitava quando pegava uma tese no ar com seus dedos compridos. Era isso. No Rio, ele era uma caricatura paulista. A imagem carioca do paulista. Em São Paulo era o contrário.

- E mais. Quando fazia o papel do paulista proverbial, no Rio, era gozação. Quando fazia o carioca em São Paulo, era estratégia de venda.

O advogado, no seu entusiasmo, apertou com força o braço da mulher, que disse “Ai Lupércio!”.

- Você não vê? Ele estava sendo cariocamente malandro quando fazia o paulista, e paulistamente utilitário quando fazia o carioca. Um gigolô do estereótipo! Uma síntese brasileira! Mas qual dos dois era o verdadeiro José?

Duas viúvas dormiam sozinhas. A do Rio sem o seu José, aquela rocha de critérios e responsabilidades em meio a inseqüência carioca. A de São Paulo sem o seu Carioca, aquele sopro de ar marinho no cinza paulista.

As duas suspiraram.

A Mulher do Silva

Foi um escândalo quando a frente da casa do Souza apareceu pintada, certa manhã, com uma frase sucinta sobre a, digamos assim, conduta moral da mulher do Silva, que morava em frente. O Silva, indignado, foi perguntar ao Souza:

- Quem foi?

- Não sei.

- Como não sabe? A casa é sua.

- Não posso ficar na calçada cuidando pra não pintarem a fachada. Posso?

Não podia. Mas aquilo não ia ficar assim. Pior era que a frase nem citava a mulher do Silva pelo nome. Ela era identificada como “a mulher do Silva”. E, para que não ficassem dúvidas: “... da frente”.

- Apaga – pediu o Silva.

- Como?

- Com tinta branca. Pinta por cima.

- Mas a minha casa é amarela.

- Pinta de amarelo.

- Só uma faixa amarela? Vai ficar horrível.

- Então pinta a casa toda.

- E cadê o dinheiro?

- Eu exijo que você pinte a casa toda.

- Só se você me der o dinheiro.

- A casa é sua.

- Mas a mulher é sua.

Silva concordou. Pagou uma pintura completa da casa do Souza. Só reagiu quando o Souza sugeriu que ele pagasse também uma pintura interna, que estava precisando. O Silva pediu que o Souza não contasse pra ninguém. Mas a notícia se espalhou pela vizinhança. E, não demorou muito, a casa do Moreira, que estava com a tinta descascando, apareceu com uma frase na frente sobre certos supostos hábitos da mulher do Silva. O Silva foi lá.

- Quem foi?
- Sei lá. Moleques.
- Apaga.
- Não sai.
- Pinta por cima.
- Só pintando a casa toda...

Quando saiu da casa do Moreira, depois de ter concordado em financiar uma pintura completa, o Silva viu que na frente da casa do Santos, ao lado, estava escrito:

“Dou fé.” Já entrou direto na casa dos Santos para combinar o preço.

O quarteirão até ficou bonito, com as casas pintadas de novo. Algumas casas, é claro, ainda tem a pintura antiga. E todas as manhãs o Silva as examina, prevendo o pior. Se bem que, segundo alguns, ele também devia vigiar a sua mulher.

O Dia da Amante

Já existe dia de quase tudo. Ou quase todos. Começou com o Dia das Mães. Um americano, cujo nome até hoje é reverenciado onde quer que diretores lojistas se reúnam, foi o inventor do Dia das Mães. Fez isso pensando na própria mãe. Naquela mulher extraordinária que o carregara no ventre durante nove meses sem cobrar um tostão, que o amamentara, que o embalara em seu berço, costurara a sua roupa, forçara óleo de rícino pela sua goela abaixo e uma vez, quando o descobrira dando banho no cachorro no panelão de sopa, quebrara uma colher de pau na sua cabeça. Sim, aquela mulher que se sacrificara por ele sem pedir nada de volta, mas que agora exigia uma mesada maior porque estava perdendo demais nos cavalos. De nada adiantara o seu protesto.

- Não posso, mamãe. Os negócios não vão bem.
- Não interessa.
- Nos só ganhamos dinheiro mesmo no Natal. No resto do ano...

E então o rosto dele se iluminara. Tivera uma idéia. A mãe não entendeu e espalhou para os seus amigos no hipódromo que o filho finalmente perdera o juízo que tinha. Mas a idéia era brilhante. Ele a apresentou numa reunião de varejistas naquele mesmo dia.

- Precisamos criar dois, três, muitos Natais!

- Espera aí – disse alguém. – Mas só houve um Jesus Cristo.

- E os apóstolos? São doze apóstolos. Cada um também não tinha o seu aniversário?

- Mas ninguém sabe o dia.

- Melhor ainda. Inventaremos, todo mês, o aniversário de um apóstolo.

Teremos natais o ano inteiro!

Mas a idéia não agradou. Apóstolo não tinha o apelo de vendas de um Jesus Cristo. Mesmo assim, a idéia de criar outras datas para os fregueses se darem presentes era boa. Era preciso motivar as pessoas. Era preciso forçar as vendas. Era preciso ganhar mais dinheiro. Nem que fosse para a mãe perder nos cavalos.

- Aquela bruxa velha – murmurou ele.

- O que foi?

- Estava pensando na mãe.

- A mãe! É isso!

- O quê?

- A mãe! O Dia das Mães. Você é um gênio!

Foi um sucesso. Ninguém poderia chamar aquilo de oportunismo comercial, pois ser contra o Dia das Mães equivaleria a ser contra a Mãe como instituição. Isto chocaria a todos, principalmente às mães. Que, como se sabe, formam uma irmandade fechada com ramificações internacionais. Como a Máfia. As mães também oferecem proteção e ameaçam os que se rebelam contra elas com punições terríveis que vão da castração simbólica à chantagem sentimental. Pior que a Máfia, que só joga as pessoas no rio com um pouco de cimento em volta.

