



Universidade do Estado do Rio De Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Fabiana dos Anjos Pinto


Do humor da crônica à crônica de humor

Rio de Janeiro

2013

Fabiana dos Anjos Pinto

Do humor da crônica à crônica de humor



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. André Crim Valente

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

P659 Pinto, Fabiana dos Anjos.
Do humor da crônica à crônica de humor / Fabiana dos Anjos Pinto.
– 2013.
306 f.: il.

Orientador: André Crim Valente.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Letras.

1. Análise do discurso literário – Teses. 2. Crônicas brasileiras –
História e crítica – Teses. 3. Humor na literatura – Teses. 4. Semiótica
– Teses. I. Valente, André Crim. II. Universidade do Estado do Rio de
Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 801.73

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese desde
que citada a fonte.

Assinatura

Data

Fabiana dos Anjos Pinto

Do humor da crônica à crônica de humor

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Língua Portuguesa.

Aprovada em 27 de março de 2013.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. André Crim Valente (Orientador)
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. José Carlos Santos de Azeredo
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. André Nemi Conforte
Instituto de Letras da UERJ

Prof.^a Dra. Maria Aparecida Lino Pauliukonis
Faculdade de Letras da UFRJ

Prof.^a Dra. Patrícia Ribeiro Corado
Instituto Federal Fluminense

DEDICATÓRIA

À minha família e a todos a quem faltei, pelo exercício do trabalho acadêmico, muitas vezes, solitário.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo término de mais uma etapa.

A meus pais e irmãos, pelo apoio incondicional.

A André Valente, meu eterno professor, por todos os ensinamentos.

A Bruno Bahia, simplesmente por fazer parte da minha vida.

Se não é aguda, é crônica.

Rubem Braga

RESUMO

PINTO, Fabiana dos Anjos. *Do humor da crônica à crônica de humor*. 2013. 306 f. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

Com base no pressuposto de que o humor é um fenômeno regularmente presente em crônicas, esta tese pretende investigar as origens dessa relação. Por que motivo leitores diversos, estudiosos das Letras e do Jornalismo são categóricos nessa associação? Além disso, se o humor constitui traço marcante do gênero, como se caracterizam as estratégias que o possibilitam? Para que essas questões sejam respondidas, apresentamos a trajetória do fenômeno humorístico nas crônicas anteriores e posteriores à chegada da imprensa no Brasil. Ademais, com *corpus* oriundo do jornal *O Globo*, trabalhamos com a teoria semiolinguística do discurso, especificamente com o contrato de comunicação e com os modos de organização do texto. Nosso objetivo geral, em suma, é verificar até que ponto procedimentos discursivos vários podem explicar o funcionamento do humor em crônicas jornalísticas contemporâneas, contribuindo para que elas se tornem um ícone de sedução dos cadernos dos jornais, transmutando-se em colunas de entretenimento.

Palavras-chave: Crônica. Humor. Persuasão.

ABSTRACT

Based on the presupposition that humor is a phenomenon that is usually present in chronicles, this thesis aims at investigating the origins of such relation. Why are diverse readers, language and journalism students categorical when it comes to this association? Moreover, if humor is a remarkable feature of the genre, how are the strategies that enable it characterized? In order to answer these inquiries, we present the trajectory of the humorous phenomena in chronicles prior and subsequent to the arrival of the Press in Brazil. Besides, we have worked with the semiolinguistic theory of the discourse with a *corpus* taken from *O Globo* – a Brazilian newspaper. The corpus stems specifically from the communication contract and the modes of discursive-textual organization. Our main aim, in summary, is to investigate to what extent various discursive procedures can explain the operation of humor in contemporary journalistic chronicles, contributing to their becoming of an icon of seduction in the different sections of newspapers, which eventually lead them to turn into entertainment columns.

Keywords: Chronicle. Humour. Persuasion.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 NO RASTRO DO HUMOR: UM PASSEIO PELAS CRÔNICAS HISTÓRICAS	38
1.1 As épocas visitadas	38
1.1.1 <u>Primeira época (século XV): a contribuição de Fernão Lopes</u>	38
1.1.2 <u>Segunda época (século XVI e XVIII): vestígios de humor nas crônicas coloniais brasileiras?</u>	46
1.1.2.1 As crônicas de viajantes (1500-1600)	48
1.1.2.2 As crônicas de jesuítas e freis (1600-1768)	54
1.2 Viagens pelas crônicas históricas – algumas conclusões interessantes	64
1.3 A transição das crônicas históricas para as crônicas de jornal	70
1.3.3 <u>A nova crônica como um dos produtos da revolução sociocultural pensada por Hippolyto da Costa</u>	72
2 O HUMOR DAS CRÔNICAS DEPOIS DA IMPRENSA NO BRASIL	77
2.1 Terceira época: as crônicas jornalísticas e seus humores como retratos do Brasil do século XIX	77
2.1.1 <u>As crônicas como projetos e produtos de três “colibris” oitocentistas</u>	79
2.1.1.1 Joaquim Manoel de Macedo	79
2.1.1.2 José de Alencar	83
2.1.1.3 Machado de Assis	89
2.2 Quarta época (século XX): a consolidação do humor nas crônicas da modernidade	95
2.2.1 <u>As crônicas da modernidade possuem “fórmulas modernas”?</u>	106
2.2.1.1 Uma das “fórmulas da modernidade” – o poeta do jornalismo brasileiro: como a literatura habita a crônica?	111
2.2.1.2 Outras “fórmulas modernas” <i>para gostar de ler</i> as crônicas do século XX	122
2.2.1.2.1 Da presença de especialistas, artistas e intelectuais nos cadernos de cultura	123
2.2.1.2.2 Das novidades no ensino de base: o humor <i>para gostar de ler</i> as crônicas na escola	129

2.2.2	<u>O passeio final: o legado deixado pela imprensa alternativa e pelas mídias digitais aos humores das crônicas do século XXI</u>	133
2.2.3	<u>Rotas do humor nos rumos da crônica do século XIX</u>	143
3	LENDO O HUMOR DAS CRÔNICAS PELA TEORIA SEMIOLINGUÍSTICA DO DISCURSO	149
3.1	Por que analisar o humor sob a ótica da teoria semiolinguística do discurso?	149
3.2	O contrato de comunicação, dos elementos externos aos internos: os sujeitos da comunicação	162
3.3	Os modos de organização do texto – instrumentos da tessitura interna do contrato de comunicação	172
3.4	Modos de organização e gêneros textuais: nossas considerações sobre tipologias e classificações da crônica	189
3.4.1	<u>A crônica sob o olhar do <i>Discurso das mídias</i></u>	197
3.4.1.1	Argumentar, convencer e seduzir – em busca da captação	208
3.4.2	<u>Crônicas ou colunas?</u>	215
4	O HUMOR DA CRÔNICA E A CRÔNICA DE HUMOR	226
4.1	Origens da abordagem linguística do humor	226
4.2	Como se faz rir? – algumas correntes teóricas	232
4.3	O passo a passo da bissociação em Raskin e suas aplicações	233
4.4	Humor, concepção linguístico-discursiva e tipos de manifestações textuais	239
4.5	Tipos de humor, “pistas” da bissociação polifônica	247
4.5.1	<u>Humor irônico</u>	247
4.5.2	<u>Humor intertextual</u>	253
4.5.3	<u>Humor intergenérico</u>	258
4.5.4	<u>Humor por modos de organização textual</u>	262
4.5.4.1	Humor narrativo	262
4.5.4.2	Humor argumentativo	268
4.6	Humor inferencial	272
4.7	Do humor da crônica à crônica de humor	274
5	CONCLUSÃO	287
	REFERÊNCIAS	293
	ANEXOS	303

INTRODUÇÃO

I

Mas escrevo também com uma intenção gastronômica. Quero que meus textos sejam comidos pelos leitores. Mais do que isso: quero que eles sejam comidos de forma prazerosa. Um texto que dá prazer é degustado vagarosamente. São esses os textos que se transformam em carne e sangue, como acontece na eucaristia.

Rubem Alves

II

A discussão sobre o que é, exatamente, crônica, é quase tão antiga quanto aquela sobre a genealogia da galinha. Você, que é o consumidor do ovo e do texto, só tem que saboreá-lo e decidir se é bom ou ruim, não se é crônica ou não é. Os textos estão na mesa: fritos, estrelados, quentes, mexidos... Você só precisa de um bom apetite.

Luis Fernando Verissimo

No *blog do Universo*¹, uma internauta, saudosa de seus tempos na escola, posta, em setembro de 2010, o texto “Ipês amarelos”, crônica de Rubem Alves, que retrata poeticamente a visita do escritor a um colégio onde ele seria homenageado por crianças do ensino fundamental. Alves associa a grandeza daquele momento aos prazeres da leitura e da confecção de uma crônica, pois nesses textos “frequentemente o curto é maior do que o comprido – há poemas que contêm todo um universo”. A blogueira rende-se ao belo texto de Rubem Alves e, em comentário virtual, afirma que seu universo foi, de certa forma, desvendado pelas palavras do cronista: poesia e ludismo são ingredientes do saber viver.