O Dia dos Pais também nasceu nos Estados Unidos, mas custou a aparecer devido ao puritanismo que sabidamente, influenciou a história americana durante anos. Foi só na década de 20 deste século que os americanos estabeleceram

uma relação entre o ato sexual e a procriação de filhos. Até então julgava-se que as mães geravam os filhos sozinhas e que o sexo, como a bebida e um joguinho de cartas, era apenas uma coisa que os homens gostavam de fazer aos sábados. Instituída a proibição do sexo em todo o território nacional – a chamada Lei Neca, uma corolária da Lei Seca – notou-se uma acentuada queda no número de nascimentos. Concluiu-se então que o homem era importante. A nova importância atribuída ao homem foi veementemente combatida pelas mulheres da época e até hoje existem bolsões de resistência. Muitas mulheres consideram os homens perfeitamente dispensáveis no mundo, a não ser naquelas profissões reconhecidamente masculinas, como as de costureiro, cozinheiro, cabeleireiro, decorador de interiores e estivador. Estabelecido o papel essencial do homem na constituição da família, no entanto, não tardou para que os varejistas lançassem o Dia dos Pais – também chamado, por alguns homens, de Dia do Papai Aqui e por algumas mulheres, com um sorriso secreto, de Dia do Pai Presumível. Outro sucesso de vendas.

Dia da Secretária. Este também teve uma origem curiosa. Segundo algumas versões, ele começou no Brasil, quando uma mulher descobriu na agenda do marido a seguinte inscrição: “Flores e bombons para a Bete. Mandar entregar no motel”.

- Quem é essa Bete? – perguntou a mulher fingindo desinteresse, sacudindo o marido pelo pescoço.

- Ora, quem é a Bete. É a Dona Elizabete, minha secretária. Você conhece ela!

- Conheço e sei que o aniversário dela já passou. Por que as flores e os bombons?

- Onde é que você viu isso?

- Na sua agenda.

- E você viu a data na agenda?

- O que é que tem a data?

- É o Dia da Secretária.

- Nunca ouvi falar.

- Foi recém-inventado – disse o marido, que tinha inventado naquele minuto.
- E o motel? Por que entregar no motel?
- A dona Elizabete está morando no motel, provisoriamente, até que terminem os reparos na sua casa.
- O que houve com a casa dela?
- Você não sabe? Foi arrasada por uma manada de elefantes.
- Você espera que eu acredite nisso?!
- Meu bem, eu inventaria uma história destas?
- É, acho que não. Desculpe, querido.
- Está desculpada. Agora largue o meu pescoço.

Por que não um Dia dos Amantes? Já existe o Dia dos Namorados e hoje em dia a diferença entre namorado e amante tornou-se um pouco vaga. Quando é que namorados se transformam em amantes? Segundo uma moça, experimentada na questão, que consultamos, se a mulher der para o mesmo homem mais de dezessete vezes seguidas ele deixa de ser seu namorado e, tecnicamente, passa a ser seu amante. Os critérios variam, no entanto. Em certas regiões, só depois de dormirem juntos dois anos é que namorados se tornam legalmente amantes. Alguns estabelecem em meio-termo razoável: dezessete vezes ou dois anos, o que vier primeiro. Outros afirmam que a diferença está no grau de intimidade dos dois tipos de relacionamento. Num caso, as pessoas vão para qualquer lugar onde haja camas – apartamento, hotel, ou motel, sendo desaconselháveis hospitais, quartéis e lojas de móveis – tiram a roupa um do outro, às vezes usando só os dentes, atiram-se na cama, rolam de um lado para outro enfiam-se os dedos no orifício que estiver por perto, lambem-se, chupam-se, com ou sem canudinho, massageiam-se mutuamente com Chantibon, depois o homem penetra o corpo da mulher com o seu órgão intumescido e os dois corpos movem-se em sincronia até o orgasmo simultâneo entre gritos e arranhões. Então se separam, suados, e vão tomar banho juntos antes de saírem para a rua. Quer dizer, uma coisa superficial e corriqueira. Já o namoro não. No namoro, não apenas o órgão intumescido mas todo o corpo do namorado penetra na própria casa da namorada todas as quartas-feiras. Eles se sentam lado a lado num sofá

quente, coxa a coxa, e chegam a entrelaçar os dedos das mãos. Muitas vezes comem a ambrosia preparada pela mãe da moça com a mesma colher, gemendo baixinho. Existe ainda o prazer indescritível de roçar com o braço o lado do seio da namorada, enquanto se conversa sobre futebol com o pai dela, um prazer que aumenta se, por sorte, estiver com um daqueles sutiãs pontudos usados pela última vez no Ocidente por Terry Moore, em 1953. A namorada, não o pai dela. Isto é que é intimidade.

Existem outros critérios para diferenciar namorado de amante. Amante é o namorado que leva pijama, por exemplo. Uma maneira certa de saber que o namorado já é amante é quando, pela primeira vez, em vez de dar um par de meias para ele no Dia dos Namorados, ela dá um par de cuecas. E você terá certeza de que ele é amante quando alguém sugerir que ela lhe dê um certo tipo de cuecas e ela responder, distraidamente: “Esse tipo ele já tem...”

Mas estamos falando de namorados, ou amantes, solteiros. No caso do homem casado e com uma amante a coisa se torna mais complicada e pouco invejável. No caso do homem casado e com várias amantes, se torna mais complicada ainda e mais invejável. Antes de lançar o Dia dos Amantes os lojistas teriam que fazer uma pesquisa de mercado. O que despertaria a desconfiança dos entrevistados.

- O Senhor tem amante?
- Foi a minha mulher que o mandou?
- Estamos fazendo uma pesquisa de mercado e...
- Onde é que está o microfone? É chantagem, é?
- Não, cavalheiro. Nós...

- Está bem, está bem. Tem uma moça que eu vejo. Mas nem se pode chamar de amante. Pelo amor de Deus! É só meia hora de três em três dias. E ela é bem baixinha. “Amante” seria um exagero. Mas eu prometo parar!

Uma vez decidido o lançamento do Dia dos Amantes, as agências de propaganda teriam que escolher a estratégia de *marketing*, ou, como se diz em português, o *approach*.

O tom das peças publicitárias variariam, é claro, de acordo com o tipo de comércio. As lojas de eletrodomésticos poderiam anunciar: 'Tudo para o seu segundo lar'. Ou então: 'Faça-a se sentir como a legítima. Dê a ela uma máquina de lavar roupa'. As joalherias enfatizariam sutilmente o espírito de revanchismo do seu público-alvo, sugerindo: 'Aquele diamante que a sua mulher vive pedindo... dê para sua amante'. Ou, pateticamente 'Já que ela não pode ter uma aliança, dê um anel...' Perfume: "Para que você nunca confunda as duas, dê *Furor* só para a outra..." Utilidades: "No dia dos amantes dê a ela um despertador. Assim você nunca se arriscará a chegar tarde em casa".

Os comerciais para a televisão poderiam explorar alguns lugares-comuns. Por exemplo: homem entra no quarto e encontra amante na cama. Atira um presente no seu colo. Isso a faz lembrar de uma coisa. Ela abre a gaveta da mesa de cabeceira e tira um presente também. Ele vai pegar, mas o presente não é para ele. Ela levanta da cama, abre o armário e dá o presente para o seu amante escondido lá dentro. Congela a imagem. Sobrepõe logotipo do anunciante e a frase: "Neste Dia dos Amantes, dê uma surpresa". Hein? Hein? Está bem, era só um exemplo.

As confusões seriam inevitáveis. Marido e mulher se encontram numa loja de *lingerie*. Espanto da mulher.

- Você aqui?

Marido:

- Ahm, hum, hmmm, sim, ohm, ahm, ram.

- E escolhendo uma camisola!

- É que, ram, rom, ham, ahm, grum. Certo. Quer dizer...

- Você pode me explicar o que está havendo?

- Grem, grum, rahm, rohrn, ahn...

- Não vai me dizer que estava comprando pra mim. Há anos que não uso camisola. Ainda mais desse tipo, preta, transparente e com decote até o umbigo.

- Eu posso explicar.

- Então explique.

- Ahm, rom, rum , rahm. Grums.

- Explique melhor.

- Está bem! É para mim, está entendendo agora? Para mim!

- Você? Mas...

- Há anos que eu tento esconder isto de você. Agora você me pegou e vou revelar tudo. Adoro dormir de renda preta! Só me controlei até hoje por causa das crianças!

Ela compreende. Tenta acalmá-lo. Mas ele agora está agitado. Bate no balcão e grita:

- Também quero ligas vermelhas, um chapelão e chinelos de pompom grená!

- Ela o leva para casa, cheia de resignada compreensão. A amante ficará sem o seu presente do Dia das Amantes, mas pelo menos o marido terá evitado qualquer suspeita. O único inconveniente é que terá de dormir de camisola pelo resto da sua vida conjugal.

Por que não um Dia das Amantes? Você teria que tomar certas precauções, além de jamais entrar numa loja de *lingerie*. Como uma ausência sua em casa no Dia dos Amantes despertaria desconfiança, telefone para casa antes de ir festejar com a amante.

- Alô, a patroa está?

- Não, senhor.

- Estranho. Ela costuma estar em casa a esta hora. Mas é melhor assim.

Diga para ela que eu vou me atrasar um pouco. Estou no hospital para curativos. Nada grave. Fui atropelado por uma manada de elefantes.

- Sim, Senhor.

Você se dirige para a casa da amante, com o embrulho do presente embaixo do braço. Começa a pensar na ausência da sua mulher em cãs. Onde ela teria ido? Lembra-se então de que a viu mais de uma vez olhando com interesse uma vitrine cheia de cachimbos. Na certa pensando num presente para lhe dar. E súbito você pára na calçada como se tivesse batido num elefante. Você não fuma cachimbo!

O Suicida e o Computador

Depois de fazer o laço da forca e colocar uma cadeira embaixo, o escritor sentou-se atrás da sua mesa de trabalho, ligou o computador e digitou:

“No fundo, no fundo, os escritores passam o tempo todo redigindo a sua nota de suicida. Os que suicidam mesmo são os que a terminam mais cedo.”

Levantou-se, subiu na cadeira sob a forca e colocou a forca no pescoço. Depois retirou a forca do pescoço, desceu da cadeira, voltou ao computador e apagou o segundo “no fundo”. Ficava mais enxuto. Mais categórico. Releu a nota e achou que estava curta. Pensou um pouco, depois acrescentou:

“Há os que se suicidam antes para escapar da terrível agonia de encontrar um final para a nota. O suicídio substitui o final. O suicídio é o final.”

Levantou-se, subiu na cadeira, colocou a forca no pescoço e ficou pensando. Lembrou-se de uma frase de Borges. Encaixa, pensou, retirando a corda do pescoço, descendo da cadeira e voltando ao computador. Digitou:

“Borges disse que o escritor publica seus livros para livrar-se deles, senão passaria o resto da vida reescrevendo-os. O suicídio substitui a publicação. No caso, o livro livra-se do escritor.”

Levantou-se, subiu na cadeira, mas desceu da cadeira antes de colocar a forca no pescoço. Lembrara-se de uma coisa. Voltou ao computador, e entre o penúltimo e último parágrafo, inseriu:

“Há escritores que escrevem um grande livro, ou uma grande nota de suicida, e depois nunca mais conseguem escrever outro. Atribuem isso a um bloqueio, ao medo do fracasso. Não é nada disso. É que escreveram a nota, mas esqueceram-se de se suicidar. Passam o resto da vida sabendo que faltou alguma coisa na sua obra e não sabendo o que é. Faltou o suicídio.”

Levantou-se, ficou olhando a tela do computador, depois sentou-se de novo. Digitou:

“No fundo, no fundo, a agonia é saber quando se terminou. Há os que não sabem quando chegaram ao final da sua nota de suicida. Geralmente, são escritores de uma obra extensa. A crítica elogia sua prolixidade, a sua

experimentação com formas diversas. Não sabe que ele não consegue é terminar a nota.”

Desta vez não se levantou. Ficou olhando para a tela, pensando. Depois acrescentou:

“É claro que o computador agravou agonia. Talvez uma nota de suicida definitiva só possa ser manuscrita ou datilografada à moda antiga, quando o medo de borrar o papel com correções e deixar uma impressão de desleixo para a posteridade leva o autor a ser preciso e sucinto. Tese: é impossível escrever uma nota de suicida num computador.”