Em momento anterior, no ano de 1996, Luis Fernando Verissimo, na apresentação de seu livro *O nariz e outras crônicas*, manifesta-se sobre a difícil tarefa de se categorizar esse tipo de texto. Ressalta o escritor que o leitor somente precisa saber se o que degusta, por meio

¹ Disponível em: <<http://juniverso.blogspot.com/2010/09/rubem-alves-os-ipes-amarelos.html>>.

de palavras, é ou não saboroso, não importando a forma pela qual o sabor possa se materializar.

Rubem Alves, blogueira e Verissimo falam da crônica e do seu grande primado – o prazer das descobertas que derivam da leitura.

Não estou só².

Escritores, leitora e suas experiências. Tudo isso tem relação direta com meu percurso no mundo das Letras, desde a vivência nos bancos escolares até os tablados das salas de aula e as pesquisas em universidade. Curiosamente, desde cedo, sentia-me muito atraída pelas crônicas, mesmo não sabendo ao certo a estrutura que poderia “enquadrar” um texto como tal. A minha bússola no rastro da leitura era o instrumento que estaria sempre ali: o humor.

Criança de ensino fundamental, em grupos de estudos organizados pela professora Marta, sempre me divertia muito com as leituras coletivas. Ouvir a interpretação e a entoação dos colegas, além de emprestar meus dotes, digamos, “cênicos” à leitura de crônicas eram os momentos mais esperados das aulas de Língua Portuguesa.

Anos mais tarde, como docente em turmas de ensino médio e pré-vestibular, analisando textos com meus alunos, a memória me deu um grande golpe, fazendo com que eu me reconhecesse em muitos deles, pois todos apontavam o humor como um traço marcante nas crônicas, sejam elas mais ou menos poéticas, oriundas de coletâneas de livros ou de jornais. Já nesse tempo, como pesquisadora da área de Letras, intrigou-me imensamente a taxativa vinculação do humor à crônica e o reconhecimento, por parte dos estudantes, de que o entretenimento é uma das grandes funções que esse tipo de texto pode desempenhar em nossa sociedade.

O golpe que a memória me deu foi fatal. Unindo passado e presente de minha trajetória, não pude deixar de considerar que a relação entre humor e crônica era algo muito sério e que merecia ser investigada. Por que motivo, dentro e fora de ambientes escolares, pessoas diversas relacionam o humor à crônica? Por que tal pensamento se encontra tão bem definido em nosso imaginário? Que fatores poderiam justificar tal associação, se considerarmos os guardados de nosso passado histórico-cultural? Esses questionamentos, em especial, constituem a mola propulsora de minha pesquisa.

Rubem Alves e Luis Fernando Verissimo, em seus fragmentos presentes no início desta exposição, usam metáforas para sugerir que o prazer, diante de um saboroso alimento, é

² O uso da primeira pessoa do singular está em acordo com as instruções do professor orientador, por ser a Introdução a parte da tese em que se autoriza recorrer à trajetória pessoal. Ao longo do trabalho, no entanto, será adotada a primeira pessoa do plural.

o mesmo que se deseja dar ao leitor, no momento em que ele degusta palavras e frases. A simbologia da satisfação gastronômica nos alerta para o fato de que é de desejo dos cronistas que o texto envolva os leitores, seduzindo-os, entretendo-os, comovendo-os. E, para que tais efeitos ocorram “do lado de lá”, ou seja, do lado da instância de recepção dos textos, ingredientes diversos são usados pelos escritores. Com base no exposto, cabem, portanto, os seguintes questionamentos, que conduzirão ao entendimento da escolha da crônica como tema desta tese, para além da minha motivação pessoal, e, mais do que isso, para compreensão do conteúdo do enunciado “Do humor da crônica à crônica de humor”, título desta pesquisa.

1) *Se é bem verdade que existem inúmeros estudos acerca do humor, de que forma a abordagem deste trabalho poderá apresentar um diferencial em relação a um elenco variado de abordagens?*

Torna-se oportuno esclarecer que esta pesquisa não é sobre humor apenas; trata-se de uma investigação do humor em crônicas. Sendo assim, não há como desconsiderar a linguagem como material para análise desse fenômeno. Não haverá um enfoque psicanalítico, antropológico ou filosófico do humor. A abordagem será linguístico-discursiva e isso significa que serão buscados fenômenos discursivos que estão a serviço dos cronistas para que eles, através das várias formas de organizar a linguagem, possam persuadir e seduzir o interlocutor. É uma pesquisa em Língua Portuguesa, pois é através da estrutura da linguagem que reconhecemos os vestígios da situação comunicativa: as manifestações de um EU acerca de seu tempo e sua sociedade, oferecendo ao interlocutor outras formas de compreender o mundo, o outro e a si mesmo. A Análise do Discurso à luz dos ensinamentos de Patrick Charaudeau será o norte das análises, pois, nesta tese, considera-se que todo material de linguagens é orientado por rituais sociocomunicativos para atrair certo interlocutor. Desse modo, acredito que o humor possa ter funções e características bem definidas pelos contratos de comunicação subjacentes aos gêneros textuais em que se circunscreve. Nesse sentido, sustento a ideia de que o humor é muito bem pensado, é uma estratégia de *maître* e o prazer não é gratuito.

2) *Que tipos de crônicas serão escolhidas para a investigação discursiva proposta? Isso leva em consideração o jogo verbal proposto pelo título “Do humor da crônica à crônica de humor”?*

Realizando um breve retorno ao passado, extrapolando, porém, as minhas experiências já relatadas com a crônica, resgato a lembrança de que foi no século XIX, com a chegada e o desenvolvimento da imprensa no Brasil, que a crônica passou a ser consumida diariamente por intelectuais e por uma classe média ainda em minoria, como clérigos, pequenos

comerciantes e funcionários públicos. A crônica, no universo da nova imprensa, era um dos textos que integrava a seção “variedades”, que dividia com os “romances em fatias” as publicações no rodapé do jornal, os chamados folhetins. Ora, não posso deixar de considerar que é com o suporte jornalístico que a nossa crônica se populariza, ajuda a formar um novo panorama de leitores no Brasil e passa ser responsável pela profissionalização de escritores que não tinham, até então, perspectiva de trabalho. Conforme Veloso (2008), leituras coletivas de jornais e livros, a partir de crônicas e romances, começam a ser realizadas em praças, gabinetes de leituras e bibliotecas públicas.

É com a crônica em suporte jornalístico, pois, que também se dá a passagem da Literatura oral para a escrita, o “casamento” permitido e bem visto entre Jornalismo e Literatura. Para que essas transformações ocorressem como se desejava, seria necessário que nossos hábeis escritores, a exemplo de Machado de Assis e José de Alencar, entre outros, desenvolvessem procedimentos que estimulassem o gosto pela leitura e pela linguagem daquele tipo de texto, para que não cessasse a expectativa pela leitura do dia seguinte: incorporação de elementos da oralidade à escrita; fatos sociais relatados de forma aparentemente simples; inclusão de altas personalidades da sociedade ao lado de brasileiros comuns – personagens como escravos e outros trabalhadores abrilhantavam os relatos dos cronistas, garantindo boas risadas do “lado de lá”.

Sendo assim, considerando que é principalmente com o advento da imprensa que a crônica passa a incorporar linguagens e formatos próprios para atrair os leitores, as crônicas jornalísticas constituem o corpus deste trabalho. Em relação ao humor desses textos, o que se busca analisar é o “desavisado”, construído clandestinamente pelos recursos linguístico-discursivos. Aqui, sigo em busca do que não se vê na superfície – as entrelinhas constituem os portais de acesso ao que está por trás da matéria languageira. A partir deste raciocínio, considero que há, por assim dizer, não o humor, mas os “humores” das crônicas. Daí, decorre o título “do humor da crônica” (o humor das entrelinhas) à “crônica de humor” (a crônica humorística, identificada pelo humorismo de vitrine, constantemente anunciado).

3) *A tese, em sua fase anterior ao texto, ainda no plano das ideias, teve relação direta com a experiência escolar discente e docente. Sendo assim, ela será orientada para o universo pedagógico?*

Este trabalho não apresenta como aspectos teóricos basilares os referenciais da Pedagogia e da Língua Portuguesa sob a vertente do ensino, embora as experiências pedagógicas tenham sido, em grande parte, motivadoras da curiosidade acerca da relação entre humor e crônica. O que ocorre é que esta pesquisa, assim como outras da linha de

descrição, está orientada para o exame de uma questão cuja demanda requer metodologias, procedimentos e *corpora* que não se restringem às teorias e experiências relativas ao ensino. Há que se verificar aspectos de regularidade e de viabilidade das hipóteses, com sistematizações e descrições teóricas adequadas, para que, muito em breve, o objeto deste estudo possa não só contribuir com as pesquisas em Língua Portuguesa de eixo pedagógico, mas também auxiliar diretamente nas atividades de sala de aula. Assim, este trabalho está em consonância com os princípios da linha 01, a descrição do Português, embora o espaço da prática pedagógica possa servir de reflexão inicial à atividade de pesquisa e descrição dos fenômenos discursivos aqui analisados.