Era isso? Ele releu o que tinha escrito. Apagou o segundo “no fundo”. Era isso. Por via das dúvidas, guardou o texto na memória do computador. No dia seguinte o revisaria. E foi dormir.

Pai Não Entende Nada

- Um biquíni novo?

- É, pai.

- Você comprou um no ano passado!

- Não serve mais, pai. Eu cresci.

- Como não serve? No ano passado você tinha 14 anos, este ano tem 15.

Não cresceu tanto assim.

- Não serve, pai.

- Está bem, está bem. Toma o dinheiro. Compre um biquíni maior.

- Maior não, pai. Menor.

Aquele pai, também, não entendia nada.

A Verdade

Uma donzela estava um dia sentada à beira de um riacho deixando a água do riacho passar por entre os dedos muito brancos, quando sentiu o seu anel de diamante ser levado pelas águas. Temendo o castigo do pai, a donzela contou em casa que fora assaltada por um homem no bosque e que ele arrancara o anel de diamante do seu dedo e a deixara desfalecida sobre um canteiro de margarida. O pai e os irmãos da donzela foram atrás do assaltante e encontraram um homem dormindo no bosque, e o mataram, mas não encontraram o anel de diamante. E a donzela disse:

- Agora me lembro, não era um homem, eram dois.

E o pai e os irmãos da donzela saíram atrás do segundo homem e o encontraram, o mataram, mas ele também não tinha o anel. E a donzela disse:

- Então está com o terceiro!

Pois se lembrara que havia um terceiro assaltante. E o pai e os irmãos da donzela saíram no encalço do terceiro assaltante, e o encontraram no bosque. Mas não o mataram, pois estavam fartos de sangue. E trouxeram o homem para a aldeia, e o revistaram e encontraram no seu bolso o anel de diamante da donzela, para espanto dela.

- Foi ele que assaltou a donzela, e arrancou o anel de seu dedo e a deixou desfalecida – gritaram os aldeões. – Matem-no!

- Esperem! – gritou o homem, no momento em que passavam a corda da forca pelo seu pescoço. – Eu não roubei o anel. Foi ela que me deu!

E apontou para a donzela, diante do escândalo de todos.

O homem contou que estava sentado à beira do riacho, pescando, quando a donzela se aproximou dele e pediu um beijo. Ele deu o beijo. Depois a donzela tirara a roupa e pedira que ele a possuísse, pois queria saber o que era o amor. Mas como era um homem honrado, ele resistira, e dissera que a donzela devia ter paciência, pois conheceria o amor do marido no seu leiro de núpcias. Então a donzela lhe oferecera o anel, dizendo “Já que meus encantos não o seduzem,

este anel comprará o seu amor”. Ele sucumbira, pois era pobre, e a necessidade é o algoz da honra.

Todos se viraram contra a donzela e gritaram; “Rameira! Impura! Diaba!” e exigiram seu sacrifício. E o próprio pai da donzela passou a forca para o seu pescoço.

Antes de morrer, a donzela disse para o pescador:

- A sua mentira era maior que a minha. Eles mataram pela minha mentira e vão matar pela sua. Onde está, afinal, a verdade?

O pescador deu de ombros e disse:

- A verdade é que eu achei o anel na barriga de um peixe. Mas quem acreditaria nisso? O pessoal quer violência e sexo, não histórias de pescador.

Absurdo por absurdo

Eu ia começar a falar em futebol e de repente me dei conta que três homens estão a caminho da Lua e que a pior homenagem que se pode prestar, tanto à coragem das cobaias quanto à nossa própria sensibilidade, é deixar que essas experiências se transformem em rotina. Acho que se deve proteger o mérito dos meios do absurdo do fim.

A crítica mais comum que se faz aos vôos espaciais norte-americanos – por que não usar todo esse dinheiro numa tentativa de solucionar os problemas sociais mais agudos, lá deles? – é pouco realista. Em primeiro lugar, não existe precedente para justificar a esperança de que os recursos economizados com uma limitação de pesquisas espaciais ou, já que se está falando de coisas inúteis, com o fim da guerra do Vietnã, seriam automaticamente transferidos para programas domésticos de combate à fome e à pobreza. Segundo, os vôos são inúteis apenas no sentido em que qualquer pesquisa científica sem aplicação prática imediatamente mensurável é inútil. Na medida em que dramatiza – termos universais, épicos, mesmo românticos – a sempre renovada aventura do homem tentando romper os limites do seu mundo, cada vôo representa um passo adiante na muito útil tarefa de integração da espécie. Isso, dito assim nesse tom de Chardin de fim de linha, pode parecer um simplismo exagerado, e certamente não

é a principal preocupação dos responsáveis pela NASA, mas deve ser a primeira preocupação de quem pretende situar e dar sentidos aos fatos, como este que aqui chuta.

Existe uma terceira razão para defender, mesmo que seja soqueando com mão mole, os vôos tripulados da NASA. De todos os lançamentos feitos nos Estados Unidos a partir de 1958, mais de dois terços foram de satélites com fins especificamente militares. O Departamento de Defesa norte-americano tem um orçamento próprio – e quase inteiramente secreto – para conservar bem fornido o seu lado da balança de terror que mantém com a União Soviética. Hoje existem satélites militares capazes de fotografar a careca de um russo andando nas ruas de Moscou, de diagnosticar se a próxima safra de arroz da China vai ser boa ou má, de detectar e deletar qualquer prova nuclear ou teste com foguete realizado em qualquer ponto da Rússia ou da China. É claro que os soviéticos não ficam atrás nessa corrida sinistra, e que seus espões infestam os céus do inimigo com a mesma sem-cerimônia. Aí está, portanto, a aplicação prática, útil, mensurável da pesquisa espacial. E está explicado porque devemos torcer sempre pelo mocinho, norte-americano ou não, em vez de condenar o custo da sua aventura. Não existe, nos Estados Unidos, uma competição aberta entre a NASA e os militares, mas ninguém duvida que qualquer medida de economia atingiria primeiro a agência civil em favor do Departamento de Defesa. E iria por água abaixo a esperança de ver a competição espacial substituir a guerra fria na luta pela sua e a minha consciência.