Desse modo, tomando como exame as formas de construção do discurso divertido da crônica, este estudo servirá de base para mostrar que o humor não é simplesmente um estado de espírito, um fenômeno exterior à linguagem, ou um jogo metalinguístico, porque é, sobretudo, um meio desestabilizador de verdades instituídas.

Objetivos

Esta pesquisa tem como objetivo geral construir uma tipologia de humor, a partir de conceitos textuais e discursivos, para demonstrar que esse fenômeno está estritamente comprometido com a persuasão e a sedução dos leitores. Dessa maneira, considero que as mensagens presentes nas crônicas, em muitos casos, estimulam os leitores a conhecerem uma nova visão de mundo, de uma forma inusitada, por meio de um curto espaço e da afinidade pela linguagem. Pensando por essa ótica, a crônica teria um lugar cativo em cada seção do jornal, sendo o humor percebido não só pelos procedimentos especificamente ligados à linguagem verbal, mas também à linguagem não verbal. A crônica se tornaria, pois, um texto de identidade própria, com ambiente, tipo de letra, disposição gráfica, modo de organização da linguagem e projetos semióticos definidos. Por todas essas considerações, a seguir reúno os objetivos específicos deste trabalho e as hipóteses que lhes servem de motivação:

- apresentar uma trajetória histórico-cultural do humor na crônica, antes da chegada da Família Real ao Brasil e depois da instauração e do desenvolvimento da imprensa em solo brasileiro. A partir desta pretensão, formula-se a hipótese de que o humor sempre esteve ligado às crônicas, desde as produções de Fernão Lopes, ora para marcar uma identidade de estilo, ora para ajudar a fixar a

identidade de uma sociedade de certa época, por meio de formas bem-humoradas de relatar e comentar a história de uma nação, (re)criando a identidade de um povo, a partir da mostra de suas linhagens. Nessa perspectiva, essa hipótese se pauta na ideia de que humor e crônica se conectam para a expressão de certa identidade, seja do estilo, do texto, das formas de categorizar uma sociedade, seu tempo e sua cultura;

- ainda pretendo expor que a crônica, por ter sofrido tantas transformações e mudanças de função social, em decorrência da modificação de suportes, sofre, naturalmente, alterações em seu contrato de comunicação na atualidade. A hipótese que impulsiona a verificação de tal objetivo é a de que, com a predominância desse texto em suporte jornalístico, a partir do século XIX, o humor passa de elemento de estilo a mecanismo de persuasão, pois é fundamental para estreitar a cumplicidade entre escritor e leitor.

Os objetivos específicos nos conduziram para a verificação da existência do humor no gênero em análise, desde sua feição mais primitiva à contemporânea. Mais do que entreter, o fenômeno humorístico, de maneiras diversificadas, seria um instrumento necessário e desejado no envolvimento entre os interlocutores. Como fazer rir, dependendo do escritor e do tipo de público? Que procedimentos seriam mais propícios para que o riso fosse a prova de que o enlace entre autor e público foi bem sucedido? É nesse momento que regresso ao propósito geral da tese: construir uma tipologia de humor em crônicas jornalísticas.

A hipótese para o cumprimento do objetivo central é a de que os tipos de humor podem ser reconhecidos por processos que denotariam no leitor a percepção do que é engraçado. A teoria semiolinguística do discurso, as concepções de gêneros e modos de organização textual, a noção de ironia, os conceitos de interdiscursividade, intertextualidade e polifonia seriam fundamentais para a formação de uma tipologia de humor linguístico-discursivo.

Metodologia

Para alcançar os objetivos pretendidos, o presente estudo será organizado em quatro capítulos e um prólogo, necessário a esclarecimentos relativos ao percurso do gênero crônica e do conceito de humor, para fundamentar o recorte teórico que será estabelecido na pesquisa.

No primeiro capítulo, “No rastro do humor: um passeio pelas crônicas históricas”, será explicitado um breve percurso do fenômeno humorístico nas crônicas históricas, segmentado em duas épocas.

A *primeira época* compreende os séculos XIV e XV e se destina a apresentar as contribuições de Fernão Lopes, primeiro cronista em Língua Portuguesa, em um momento no qual a crônica era considerada meramente um gênero da historiografia que se prestava a relatar as histórias dos reis de Portugal com minúcias e comentários. Aqui, já se pode reconhecer a crônica como um texto que constrói certa imagem e memória de um povo. A finalidade, com essa parte do capítulo, é discutir se, já por esse tempo, há vestígios de humor e, se houver, se ele se justifica pelo vínculo com a identidade nacional.

São necessários, portanto, os estudos de Moisés (1984, 2001 e 2004), Maleval (2010), Candido (1999 e 2006), Coutinho (1990, 2001 e 2004), para as referências às primeiras origens das crônicas, definições e especificações do estilo de Fernão Lopes. Os dicionários e enciclopédias, como *Mirador* (1995), *Dicionário de Literatura Brasileira, Portuguesa, Galega e estilística literária* (1987) e *Dicionário de termos Literários* (2004) reforçam as consultas sobre o período historiográfico da crônica.

Menciono ainda as considerações sobre *ethos*, conforme orientações de Maingueneau e Charaudeau, segundo os quais “o ethos discursivo mantém relação estreita com a imagem prévia que o auditório pode ter do orador ou, pelo menos, com a ideia de que este faz do modo como seus alocutários o percebem” (2008, p. 221). Nesse sentido, o *ethos* será fundamental para permitir interpretar até que ponto a presença de fenômenos ligados ao humor confere um estereótipo não só para o estilo do cronista, mas para o país e sua coletividade, bem como para o próprio gênero crônica nessa fase de sua existência.

A *segunda época* do primeiro capítulo, referente aos séculos XVI, XVII e XVIII, busca apresentar informações sobre as primeiras crônicas no Brasil, com objetivo de examinar se já se pode identificar humor nesse tipo de texto, se algo muda em relação à linguagem e funções sociais, uma vez que se retrata, neste caso, a imagem de um país colonizado. Pretendo, inclusive, investigar se, em nossa historiografia, em alguns textos de viajantes e colonizadores europeus, há presença de um humor mais sarcástico, justamente pela condição de povo colonizado e subjugado. Para seguir o rumo dessas análises, as obras e os teóricos referidos anteriormente continuam a servir de base para essas observações.

O capítulo segundo, “O humor das crônicas jornalísticas depois da imprensa no Brasil”, inicia-se com a *terceira época* e retrata o século XIX, período em que o gênero se configura como texto jornalístico, com presença fixa nos folhetins. Nesse momento, será

oportuno mostrar as alterações sofridas pelas crônicas, em função da chegada da imprensa e de novas funções sociais que o gênero passa a desenvolver, tendo participação importante na formação de um público leitor, como já foi mencionado. A intenção é verificar como o humor se mostra em relação às épocas passadas; se continua relacionado a algum tipo de manifestação de identidade discursiva de um povo; e como passa a ser reconhecido enquanto fenômeno inerente da ficção jornalística, pela criatividade, pelo ludismo e pela crítica de costumes. As obras de Strzoda (2010) e Lustosa (2008) constituem referências fundamentais para a análise da crônica jornalística no início dos oitocentos.

Na *quarta e última época*, século XX, pretendo verificar se a fase “áurea” da crônica, assim considerada pelo legado deixado por Rubem Braga, influencia a configuração do gênero e, conseqüentemente, o tipo de humor que se produz. Acontecimentos como o *New Journalism*, além do investimento nos cadernos culturais e literários de jornais brasileiros, motivaram-me a buscar relações entre o fenômeno humorístico e o literário.

Se a expressão mais literária se consagra com o “velho Braga” e se o Novo Jornalismo atesta a presença cativa da Literatura nos jornais, a revolução cultural da imprensa alternativa contribui para novos rumos da crônica jornalística. Assim, pretende-se analisar, também, o que muda a partir da influência da imprensa alternativa, a exemplo de *O Pasquim*, sobretudo em relação às maneiras de fazer humor. Para a abordagem dessa época, são utilizadas obras mais específicas sobre a face mais literária da crônica e o “humor de imprensa”, como os trabalhos de Candido (1992), Saliba (2002), Bulhões (2007), Dubiela (2010 e 2006), Braga (1991) e Rêgo (1996).

O capítulo terceiro, “lendo as crônicas por meio da teoria semiolinguística do discurso”, tem como alvo a sistematização de conceitos da Análise do Discurso de Patrick Charaudeau, para delimitar o contrato de comunicação da crônica contemporânea, além de verificar um paralelo entre visadas comunicativas e humor, tendo em vista a pretensão do entretenimento. Segundo Charaudeau, as visadas podem ser de duas naturezas, de informação e de captação, interessando a esta tese a segunda porque

a instância midiática acha-se então “condenada” a procurar emocionar seu público, a mobilizar sua afetividade [...], baseando-se, ao mesmo tempo, nos apelos emocionais que prevalecem em cada comunidade sociocultural e no conhecimento de crenças que aí circulam, pois as emoções não são um inefável aleatório (CHARAUDEAU, 2007, p. 91-92).

Como a crônica é um texto em que a captação predomina supomos, portanto, que o humor esteja cada vez mais presente, independentemente da seção na qual ela é publicada. Serão aqui desenvolvidas noções de gênero textual, contrato de comunicação e modos de

organização, em acordo com as propostas de Charaudeau (2003, 2007 e 2008) e Oliveira (2007).

O capítulo quarto, “O humor da crônica e a crônica de humor”, apresenta as releituras da teoria humorística de Raskin (1985) por pesquisadores brasileiros, como Possenti (1998 e 2010) e Travaglia (1989 e 1990). A pretensão é reunir aspectos comuns do que provoca o riso, para que cheguemos a uma conceituação linguístico-discursiva do humor. Em seguida, intenta-se, finalmente, elaborar a tipologia que consiste no objetivo central desta tese. Ainda faz parte da elaboração do capítulo, discutir, com mais detalhes, como o humor muda, dependendo do autor e da seção para a qual ele escreve. Assim, os procedimentos humorísticos e a divulgação que a instância de produção faz de seu trabalho interferem no *ethos* do cronista. Naturalmente, pretendemos tecer distinções e relações entre “o humor da crônica e a crônica de humor”.

Para a formação de uma tipologia, as contribuições de Koch (2012 e 1989), Ducrot (1984), Maingueneau (1993), Authier-Revuz (1990) e Valente (2006) são fundamentais para estabelecer diálogos entre os conceitos de interdiscursividade, intertextualidade e heterogeneidade, para discutirmos as influências do interdiscurso e das formas de intertexto e de polifonia na produção dos humores dos cronistas. Charaudeau (2008), Marcuschi (2008), Oliveira (2007), Breton (2003) e Authier-Revuz (1990) contribuem, respectivamente, com a sistematização de noções como inferência, intergenericidade, modos de organização textual, argumentação em comunicação e ironia, conceitos caros para o alcance da tipologia de humor proposta.

Este capítulo oferece, ainda, maiores esclarecimentos em relação à escolha do *corpus* e da instância midiática. Trabalharei com o jornal *O Globo*, entre os anos de 2008 a 2013, período que corresponde à coleta de crônicas durante a confecção do pré-projeto de Doutorado, até o encerramento do curso. O período extenso de coletas se justifica pelo fato de optarmos por uma abordagem metodológica em que as crônicas do *corpus* estão presentes, a partir do capítulo terceiro, para ilustrar conceitos e metodologias, além de serem submetidas à análise no capítulo seguinte. Importante esclarecer que, por opção metodológica, textos que não fazem parte do *corpus* foram inseridos, do prólogo ao capítulo segundo, a fim de ilustrar e aprofundar aspectos teóricos presentes no trabalho.

Acredito que o desenvolvimento de conceitos e a mostra de sua evolução natural, ou mudanças, de época para época, de autor para autor, interagem melhor com a matriz conceitual proposta, se exemplificados com textos diversos, porque afinal de contas é para

interpretá-los que elaboramos as teorias: é por meio deles que chegamos ao entendimento dos homens e das sociedades que o constituem, pela identificação dos discursos neles veiculados.

Sendo assim, algumas crônicas históricas e jornalísticas, canções, piadas, quadrinhos e imagens, além dos componentes do *corpus*, compõem o percurso teórico da tese. Para melhor orientar a leitura, esses textos foram configurados da seguinte forma: os que estão em *box* cinza ilustram a exposição conceitual e os apresentados na formatação original do jornal (crônicas escaneadas) constituem o *corpus*. No corpo do texto teórico, os fragmentos em negrito constituem o que achamos por bem ressaltar, segundos os objetivos de cada capítulo. Os trechos negritados e inseridos em *box* verde dizem respeito às conclusões parciais a que chegamos a cada etapa do trabalho.

Para a composição do *corpus*, dentre os cem textos lidos, foram selecionados dois de cada autor, uma para compor o capítulo terceiro e a outra, para o quarto. Do caderno *Opinião*, seleciono Luis Fernando Verissimo e João Ubaldo Ribeiro. Os autores representam a seção que, frequentemente, trabalha com posicionamentos político-ideológicos mais declarados. O *Segundo caderno* será representado por Artur Xexéo e Arnaldo Bloch, escritores que merecem um olhar especial, tendo em vista o trabalho particular com a crítica de costumes e com a subjetividade, na identificação do tema “cultura”.

Martha Medeiros também compõe o elenco de cronistas. *A Revista O Globo* não podia deixar de ter uma representação, visto que é mais restrita ao público feminino e a temas mais direcionados aos relacionamentos humanos, com um humor mais leve. Lembro que, com esse recorte, vale pesquisar: até que ponto o tipo de caderno influencia no tipo de humor e nos procedimentos para sua realização?

Todos esses autores fazem parte da minha seleção, devido ao envolvimento de alguns deles com a imprensa nanica e com as posturas político-ideológicas bem definidas, mas que, em épocas de repressão, precisavam ser escamoteadas, ocupando o lugar dos bastidores da linguagem, para fugir à censura. Isso, conseqüentemente, influencia na maneira como o fenômeno humorístico é construído – estratégias várias garantem as boas risadas de forma bem sutil, leve. Essa herança na construção de um humor “por debaixo dos panos”, de riso fino e inteligente, pode ser reconhecida, por exemplo, em Verissimo, que emprestou o seu talento ao *Pasquim* nos anos de 1970. Esses dados são imprescindíveis para que a tipologia a ser elaborada justifique uma categorização linguístico-discursiva do humor.

Acredito que esta tese possa oferecer contribuições aos trabalhos na linha de descrição e ensino do Português, tendo em vista a apresentação de um percurso histórico-cultural do humor nas crônicas, fator que pode ser relevante aos estudos sobre humor, discurso e

linguagens. Além disso, esta pesquisa pode incentivar futuros estudos sobre a identidade mercadológica da crônica na contemporaneidade, com investigações na área da Linguística, da Literatura e da Comunicação. Creio ainda que esta tese colabore com uma apresentação discursiva do humor sob ótica da Análise do Discurso charaudiana, pois visa a um recorte humorístico que esteja entre a perspectiva da Pragmática e a da AD francesa. A intenção, portanto, é oferecer uma proposta de análise do humor que seja o ponto de equilíbrio entre uma abordagem “intra” e outra predominantemente “extra” linguística.

Chegando ao fim desta introdução, acabo reencontrando o seu início, em que me via ainda aluna nos ciclos de leitura da professora Marta. Só mesmo o tempo para provar o que uma criança curiosa é capaz de fazer, motivada por um texto prazeroso, assim como os cronistas, diante da folha ou tela em branco. Projetos que se assemelham pelo encantamento da redescoberta da existência humana, via leituras e escritas. Somente crianças e cronistas são capazes de pôr a grandeza da alma num espaço pequenino e fazer tudo isso brincando, pois assim se alcança a eternidade: “Vejo e quero que os outros vejam comigo. Por isso escrevo. Faço fotografias com palavras. Cada texto é uma semente. Depois que eu for, elas ficarão. Quem sabe se transformarão em árvores! Torço para que sejam ipês-amarelos...” (Rubem Alves).

PRÓLOGO

HUMOR E CRÔNICAS: CONSIDERAÇÕES NECESSÁRIAS

Humor entre textos

Texto 1 – *Português perdido*

Numa rua do Rio de Janeiro um português típico, gordinho e de bigode pergunta para um passante:

— Ó amigo, pode dizer-me onde fica o outro lado da rua?

O carioca responde, meio sem entender:

— O outro lado da rua? É ali, ora! — e aponta a calçada do outro lado da rua.

O portuga agradece e atravessa. Já do outro lado, ainda não totalmente convencido com a resposta, volta e pergunta, desta vez a outro senhor:

— Desculpe, podia dizer-me onde fica o outro lado da rua?

Tal como o outro, este também ficou surpreso com a pergunta e respondeu:

— É ali! Do outro lado, caramba!

O português fica muito feliz e fala para o homem:

— Bem que eu desconfiei que aquele rapazote estava tentando me enganar.

Fonte: Disponível em: <<https://www.piadasengracadas.net>>.

O texto acima apresenta humor, mas não é uma crônica. Trata-se de uma piada. Como qualquer texto desse gênero, “Português perdido” não tem autoria definida, sua marca é o título que o integra a uma coletânea virtual de piadas cujo critério são os estereótipos socioculturais. Todas as representações culturalmente construídas e instituídas são reveladas nas piadas como algo autorizado, por assim dizer, que “pode vir à tona”, uma vez que, nesse gênero, espera-se o contraste entre o que pode e o que não se permite ser dito publicamente.

O que encontramos, e inclusive desejamos nesses espaços, é descobrir o que está silenciado pelas restrições e proibições sociais “politicamente corretas”, o que a ação do tempo sedimentou na memória coletiva como o que pode e o que não pode ser revelado; o que é bom ou ruim como papel social; o que é sublime ou grotesco. As piadas, portanto, reúnem um mosaico de representações trançadas pelos contrastes, por meio de um material linguístico conciso que faz emergir, aos olhos do leitor, representações historicamente costuradas pelo discurso social.