Em suma: não há nada que um homem possa fazer no espaço que uma máquina não possa fazer melhor, a não ser morrer. Mas é justamente essa vulnerabilidade, esse risco, que dá sentido à aventura. A morte dos astronautas seria em nome de nada muito importante, de um golpe frustrado de relações públicas em escala cósmica, mas seria um absurdo compreensível e perdoável. E recuperável.

Explicação. É muito simples.

Digamos que na terça-feira você tivesse um milhão no *open*, quinhentos mil no banco, um carro a álcool a pagar e uma namorada chamada Janete, e a vida lhe sorrisse. A sua situação, hoje, é a seguinte: procure se certificar, urgentemente, do que eles fizeram com a Janete. Ela pode ser a única coisa que lhe resta. Se entendi bem, tudo, a partir de agora, custará 50 mil cruzados novos, que se chamarão cruzeiros, a não ser que a inflação ultrapasse os índices prefixados para abril pela Zélia, quando então você poderá chamar o cruzado novo do que quiser mas é pouco provável que ele venha e, mesmo, a Zélia a esta altura se chamará Janete. Liguei a televisão para ouvir as explicações mas por alguma razão estavam entrevistando o ministro de finanças da Turquia que, obviamente, não sabia de nada sobre o assunto e dava a impressão de pensar que tudo fazia parte do Carnaval, no que não estava muito errado. O dinheiro que você deixou no *overnight* telefonará para dizer que só voltará no fim da outra semana, isso se não decidir ficar morando em Ipacará e pedir para você mandar as suas coisas. Quem for descoberto remarcando preços, mesmo dentro de casa, poderá escolher: passar cinco anos na cadeia ou cinco dias na cadeia mas com o Tuma junto. Os preços serão congelados nos níveis em que estavam em 13 de outubro de 1924, em Berlim. As novas notas de um cruzeiro terão, de um lado, a direita indignada e, do outro, a esquerda perplexa e no terceiro lado, provavelmente, a Janete.

Se tudo isso vai dar certo?

Bom, aí complica um pouco.

Poder mais alto

Citado nominalmente por João Alves no seu depoimento diante da CPI do Orçamento, Deus devia ser convidado a depor também. Para confirmar se efetivamente ajudou Alves a ganhar na loteria e para que não fique nenhuma

dúvida quanto ao seu envolvimento no caso, ainda mais neste clima de suspeição generalizada em que a simples menção de um nome pode afetar uma reputação que muitas vezes levou anos para ser construída, como no caso de Deus. Imagino que não haveria nenhum embaraço para o depoimento do Todo-poderoso, que obviamente seria dispensado pelo senador Passarinho de prestar qualquer tipo de juramento. Pode-se até prever que Deus e Passarinho trocaram amenidades antes de começarem as perguntas, num clima de descontração.

- Posso lhe assegurar, Senhor – dirá Passarinho – que aqui há muitos pecadores mas poucos ateus. Ninguém duvidará da sua palavra.

- Mesmo se duvidarem, não terão como desmenti-la.

- Por que, Altíssimo?

- Porque Eu não tenho motorista.

Todos riem, encantados com a informalidade do Depoente. Mas há um princípio de constrangimento quando Deus diz que quer aproveitar a oportunidade para protestar contra o que fizeram ao seu enviado, que veio para nos salvar e foi incompreendido. O Bisol começa a defender o impeachment do Collor mas Deus interrompe para dizer que estava se referindo a Jesus Cristo. Começa o interrogatório e um deputado do PT pede licença para, antes de tratarem da questão do orçamento, esclarecer um ponto do passado: é verdade que os 30 mil dólares do Magri caíram do céu, como ele disse?

- Bem – diz Deus – apesar de onipresente, eu não posso estar em toda parte. É possível que uma bolada tenha caído do céu por descuido. Do meu bolso eu sei que não foi, porque eu sempre compro a crédito. Só posso afirmar que a remessa de dinheiro é rigidamente controlada no céu. Só cai para quem já tem.

Quanto ao favorecimento de João Alves na loteria, Deus esclarece que há um encarregado exclusivamente de sorteios e rifas no seu *staff* (aliás, um brasileiro) e que a política do céu é a absoluta isenção, mesmo com a Sena acumulada. Ninguém é favorecido, e se fosse para proteger alguém nas loterias, “ajudaríamos um dos nossos, como o cardeal-primaz”, argumenta o Senhor.

Levanta-se a hipótese de alguém influenciar a distribuição de favores divinos clandestinamente e Deus dá os primeiros sinais de desconforto.

- Isso pode existir...
 - O Senhor não sabe?
 - Não vamos entrar nessa questão.
- Os membros da CPI se entreolham, espantados.
- Por quê? – pergunta o Mercadante.
 - Envolve poderes mais altos e eu prefiro não falar.
- Agora a incredulidade é geral.
- Poderes mais altos do que o seu?!
 - Aí Deus suspira e diz:
 - Vocês não sabem o que são essas empreiteiras...

Regulamentação

O caçador de bruxas não precisa acreditar em nada. Nem em bruxas.

A bruxa é uma caça fácil e abundante porque, ao contrário do perdigão, qualquer coisa pode ser uma bruxa. Basta o caçador de bruxas apontar o seu dedo e dizer: “É uma bruxa”.

O dedo é a arma do caçador de bruxas. Ele aponta o dedo, duro, mas não faz “Pum”; geralmente faz discurso.

A temporada de caça às bruxas é o ano inteiro. Mas algumas épocas são mais propícias do que as outras. Quando o caçador de bruxas se sente ameaçado ou diminuído e, ao contrário, quando se sente protegido e dominador, seu dedo endurece naturalmente, por um processo ainda pouco conhecido. Ou conhecido demais.

A caça às bruxas é um esporte tradicional, difundido no mundo inteiro. Em alguns países caiu em desuso, ou no ridículo. No Brasil, tem sido estimulado, às vezes até subvencionado, e está em franca expansão.

Melhor riscar a palavra “franca”.

A caça às bruxas começou quando ainda havia bruxas. Com a extinção da espécie, não se recorreu a bruxas de barro. Usam-se pessoas. A moderna caça

às bruxas teve seu período de ouro na Alemanha, nas décadas de 30 e 40. O método atualmente usado nos principais centros de caças às bruxas do mundo é o alemão.