No texto acima, por exemplo, o carioca resgata a imagem estereotipada do “descolado”, referindo-se ao português com certo desdém, porque, afinal de contas, não se informa aquilo que já se sabe, o que qualquer pessoa conheceria sem o menor esforço – onde

está o outro lado da rua. Nesse duelo de representações sociais, o português é o ignorante, o bobo, e se torna inferior não só ao brasileiro, mas principalmente ao carioca, a quem a identidade cultural nacional o cristalizou como esperto. Nas piadas de português, o brasileiro ganha espaço para se tornar hierarquicamente superior ao seu antigo colonizador num discurso cuja vingança zombeteira contra a dominação é permitida – o discurso das piadas.

Maior contraste ao leitor deste texto deve ser causado pelo estranhamento entre a proposta central da tese, “humor em crônicas”, e o que se apresentou até então: comentário sobre piadas. O que ocorre é que vamos ao encontro do humor em textos em que ele é esperado para o apresentarmos em um texto no qual ele pode ser encontrado, mas não constitui um fenômeno “sempre-aí”. De piadas a crônicas, traçaremos o perfil do humor e dos humores neste trabalho.

Outro exemplo de representação humorística semelhante às das piadas são os quadrinhos da série *Gente fina*, de Bruno Drummond, publicados na revista *O Globo*, aos domingos. Em seu trabalho, o cartunista ressignifica as representações clichês das piadas recriando um contexto tipicamente carioca em que os hábitos, a rotina e os relacionamentos das pessoas de classe alta são expostos de maneira caricatural. Os elementos não verbais atenuam o teor crítico dessas representações e auxiliam no diálogo com os estereótipos piadistas, tornando o carioca, e o homem em geral, alvo do próprio riso:

Texto 2 – *Gente fina*



Fonte: Disponível em: <<http://www.brunodrummond.com/portfolio.html>>.

O comportamento da elite do Rio, de premiar, com bens materiais caros, as conquistas pessoais e profissionais de seus herdeiros, é crítica direta presente na tira. Para reforçá-la, Drummond recupera a imagem negativa da relação entre noras e sogras, construída culturalmente e frequentemente veiculada em piadas. Ao presentear a mãe com uma nora, o filho seria mal-agradecido, pois não estaria retribuindo na mesma proporção: os presentes materiais, dados pela mãe, teriam mais valor do que o humano, simbolizado pela nora, e é isso que nos identifica o humor.

Tanto na piada quanto nos quadrinhos percebemos que o que faz rir são as representações “vitrinizadas” do homem e de seus espaços de atuação social, como se todos pudessem se reconhecer enrijecidos em certos formatos não previstos pelas convenções da sociedade. O homem se reinventa no discurso e se materializa como um personagem avesso ao seu EU social.

Assim como Bruno Drummond, nas décadas de 70 e 80 do século XX, a jornalista Claire Bretécher publica na França, na revista *Le Nouvel Observateur*, a série em quadrinhos *Les Frustrés*, cujo alvo de crítica também era o retrato mecanicizado da alta sociedade parisiense. Pensando com Fernando Almeida, estudioso do trabalho de Bretécher, concordamos que o humor tem relações estreitas com o choque entre o que é tensão, criada pelo padrão sociocultural, e relaxamento estabelecido pela linguagem, em um discurso no qual se permitem soltar as amarras da convenção. Para Almeida (1999, p. 13-14), o humor nos quadrinhos *Les Frustrés*

[...] funciona como um espaço que permite aos leitores distanciarem-se de si próprios, terem acesso à sua imagem social a partir de uma perspectiva recuada e rirem-se de si mesmos. Podem enxergar-se, então, através de uma visão desvencilhada do compromisso com o sério e com o respeito às instituições e à ordem estabelecida. Reconhecem, desta forma, suas contradições e seu próprio ridículo. [...] Por um lado, se é verdade que o leitor ri dos personagens, tal fato não o impede de se identificar de modo intenso com eles.

Na obra *Linguagem e Humor*, Fernando Almeida informa-nos a opinião de jornalistas e cronistas da imprensa francesa acerca dos quadrinhos *Les Frustrés*. Para eles, as produções da autora são tão equivalentes a crônicas que a série de HQ *Les Frustrés* é caracterizada como crônica de costumes, inclusive pela síntese e pela coesão perfeita entre linguagem verbal e não verbal:

[...] quando uma rede de televisão estrangeira perguntou a Jean Daniel, editor da revista, que crônica política melhor poderia representar *Le Nouvel Observateur*, ele respondeu sem hesitar: os desenhos de Claire Bretécher. Ele acrescenta, em seguida que, diante do talento de Bretécher, “nossos editoriais parecem tão prolixos e sentenciosos” (BRETÉCHER, 1978, p. 5). De maneira semelhante, Olivier Told, cronista da revista *L’Express*, realça a importância

dos desenhos de Claire Bretécher ao citar a afirmação de Roland Barthes de que ela seria “o melhor sociólogo francês” (1999, p. 12).

As produções de Claire Bretécher, como nos ensina Almeida, mostram-se herdeira da crônica contemporânea, de um lado, por veicularem a crítica humorística dos hábitos da *high society* de Paris; de outro, por também apresentarem certo parentesco com a coluna de jornal, pelo formato estrutural icônico, claramente estabelecido nos cadernos semanais, além da sua identidade gráfica, bem definida no imaginário de expectativas do leitor.

Piadas, quadrinhos de Bruno Drummond e de Claire Bretécher mantêm certa relação com as crônicas, e mais, uma aproximação com as crônicas com humor. Apesar dos objetivos comunicativos e dos rituais sociointeracionais diversos que estabelecem distinções de natureza discursiva e estrutural entre esses gêneros, não podemos deixar de considerar que eles apresentam em comum uma:

- representação social de tendência crítica, ora associada ao riso aberto, o “rir de”, ora associada ao sorriso, o “rir com”, rir com as situações e com as ressignificações discursivas “não avisadas”, mas percebidas como subjacentes no texto;
- motivação sobre reflexões do homem acerca de si, do outro e do mundo no qual se insere. Esse propósito transcendental fica mais viável de ser alcançado por meio da linguagem mais concisa, leve, que possibilita o envolvimento do leitor;
- mostra de estereótipos socioculturais, convenções comportamentais e memórias culturais oscilando entre o que se instituiu como norma e a ruptura ou reavaliação dessa norma.

Esses aspectos aproximativos entre os três gêneros levam-nos a reflexões que se mostram como questão central dos capítulos posteriores: no trajeto do gênero crônica, como o humor passa a ser identificado e para quê, com que intenções comunicativas é construído? Os capítulos seguintes procuram discutir essas questões, em análise à influência do tipo de gênero ao humor que nele se produz. Para tal, sigamos em um passeio, uma viagem em busca do resgate da associação entre humor e crônica, tão evidente ao leitor mais descompromissado e aos pesquisadores da área de Letras, Jornalismo e afins, mas já tão apagada nos guardados de nossa memória.

Dois dedos de prosa sobre as definições de humor e o conceito adotado neste trabalho

No *Dicionário de termos literários*, Moisés (2004) menciona o século V a.C. como época em que, provavelmente, com Hipócrates, surgiram as primeiras ocorrências do vocábulo “humor”, aplicadas à área da Medicina, para descrever substâncias líquidas que circulavam pelo corpo humano. Tais secreções passaram a ser determinantes na identificação dos estados de espírito dos indivíduos. Quatro seriam os fluidos corporais e quatro seriam as espécies de homens, diferenciados pelos tipos de humor predominante. O sangue, a fleuma, a biliar e a atrábilis identificavam, nessa mesma ordem, os seres humanos do tipo sanguíneo, fleumático, colérico e melancólico. Tais designações eram taxativas no reconhecimento das relações humanas na sociedade, não tardando uma flutuação semântica no emprego dessas palavras, que passaram do plano denotativo ao conotativo, evidenciando significados que seriam considerados como “bom humor” ou “mau humor”.

Um homem do tipo sanguíneo seria, de acordo com essa orientação conotativa, o que chamaríamos hoje de um “estourado”, com grande carga de mau humor; o fleumático seria o homem muito calmo, atingindo esse estado de espírito por sua extrema felicidade e altas doses de “bom humor”; o colérico, ao contrário, era o termo que designava o raivoso, identificado por um intenso rancor; e o melancólico ficava no intervalo entre o mau e o bom humor, cedendo espaço para a tristeza do espírito. Todos esses estados da alma, obviamente, eram decisivos para o comportamento do homem e só se manifestavam **em coletividade**. Um homem sozinho não poderia manifestar seu bom ou mau humor, justamente porque, para existir esse fenômeno, há **necessidade de uma troca EU-TU**.

Com Aristóteles e, depois, na Idade Média, o termo humor aparece relacionado ao cômico, sendo este último o objeto de discussão na *Poética* aristotélica. O cômico seria, em uma breve formulação nessa obra, um produto da comédia, a qual se encarrega da representação dos homens “piores do que eles são”, em face de seus arquétipos de conduta social. Os homens seriam “piores”, portanto, se se afastassem do seu ideal de atuação na sociedade e reproduzissem o “feio”, aproximando-se de comportamentos ridículos. O cômico decorreria de uma observação de que o homem está em deformidade, distante de um padrão, e, por isso mesmo, está suscetível ao riso.

De Aristóteles a Kant, foram inumeráveis as tentativas de definição de humor e intermináveis as obras que a nossa cultura ocidental criou em torno do tema. Verdadeiros patrimônios filosóficos, literários, psicanalíticos foram produzidos e nos legaram a única

certeza: o humor – e seu produto direto, o riso – constitui uma experiência humana muito imprecisa, sobre a qual caberia quase tudo. Para alcançarmos o tratamento do humor nesta pesquisa, porém, será oportuno resgatar alguns dos ensinamentos de três autores cujas obras marcaram o panorama do humor no século XX: Bergson, Freud e Pirandello.

O historiador Elias Saliba, na obra *Raízes do Riso* (2002), informa que esses três autores contribuem para uma apresentação moderna do humor, diferenciada das abordagens clássicas filosóficas. Segundo essa perspectiva, os três estudos foram elaborados no contexto da *Belle Époque*, marcado pelos antagonismos do século XX, de um lado, pela modernização; de outro, pelos conflitos políticos.

Esse período dissociou o fenômeno humorístico de certo “estado de espírito”, colaborando para representações do que Saliba nomeia “mau” e “bom” humor. O primeiro, mais afeito à agressão satírica, geralmente de caráter político, dado a sonoras gargalhadas; o segundo, vinculado à crítica de costumes, motivador do riso e do sorriso. Nos dois casos, porém, experimentando qualquer tipo de humor, o século XX constituía caminho aberto para as liberações sociais. Em relação ao Brasil, especificamente, o humor simbolizou dois caminhos: o da catarse de uma coletividade de excluídos e o da tentativa de lidar com a vida pública. Aliando esses dois percursos, em tese, para o historiador, o humor foi essencial aos brasileiros para entendermos nossas próprias incongruências.

A partir do momento em que o contexto da Primeira Guerra e as relações políticas daí decorrentes censuram as ações do homem, principalmente as relacionadas à escrita, em contradição ao pleno desenvolvimento das máquinas e das tecnologias, as formas de comunicação se valem de uma síntese linguística, na qual cabe a crítica velada, reconhecida sonoramente pelo riso. Assim, a linguagem passa a fornecer pistas aos estudiosos do humor para alcançar o que estaria por trás dela.

As três obras de interesse para este trabalho apresentam desdobramentos relativos, cada uma com seu aporte teórico, ao humor e às atividades da comunicação, com relevo às que se realizam pela linguagem verbal, em específico.

Em *O Riso* (2007), Henri Bergson afirma que o cômico e o riso são próprios do homem, nascem da antítese entre os elementos mecânicos e os vivos. Por essa razão, rimos da cena de *Tempos modernos*, de Chaplin: a mecanicização do homem, tão similar à da máquina, tira nossa humanidade e nos enrijece como escravos da revolução tecnológica do século XX. A mesma “mecanicização” ocorre nos quadrinhos e nas charges, quando identificamos traços físicos ou comportamentais dos seres humanos congelados de forma caricatural, para intensificar certos efeitos de sentidos em favor da crítica de costumes. Seria considerado

cômico e, portanto, risível todo o arranjo de atos e acontecimentos nos quais o aspecto mecânico fosse calcado sobre o vivo. Não nos interessa, pelos desdobramentos a que desejamos alcançar nesta pesquisa, oferecer pormenores acerca da obra de Bergson, mas apenas ressaltar uma notável contribuição – para o filósofo, o humor não se encontra na essência do ser humano, mas **na sociedade**:

Para compreender o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se sobretudo determinar-lhe a função útil, que é uma função social. Digamo-lo desde já: essa será a ideia diretriz de todas as reflexões. O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social (BERGSON, 2007, p. 2).

Por essa perspectiva, o riso passa a ser tratado como fenômeno social, construído pelo homem. Não há mais relações entre humor e “essência” humana, como se estabeleceu na Antiguidade, **porque a resposta para o humor se encontra fora do homem, na sociedade e não na sua “aura anímica”**. Ainda podemos citar que, para Bergson, há várias facetas do cômico, como o ridículo e a ironia, por exemplo. Concordamos com o autor, na consideração de que o humor, em distinção a outras espécies de comicidade, seria produzido quando alguns homens, dirigindo-se a outros, provocam o riso pela inteligência, pois este tem qualquer coisa de científico, é intencional e premeditado:

Vários autores, Johann Paul Richter entre outros, notaram que o *humour* tem preferência pelos termos concretos, pelos detalhes técnicos, pelos fatos precisos. Se nossa análise está correta, esse não é um traço acidental do *humour*, mas quando encontrado, constituirá sua própria essência. O seu autor, neste caso, é um moralista que se disfarça de cientista, algo como um anatomista, que só faria a dissecação para nos enojar; e o *humour*, no sentido restrito, em que tomamos a palavra, é exatamente uma transposição do moral para o científico (BERGSON, 2007, p. 2).

Como produto da inteligência, a comicidade de movimentos e de situação teria em comum com a **comicidade de palavras** três processos provocadores do riso: a repetição, a interferência de séries (repetição de elementos desconexos) e a inversão. Todos os mecanismos calcados na mescla entre equivalências e incongruências. O humor pela palavra, porém, teria um diferencial em relação aos outros dois, na opinião de filósofo, visto que “a repetição de uma palavra não é risível por si mesma. Só nos faz rir porque simboliza certo jogo particular” (BERGSON, 2007, p. 53).

Para Freud, em seu estudo *O chiste e suas relações com o inconsciente* (1995), o riso, produto do humor, funciona como forma de liberação das emoções reprimidas, compensando a tensão de energia concentrada para manter as proibições e limitações sociais. Toda a tese de Freud é conduzida no sentido de assemelhar as técnicas de elaboração do sonho, espaço de liberação das amarras da realidade, muitas vezes risível, às estratégias de construção do

chiste. Temos aí a associação entre inconsciente e linguagem. **O humor poderia ser captado nos vestígios de construções exclusivamente linguísticas**, como a síntese, o trocadilho, a aliteração, elementos empregados na elaboração de chistes. **Nessa ótica conceitual, a linguagem pode ser uma forma de liberação, expurgação social.** Outro ensinamento valioso de Freud foi a consideração do humor como um “efeito tranquilizante”, pois a lógica do riso é criar uma tensão aparente para não resultar em nada, como exemplifica o autor, na metáfora do bebê que ri, quando a mãe faz cócegas, mas que pode chegar a chorar se elas forem feitas por estranhos. Isso ocorre porque a familiaridade entre mãe e bebê causa uma espécie de lógica do riso, em torno da qual se formula um pensamento do tipo: *finja me assustar para eu me divertir depois*. Há, por assim dizer, uma combinação entre os interlocutores do riso para uma **“quebra de expectativa”**: “quebra” dos reais resultados de uma situação; de uma construção linguística, ou de um significado esperado, enfim. Saber que, no humor, o rumo do que se constrói será outro em relação a uma previsão real é a chave para compreender que o riso acontece depois da transformação de uma “expectativa tensa em nada”, porque muda a orientação estabilizada das ideias.

Luigi Pirandello, em sua obra *O humorismo* (1996), situa as causas do riso nas fronteiras da ruptura com a realidade. Sua contribuição advém do acréscimo de um detalhe na relação entre o cômico e o humor. Os dois são identificados pela ruptura ou “quebra” com a realidade, por uma relação de contrários, mas, para se reconhecer, esse último, deve haver uma “reflexão” posterior à ruptura. Para Pirandello, então, quando se cria um “sentimento”, a “familiaridade” que Freud já havia mencionado, provoca-se predominantemente o sorriso e não o riso ferino. Assim, teríamos a diferença entre o cômico e humor. Saliba, em análise da obra de Pirandello, chega à conclusão de que o exemplo da velha, presente na obra do estudioso italiano, ilustra bem essa distinção: se uma velha decrépita se veste e se comporta como uma menina, toda maquiada, de minissaia e peruca loura, a percepção da “quebra” do que se espera de um comportamento e da vestimenta de uma senhora provoca o riso e se faz o cômico. Entretanto, se uma moça que observa a velha “se põe no lugar dela”, passa a entender os motivos que contribuem para suas atitudes, ou avalia criticamente, cria-se uma reflexão posterior à quebra, uma “familiarização”. **Podemos ainda, segundo explica Saliba sobre a teoria de Pirandello, reconhecer o humor quando tudo o que nos é familiar é posto em um contexto diferenciado, rompendo o senso comum, causando um estranhamento.** Por esse motivo, sorrimos quando representamos o que “acontece comigo” em um contexto como se não “acontecesse comigo”. Por essa perspectiva, podemos entender porque sorrimos com programas de humor que representam cenas familiares em cenários altamente imprevisíveis.

Apesar de o desdobramento do fenômeno humorístico, nesta pesquisa, não se apresentar pelo viés da Filosofia e da Psicanálise, consideramos que a visão moderna do humor é a que melhor se aplica aos nossos propósitos, já que nosso *corpus* conta com crônicas jornalísticas, gênero cujas características são mais bem definidas, em território brasileiro e carioca, na modernidade, impulsionadas pela transição da primeira para a segunda metade do século XIX, com Joaquim Manoel de Macedo, José de Alencar e Machado de Assis, obtendo a consolidação consagrada com Rubem Braga.