Qualquer pessoa pode servir como bruxa. Quem escolhe é o caçador.

O caçador de bruxas geralmente escolhe suas bruxas entre as pessoas que o incomodam ou contradizem. Assim, se o caçador apontar sua arma para uma pessoa e disser “É uma bruxa”, e a pessoa negar, está provando que é. O caçador de bruxas não precisa de muita imaginação para praticar o esporte. Este é o seu maior atrativo.

Às vezes, o caçador de bruxas não precisa nem levantar da sua máquina de escrever. Mas aí tem dificuldades em bater nas teclas com o dedo duro.

Não existe um limite oficial para as bruxas caçadas. Só os limites da conveniência do caçador. Mas é sempre conveniente ao caçador ter uma bruxa na mira do indicador.

A caça às bruxas é um esporte competitivo. Agora mesmo, está iniciando mais um campeonato nacional. Se você é inteligente, acha que assim não está certo, tem opinião própria e a coragem de expressá-la, é melhor se abaixar.

Parole, parole, parole

“Idiota” já foi elogio. No sentido original grego significava uma pessoa privada (não, não uma pessoa - WC, você sabe o que eu quero dizer). Alguém que tinha seus próprios valores públicos e seus próprios caprichos (daí “idiosincrasia”), independentemente dos valores públicos e das convenções. Com o tempo, passou-se a enfatizar o contraste entre privado, o fechado em si, e o público, e “idiota” era o que não participava da vida comunitária, por deficiência ou por escolha. Como não participava da vida comunitária, era ignorante. Vem daí o sentido moderno e simples, burro ou desligado. Mas durante muito tempo, na Grécia, “idiota” era o que, não se interessando pelo zelo coletivo, desdenhava a política. O oposto do cidadão. A primeira vez que se xingou alguém de “idiota” foi

para criticar sua omissão política, já que era na participação política que o homem exercia sua cidadania, assumia sua liberdade e se distinguia dos servos e dos bichos – e das mulheres, diga-se de passagem.

Corta para o Brasil de 1993 – ou para qualquer país do mundo atual, pensando bem. “Idiota”, lhe dirá qualquer eleitor desencantado na rua, é quem se deixa levar pela política e pelos políticos. Houve um momento na história recente da humanidade em que “idiota” perdeu o seu sentido grego de infenso à política e ganhou sentido moderno de ludibriado pela política. Não dá para precisar quando isso aconteceu no Brasil, mas a frustração com Collor é apenas o último numa sucessão de “blefes” que foram liquidando com nossas forças cívicas. (“Blefe”: está aí uma palavra atrás de uma investigação etimológica. Não se estuda a história do Brasil sem ela). Assim como a falta de calorias vai nos imbecilizando, a privatização política vai nos idiotizando. Muita gente quer resgatar o significado original da palavra para poder dizer que é idiota no bom sentido, no sentido de quem só se interessa pela administração do próprio umbigo.

Abacaxi

Eu estava em Nova York quando os americanos invadiram Granada e lembro a indignação do homem-âncora de um dos noticiários da TV – não com a invasão, com o fato de o trabalho da imprensa estar sendo dificultado pelos militares. Se me lembro bem, até “os direitos que tornaram esta nação grande” foram invocados em defesa da liberdade de informação. O direito que a nação grande tinha de invadir um país indefeso para mudar o seu governo não foi discutido. Deve ter sido pensando nesta peculiar escala moral americana que Noriega resolveu se entregar. Afinal, nem o direito internacional nem a perspectiva de chacina numa missão oficialmente justificada como sendo “para proteger vidas” impediram a invasão do Panamá, quem lhe assegurava que o respeito ao direito de asilo o salvaria? Já nos Estados Unidos ele estaria protegido pela lei. Por razões técnicas, e com um bom advogado, ele poderia até ser absolvido. Noriega decidiu

que a melhor maneira de escapar da arbitrariedade americana era ir para os Estados Unidos.

O contraste entre o respeito a direitos individuais dentro de casa e a arrogância imperial no quintal é antigo como Roma e não preocupa a maioria dos americanos, que nem o nota. Deve nos preocupar, no quintal. Mas um caso como este é um pouco como a Guerra das Malvinas, em que o certo era torcer pelos cucarachas e você acabava tendo que torcer pelo Galtieri. Os problemas do Panamá, de toda a região da América Central e do Caribe, das drogas, são um problema só, o da nossa coexistência com uma metrópole rica demais que nos desequilibra com seus apetites e nos desdenha no seu paroquialismo. Mas Cara de Abacaxi Noriega – ao contrário de um Torrijos, por exemplo – é um mau herói para o nosso ressentimento. Não dá para torcer por ele. Eles criaram o abacaxi e agora que o engulam.

A imagem emborcada

Calley, Manson, Shepard... Houve tempo em que cada país era convenientemente representado por um estereótipo. Claro que este representante típico era grotescamente simplificado. O que para nós passava como o Americano Comum era tão típico do seu país quanto a Carmem Miranda era do nosso. Mas, pelo menos era um símbolo funcional. Não mentia. Comprimia em si as características mais salientes do tipo americano dominante e o que deixava de representar simplesmente não contava. O estereótipo tinha duas faces, é verdade. Você escolhia a que lhe convinha. De um lado o grandalhão loiro e sem graça, de gravata berrante dominando meio mundo com seus dólares e seu messianismo primário. Do outro o herói da democracia enternecedor na sua disposição juvenil, defendendo a redenção de meio mundo com seus dólares e sua vigilância desinteressada. Era branco, anglo-saxão, protestante. Os demais adjetivos ficavam por sua conta.

Até a era de Kennedy a imagem do Americano Comum resistiu às suas contradições internas sem rachar. O próprio Kennedy, pela sua juventude, ascendência e religião, era uma quebra com a idéia convencional que se fazia do americano. Mas não muito. Nunca usaria uma gravata fora do tom, mas foi pela sua mão que o outrora berrante intervencionismo americano – ou a vigilância democrática, dependendo do lado em que você está – se sofisticou e institucionalizou. Até Kennedy, o negro americano não aspirava outra coisa senão se transformar na caricatura bem-sucedida do seu superior branco. Nenhum estudante jamais protestou por coisa mais grave do que uma derrota injusta da sua escola no futebol. Nenhuma minoria social ousou desafiar as regras do *establishment* para a correta reivindicação política numa democracia. A morte de Kennedy foi o abalo que faltava para fazer emborcar de vez a imagem consagrada. Johnson, um político e um americano convencional, herdou um país em vias de romper com suas convenções. Seu breve e desastrado governo só apressou o processo.

Nixon – a metáfora é inevitável – foi o que surgiu de baixo da imagem subvertida do Americano Comum. É, até na sua aparência vagamente soturna, o lado antes oculto, o lado negro do estereótipo loiro. Como tenente Calley é o lado oculto de Audy Murphy e de todos os heróis glorificados das recentes guerras americanas. O americano ontem dominante hoje está na defensiva. Luta, e luta sujo, para sobreviver. A imagem emborcada ainda vale como barricada no vale tudo que se desenrola.

Calley, Manson, Shepard... Os três são brancos, anglo-saxões de formação protestante. Calley é acusado de ter comandado a chacina de homens, mulheres e crianças em My Lai mas é adulado por onde que se ande nos Estados Unidos. Com Calley o Americano Comum defende a sacralidade da sua missão messiânica no mundo, pois só a certeza da absolvição divina explica tal entusiasmo pelo genocídio. Manson é a encarnação do Inimigo, o protótipo feito de encomenda da horda cabeluda que ronda a última barricada das virtudes americanas. É também – ninguém diz – um produto exacerbado do misticismo fundamentalista e racista que campeia nomeio oeste dos Estados Unidos, e que

tanto tem a ver com a autêntica contracultura hippie quanto o Zé Arigó tem a ver com o Papa. Finalmente, Shepard é um remanescente do herói que luta limpo, da imagem intacta.

Este – espera o Americano Comum – sobreviverá a tudo, acima de tudo, e descerá à terra para herdar os escombros. Acho difícil.

Pudor

Certas palavras nos dão a impressão de que voam, ao saírem da boca. “Sílfide”, por exemplo. É dizer “Sílfide” e ficar vendo suas evoluções no ar, como as de uma borboleta. Não tem nada a ver com a palavra significa. “Sílfide”, eu sei, é o feminino de “silfo”, o espírito do ar, e quer mesmo dizer uma coisa diáfana, leve, borboleteante. Mas experimente dizer “silfo”. Não voou, certo? Ao contrário da sua mulher, “silfo” não voa. Tem o alcance máximo de uma cuspidinha. “Silfo”, zupt, plof. A própria palavra “borboleta” não voa, ou voa mal. Bate asas, tenta se manter aérea mas choca-se contra a parede. Sempre achei que a palavra mais bonita da língua portuguesa é “sobrancelha”. Esta não voa mas paira no ar, como a neblina das manhãs até ser desmanchada pelo sol. Já a terrível palavra “seborréia” escorre pelos cantos da boca e pinga no tapete.

“Trilhão” era uma palavra pouco usada, antigamente. Uma pessoa podia nascer e morrer sem jamais ouvir a palavra “trilhão”, ou só ouvi-la em vagas especulações sobre as estrelas do Universo. O “trilhão” ficava um pouco antes do infinito. Dizia-se “trilhão” em vez de se dizer “incalculável” ou “sei lá”. Certa vez (autobiografia) tive de responder a uma questão de Geografia no colégio. Naquele tempo a pior coisa do mundo era ser chamado a responder qualquer coisa no colégio. De pé, na frente dos outros e – pior de tudo – em voz alta. Depois descobri que existem coisas piores, como a miséria, a morte e a comida inglesa. Mas naquela época o pior era aquilo. “Senhor Veríssimo!” Era eu. Era irremediavelmente eu. “Responda, qual é a população da China?” E eu não sabia. Estava de pé, na frente dos outros, e tinha que dizer em voz alta o que não sabia. Qual era a população da China? Com alguma presença de espírito eu poderia

dizer: “A senhora quer dizer neste exato momento?”, dando a entender que, como o que mais acontece na China é nascer gente, uma resposta exata seria impossível. Mas meu espírito não estava ali. Meu espírito ainda estava em casa, dormindo. “Então, senhor Verissimo qual é a população da China?” E eu respondi:

- Numerosa.

Ganhei zero, claro. Mas “trilhão”, entende, era sinônimo de “numeroso”. Não era um número, era uma generalização. Você dizia “trilhão” e a palavra subia como um balão desamarrado, não dava tempo nem para ver a sua cor. E hoje não passa dia em que não se ouve falar em trilhões. O “trilhão” vai, aos poucos, se tornando nosso íntimo. É o mais novo personagem da nossa aflição. Quantos zeros tem um trilhão? Doze, acertei? Se os zeros fossem pneus, o trilhão seria uma jamanta daquelas de carregar gerador para usina atômica parada. Felizmente vem aí uma reforma e outra moeda, com menos zeros e mais respeito. Senão chegaríamos à desmoralização completa.

- E o troco do meu tri?

- Serve uma bala?

Desconfio que o que apressará a reforma é a iminência do quatrilhão. “Quatrilhão” é pior que “seborréia”. Depois de dizer “quatrilhão” você tem que pular para trás, senão ele esmaga seus pés. E “quatrilhão” não é como, por exemplo, “otorrino”, que cai no chão e corre para um canto. “Quatrilhão” cai, pesadamente, no chão e fica. Você tentar juntar a palavra do chão e ela quebra. Tenta remontá-la – fica “trãoliqua” e dobra o agá. A mente humana, ou pelo menos a mente brasileira, não está preparada para o “quatrilhão”. As futuras gerações precisam ser protegidas do “quatrilhão”. As reformas monetárias, quando vêm, são sempre para acomodar as máquinas calculadoras e o nosso senso do ridículo, já que caem os zeros mas nada, realmente nada, muda. A próxima reforma seria a primeira motivada, também, por um pudor lingüístico. No memento em que o “quatrilhão” se instalasse no nosso vocabulário cotidiano, mesmo que fosse só para descrever a dívida interna, alguma coisa se romperia na alma brasileira. Seria o caos.