Se, na perspectiva moderna do humor, a palavra de ordem é o “choque”, como já mencionamos, é bem verdade que essa visão também promove um vínculo estreito entre humor, representação social e linguagem. Pelas contribuições das teorias construídas no início do século XX, adotamos em nossa pesquisa que:

(I) O humor é fabricado em coletividade e surge da relação comunicativa entre os homens. Trata-se, portanto, de um fenômeno social;

(II) O riso humorístico ocorre quando existe uma “quebra de expectativa” em relação a uma situação, um evento, um pensamento ou um uso linguístico;

(III) O humor é construído pela linguagem. Como as relações sociais e os eventos entre os homens, em geral, materializam-se, constroem-se e se ressignificam pelos sistemas de linguagens, consideramos especialmente a verbal, como espaço no qual as representações de “quebra” dos padrões sociais se presentificam. **A linguagem, portanto, é o material no qual o humor deixa os seus vestígios.** A língua é o material que nos permite analisar até que ponto o jogo entre o dito e o não dito entrelaçam-se na comunicação entre os indivíduos;

(IV) O fenômeno humorístico deve ser associado às noções de discurso e de texto, para que sejam percebidas as rupturas das combinações e dos padrões sociais. Estamos, por essa perspectiva, considerando a existência de conceitos específicos da Análise do Discurso e da Linguística Textual que nos auxiliam a recuperar os não ditos ou as construções refinadas do humor mais crítico. **O humor é um fenômeno que se constrói pelo discurso**, por meio de certas estratégias discursivas cujas marcas são apreendidas pela linguagem.

Estabelecidas as noções gerais do humor, passemos às da crônica.

Crônicas: os conceitos como trilhos da evolução do gênero

Texto 3 – *O nascimento da crônica*

“O nascimento da crônica”

Há um meio certo de começar a crônica por uma trivialidade. É dizer: Que calor! Que desenfreado calor! Diz-se isto, agitando as pontas do lenço, bufando como um touro, ou simplesmente sacudindo a sobrecasaca. Resvala-se do calor aos fenômenos atmosféricos, fazem-se algumas conjecturas acerca do sol e da lua, outras sobre a febre amarela, manda-se um suspiro a Petrópolis, e *La glace est rompue*; está começada a crônica.

Mas, leitor amigo, esse meio é mais velho ainda do que as crônicas, que apenas datam de Esdras. Antes de Esdras, antes de Moisés, antes de Abraão, Isaque e Jacó, antes mesmo de Noé, houve calor e crônicas. No paraíso é provável, é certo que o calor era mediano, e não é prova do contrário o fato de Adão andar nu. Adão andava nu por duas razões, uma capital e outra provincial. A primeira é que não havia alfaiates, não havia sequer casimiras; a segunda é que, ainda havendo-os, Adão andava baldo ao naipe. Digo que esta razão é provincial, porque as nossas províncias estão nas circunstâncias do primeiro homem.

Quando a fatal curiosidade de Eva fez-lhes perder o paraíso, cessou, com essa degradação, a vantagem de uma temperatura igual e agradável. Nasceu o calor e o inverno; vieram as neves, os tufões, as secas, todo o cortejo de males, distribuídos pelos doze meses do ano.

Não posso dizer positivamente em que ano nasceu a crônica; mas há toda a probabilidade de crer que foi coetânea das primeiras duas vizinhas. Essas vizinhas, entre o jantar e a merenda, sentaram-se à porta, para debicar os sucessos do dia. Provavelmente começaram a lastimar-se do calor. Uma dizia que não pudera comer ao jantar, outra que tinha a camisa mais ensopando que as ervas que comera. Passar das ervas às plantações do morador fronteiro, e logo às tropelias amatórias do dito morador, e ao resto, era a coisa mais fácil, natural e possível do mundo. Eis a origem da crônica”.

Fonte: ASSIS, 1994, p. 14.

Machado de Assis, com sua requintada ironia, brinca com a suposta origem da crônica e propõe que ela tenha surgido de uma conversa despreziosa entre duas vizinhas. Uma conversa aparentemente sem importância, mas dotada de avaliações sobre fatos, fenômenos da realidade e que pode, inclusive, desenrolar-se em “causos” contados.

Por essa perspectiva machadiana, podemos também imaginar que, na época de Adão, a crônica já existisse, visto que o homem, diante de qualquer pessoa, sente a necessidade de produzir “conversas fiadas”, para emitir seus juízos de valor e suas formas de entender o mundo. A crônica teria, digamos, a mesma idade do primeiro homem que legou aos seus descendentes o primado de nossas existências – a atividade de conversar, entendendo conversa como um dos atos comunicativos mais primitivos de toda a história da humanidade. Sendo assim, a conversa é a nossa comunicação mais antiga, mais próxima de nosso interlocutor e mais definitiva, pois, se não gostarem da forma como a conduzimos, podemos

ser imediatamente dispensados. Por esse motivo, o ato de conversar deve ser extremamente envolvente, se não dotado de estratégias que, no mínimo, afetem o nosso interlocutor no sentido de convencê-lo de que vale a pena prestar atenção ao dito. A conversa, caracterizada por esses aspectos, é quase uma arte, pois nasceu com o homem pela necessidade de materializar, por meio da palavra engenhosamente escolhida, suas imagens dos seres e do mundo, pela vontade de conquistar a atenção do outro.

Comparativamente, ao simular dialogar com o leitor, o cronista cria estratégias de aproximação infalíveis, como a simplicidade da linguagem, a abordagem do cotidiano e o humor, elementos sempre presentes em uma boa conversa. Não por acaso, defendemos que, mesmo em sua face mais histórica, a crônica se transmuta em conversa, com alterações várias em função da influência singular da época. Vejamos como essa analogia se constrói neste trabalho.

Da “primeira conversa” – a crônica da ordem do *Khrónos*

A palavra crônica apresenta dois sentidos distintos, segundo registram os principais estudos sobre gêneros, tanto sob a ótica literária, quanto sob a perspectiva da linguística. O significado inicial, que estamos nomeando aqui de “primeira conversa”, prende-se a uma ideia embrionária de crônica como “registro histórico”. Tal concepção é apresentada no *Dicionário de termos literários*, por Massaud Moisés, como “um relato objetivo de acontecimento dentro de sua sequência de tempo (ano, anais ou ânua), constituindo assim um gênero histórico” (2004, p. 489).

A palavra crônica, derivada de *Khrónos*, do grego, designava relatos que apresentavam uma ordenação de fatos pelo viés do tempo, porém sem interpretação deles. O cronista seria um executor desse relato mediado pelo tempo, com uma tarefa de criar um tom de imparcialidade, de modo a construir, pelo discurso, a própria “verdade histórica”. Nessa acepção, a crônica é produzida desde a era cristã, porém elaborada em larga escala depois do século XII, apresentando como agentes do ofício cronistas renomados, como Froissart, na França; George of Monmount, na Inglaterra; Fernão Lopes, em Portugal. A essa altura, o gênero passa a apresentar certas influências do polo histórico, já que, nos eventos relatados por muitos cronistas, percebia-se a intenção de expor pormenores, associar as causas e consequências dos eventos, oferecer analogias entre fatos num caminho meramente

interpretativo, ressoando algo de exegese. Por esse tempo, então, duas noções de crônica são formadas no interior do primeiro conceito: os cronicões, que eram identificados por meras notações relatadas, sem resquícios interpretativos; e as crônicas propriamente ditas, situadas nas produções da História, com a exposição dos motivos e os resultados dos eventos relatados, gerando comparações entre fontes diversas e interpretações a partir dessas análises.

A crônica, na segunda perspectiva, a partir do Renascimento, passa a ser gênero representativo da História. A distinção entre cronicão e crônica não se alastrou pelos quatro cantos do mundo, sendo reconhecida apenas nas produções de cronistas portugueses e espanhóis. Nas obras de nossos antigos colonizadores, passamos a reconhecer uma necessidade de se materializar no discurso uma verdade que se pretendia ser a “verdade da história”. Uma história de Portugal, contada com credibilidade naquele momento dos registros dos primeiros cronistas, século XII, até Fernão Lopes e Gomes Azurara, século XVI, talvez, pudesse ser justificada pela emergência de se construir uma imagem de um reino essencialmente português, que estava, por assim dizer, próximo a se desvencilhar dos poderes de Espanha. Além disso, de Fernão Lopes aos cronistas viajantes brasileiros, outro tipo de urgência em se formular discursivamente a imagem absoluta do império português talvez se deva às conquistas das novas terras, pelo advento das grandes navegações.