E “caos”, você sabe. É uma palavra chicle-balão. Pode explodir na nossa cara.

Atentados

Dois filmes que eu vi na Europa foram proibidos no Brasil: *Carnal Knowledge*, que aqui se chamaria “Ânsia de Amar” e *Sunday, Boody Sunday* ou “Domingo Sangrento”. O atentado à nossa indefesa inteligência começa pelos títulos em português. *Carnal Knowledge* é um eufemismo pedante para o ato sexual (“ato sexual” também é pedante, mas mais informal do que isto eu não posso ser), correspondente ao nosso “congresso carnal” ou “conhecimento” no sentido bíblico, e portanto um contraste intencional com a absoluta franqueza verbal do filme. *Knowledge* também significa sabedoria, enquanto que o filme é um verdadeiro tratado sobre a perplexidade carnal. Qualquer criança de três anos compreenderia a intenção irônica do título mas – parafraseando Marx (Groucho, não o humorista) – o problema é encontrar uma criança de três anos para substituir os imbecis, que nos impõem, de longe, a sua burrice. “Domingo Sangrento” sugere inomináveis orgias assassinas no dia do Senhor. E não há no filme uma única, solitária, gota de sangue. Nem uma capilar é rompida. A atividade mais violenta dos seus personagens é sacudir o gelo em copos de uísque! *Bloody* é um expletivo usado na Inglaterra como sinônimo de maldito ou chato ou execrável. Mas vá explicar isso a um imbecil.

Nada de novo, no entanto, nesta irremediável submissão à burrice das lançadoras. O que assusta é descobrir quase o mesmo nível de insensibilidade nos censores federais. Nenhum dos dois filmes tem qualquer mensagem política aparente. Nenhum mostra mais nudez – para ser explícito, traseiro e ponta de seio – do que a maioria dos filmes liberados aqui ultimamente. Em *Carnal Knowledge* temos vários vislumbres na Ann Margret pelada. Em *Sunday* não falta a já tradicional cena de Glenda Jackson mostrando os que são, certamente, dois dos seios mais conhecidos da atualidade. Porque, então, a proibição? Ambos são

filmes adultos, e aí talvez a explicação. Adultos não naquele sentido antigo (“É coisa para adulto, só tem safadeza”) mas porque falam sem reticências, porque ousam ser inteligentes. Talvez a inteligência seja a suprema pornografia dos nossos tempos, mas a censura nestes termos até que seria defensável, pela coerência. Estariam preservando a nossa inocência do perigoso exercício de pensar. Perfeito. Ponto para eles. O que assusta é que não é isso. Parece que os dois filmes foram simplesmente adultos demais para a nossa censura. E como eles não entenderam a piada ninguém mais pode sequer tentar entendê-la. A insensibilidade dos tituladores de filmes para o Brasil é risível, deplorável mas aturável. A insensibilidade oficial é irrecorrível. Não rimos dela porque dói.

Os dois filmes foram proibidos por atentarem contra a moral e os bons costumes. Não adianta, não consigo rir. Saí do cinema depois de ver *Carnal Knowledge* numa depressão que só não perdurou porque, afinal, estávamos em Londres e a vida é curta. Longe de atizar os “baixos instintos” o filme é quase uma intimação à vida monástica. Jules Feiffer, o autor, e Mike Nichols, o diretor, fazem um estudo clinicamente impiedoso da neurose do macho americano com relação ao sexo, da incapacidade do eterno adolescente em chegar a qualquer espécie de maturidade pelo conhecimento carnal. É o filme mais amargo e menos erótico que já vi. O “atentado” de *Sunday* é pretender encarar o amor homossexual com naturalidade. Um cronista do *Correio da Manhã* do Rio (não lembro o nome) – que trata do assunto com exemplar bom gosto – estranhou que o filme fosse interdito enquanto a bichice profissional de um Dener, por exemplo, é tolerada na televisão em horário familiar. A questão não é bem esta, Dener tem todo o direito ao sucesso dos seus trejeitos, mas a incoerência persiste. E explica a mentalidade que, cada vez mais, domina os mentores da nossa moral. A bichice histriônica é uma piada que todos compreendem, não faz mal a ninguém e é uma lição à juventude sobre aberrações a serem evitadas. Já uma discussão adulta sobre o homossexualismo é território novo e portanto proibido. Qual é a linha que divide o permissível do tabu? Difícil dizer. Ela, ao que parece, depende do humor do momento de duas ou teres pessoas em Brasília.

O botão

Sentado sozinho no seu gabinete, Collor olha para o botão vermelho e lembra da visita que fez Sarney, naquela mesma sala pouco antes da transmissão do cargo. Sarney mandou-o sentar numa cadeira que lentamente começou a baixar.

- O que é isso?! – disse Collor quando notou que seu queixo quase encostou na mesa.

- Eu controlo a altura da cadeira com um botão aqui embaixo. É para quando recebo a visita do general Pires Gonçalves ou do Roberto Marinho. Para eles não se sentirem muito superiores. (...).

Sarney apontou para uma fileira de botões em cima da mesa e foi descrevendo para o que servia cada um.

Subitamente, Sarney ficou sério. Apontou para um botão vermelho, maior do que os outros.

- Preste atenção – disse. Este botão é importantíssimo. Ele aciona um dispositivo que nós chamamos de “Último Cartucho” ou “Juízo Final” ou ainda “PQP!”. Quando chegar o momento, quando tudo, mas tudo der errado, quando a crise chegar a um ponto absolutamente sem solução e quase nada mais no país estiver funcionando, aperte este botão. Mas atenção: aperte o botão no momento certo.

- E o que acontece?

Não sei. Eu nunca apertei.

Agora Collor olha para o botão vermelho e se pergunta se chegou o momento. Decide que sim. Tudo deu errado. A crise não tem solução. Ele aperta o botão. Nada acontece. Collor lembra a frase de Sarney: “Quando quase nada mais no país estiver funcionando...” descobre que deixou passar o momento certo. A diferença entre o seu governo e o do Sarney é que no de Sarney faltava o quase.

Nem o botão vermelho está mais funcionando.