Esse relato “sério” de Fernão Lopes para os ouvintes ou leitores deveria ser muito bem conduzido. Havia, portanto, a necessidade de uma “conversa” do rei para com o seu povo, na qual os cronistas eram escolhidos como “contadores de histórias” para recriarem e desconstruírem identidades, crenças e valores que andavam circulando pelas bocas das pessoas, mas não haviam sido registrados ainda oficialmente. Deveria existir uma legitimação dessas histórias para os homens daquele reino nelas se reconhecerem e serem reconhecidos em outros reinos. A conversa precisava de uma “verdade” muito bem construída para poder ser passada adiante através de um discurso coletivo no qual se pudesse acreditar também fora dos territórios lusitanos. Por tudo isso, não podemos deixar de considerar que, além dos filtros da História, as crônicas portuguesas, sobretudo a partir de Fernão Lopes, também são enviesadas por certa literariedade, por estratégias do discurso e da linguagem que possibilitam uma verdade construída ficticiamente. Nessa acepção, a crônica estaria associada não a um relato, mas à forma como se constrói esse relato, assim como explica Pereira em *Crônica: a arte do útil ou do fútil*:

Ao assumir a condição de relato histórico, com alguns matizes literários, a crônica volta, novamente, a ter seu significado ampliado. A partir daí, vamos ter uma nova noção de crônica que não se legitima apenas através da organização cronológica dos eventos, mas na forma de

relatá-los. O indivíduo encontra, agora, uma maneira de tratar os eventos sociais que se sucedem ao seu redor, adequando-os de acordo com as normas sociais e a tradição de seu povo. Tenta traçar um perfil de seu meio, embora, para isso, muitas vezes tenha que sair do plano exclusivamente denotativo, emprestando uma carga maior de conotação aos seus relatos. Assim, surge o conceito de crônica como forma narrativa que se constrói no plano da denotação e da conotação; do relato histórico e da ficção literária, no século XII (PEREIRA, 1994, p. 15).

Retomando a figura do rei que pede ao cronista para “pôr em crônica” uma conversa, percebemos que construir conversas sobre a história de um povo, imprimindo uma linearidade temporal, é tarefa tortuosa que gera conflitos do tipo: faz-se História ou Literatura? O que se conta de fato aconteceu ou foi inventado? O que se relata aconteceu assim ou de outro modo? O cronista está sendo “fiel” ao que já se sabe ou está burlando o relato por sua conveniência? Tantas dúvidas e formas de representações do todo por meio de um EU também podem ainda suscitar um questionamento mais curioso: o que se conta é “sério” ou é “conversa fiada”? No rastro dos vestígios linguístico-discursivos que o “sério” e a “conversa fiada” nos deixam é que analisaremos a presença do humor nessas crônicas as quais já permitem a inserção do literário (da criação pelo discurso) no relato que se pretende histórico. **Estamos, portanto, considerando que o espaço de criação, de criatividade, de expressão crítica é que possibilita o trabalho com o humor.**

Caso retomássemos aqui o gênero piada e os quadrinhos, presentes no início deste prólogo, para associá-los à crônica, para tentar construir a história de um povo, mais especificamente do povo português, poderíamos sugerir algumas hipóteses para que essas histórias fossem contadas: na piada, por exemplo, o português que representa o ignorante poderia contar que acha que descobriu uma terra nova, pela presença de homens primitivos bem exóticos. Ao perguntar aos homens se aquela era uma terra nova, os índios negariam e explicariam a ele como se faz para chegar a uma terra assim, tal como procurava. O final da brincadeira poderia ser o português regressando a Portugal, concluindo que a sua terra é que era a nova e que, portanto, não deveria ter saído de lá. Já numa versão HQ, seguindo a linha humorística de Bruno Drummond, os portugueses poderiam reafirmar o seu poderio e suas maiores conquistas a um brasileiro, explicando os sérios motivos de seus feitos e ganhos, questionando ainda que grande conquista teria o brasileiro. Numa postura *bem carioca*, o brasileiro poderia afirmar que sua maior conquista foi quando o Flamengo ganhou do Vasco no último clássico.

O humor ganha muito espaço nessa primeira acepção de crônica porque nela são autorizadas representações socioculturais que serão instituídas no discurso. O que temos é que o humor também pode ser percebido como um fator de crítica subjacente, encoberta pelas intenções do cronista. **Consideramos, então, em relação a esse primeiro valor semântico**

de crônica, rastro do *Khrónos*, o humor possível porque ela é um espaço de (re)criação das imagens socioculturais e histórias do homem.

Da segunda conversa – a crônica de origem folhetinesca

A segunda conversa identificada aqui diz respeito ao outro valor que a crônica assumiu, a partir do século XIX no Brasil, com a chegada e o desenvolvimento da imprensa. Não se trata mais de “pôr em crônica” a história de reis e nobres, mas sim de contar e comentar fatos da rotina da cidade que serve à capital da Metrópole portuguesa. O sentido de tempo permanece associado ao gênero, pois o cronista conversa sobre assuntos do período em que vive e passa a contar com uma nova identidade, a de escritor que publica no jornal. O tempo não deixa de continuar marcando a crônica, mesmo com a evidente mudança do gênero, a partir da mudança para o suporte jornalístico:

São vários os significados da palavra crônica. Todos, porém implicam a noção de tempo, presente no próprio termo, que procede do grego **Khrónos**. Um leitor atual pode não se dar conta desse vínculo de origem que faz dela uma forma do tempo e da memória, um meio de representação temporal dos eventos passados, um registro da vida escoada. Mas a crônica sempre tece a continuidade do gesto na tela do tempo (COELHO, 1987, p. 51).

A crônica passa a ser divulgada nos rodapés dos jornais, um espaço reconhecido como “folhetim”, o *feuilleton* ou “pequena folha”, de origem na imprensa francesa, no qual eram publicadas não só crônicas, mas todo tipo de gênero que pudesse compor um mosaico de representações culturais: conto, resenha, comentário, trechos de romances, dentre outros.

Posteriormente, com o desenvolvimento das técnicas de tipografia e das demandas de mercado, o jornal passou a contar com gêneros essencialmente informativos, como a notícia, e outros destinados ao entretenimento, sem a obrigação de seus assuntos se prenderem à ocorrência cronológica dos fatos do dia, mas que manifestavam análises, sugestões, comentários sobre certos aspectos desse tempo vivido. A seção identificada como folhetim, conforme bem lembrou Candido, em seu artigo “A vida ao rés do chão” (1992), sofreu algumas remodelações comunicativas de maneira a apresentar, em certos dias, somente os romances “em fatias”, ou capítulos de romances de livros, e, em outros, as “variedades”, cujo projeto gráfico abrigava muitos gêneros destinados a entreter o leitor. Assim, o espaço do folhetim, portanto, libertava o leitor das amarras do ciclo diário, das notícias obrigatórias e

pesadas. Oferecia a ele um momento de fruição e de se permitir devanear, ler conteúdos frívolos engraçados, nem que fosse por alguns minutos. Para o homem que vivia as contradições da *Belle Époque* no Brasil, era fundamental que a ele se destinasse esse espaço de liberação das tensões.

Em tão pouco tempo, uma cidade como o Rio de Janeiro passa a capital da Metrópole, reunindo primitivismo e cosmopolitismo; analfabetismo em massa e intelectualismo pomposo; rapidez das novas tecnologias e lentidão remanescente do trabalho escravo e servil. A cidade do Rio de Janeiro dividia-se entre o sério e o engraçado, tendo em vista a necessidade de, urgentemente, dar ao provinciano uma roupagem urbana. Os jornais vieram cumprir uma função de organização desse novo espaço social, multifacetando-se, também, por meio de variados espaços que sugerissem esses agrupamentos sociais: “A imprensa”, “o país”, “o mundo”, “economia” e outros. Até o próprio folhetim passou a se dividir em subseções, como se as formas de entreter também pudessem estar direcionadas a públicos que tivessem expectativas bem particulares.

A pesquisadora Marylse Meyer explica, de forma pormenorizada, como o jornal passa a se constituir nesse intervalo entre o fim do século XIX e o início do século XX, em especial como evolui o folhetim:

Aquele espaço [o folhetim] vale-tudo suscita todas as formas e modalidades de diversão escrita: nele se contam piadas, se fala de crimes, e monstros, se propõem charadas, se oferecem receitas de cozinha ou de beleza. Aberto às novidades, nele se criticam as últimas peças, os livros recém-saídos, o esboço do Caderno B, em suma. E, numa época em que a ficção estava na crista da onda, é o espaço onde se pode treinar a narrativa, onde se aceitam mestres ou noviços do gênero, curtas ou menos curtas – adota-se a moda inglesa de publicação em série se houver mais texto e menos coluna. Título geral desse pot-pourri de assuntos (Martins Pena falaria em sarrabulho litero-jornalístico): *Variétés*, ou *Mélanges* ou *Feuilleton*. [...] Com o tempo, o apelativo abrangente passa a se diferenciar, alguns conteúdos se rotinizam e o espaço do folhetim oferece abrigo semanal a cada espécie: é o *feuilleton dramatique* (crítica de teatro), *littéraire* (resenha de livros), *variétés* e “cosi a via” (MEYER, 1992, p. 99).

A autora salienta que essa segmentação do folhetim em várias seções de entretenimento também passou a orientar o projeto arquitetônico de revistas e periódicos, constituindo uma verdadeira febre entre os consumidores. Sendo assim, os diversos produtos do folhetim motivavam um investimento significativo nesse espaço, nas suas segmentações e vinculações a desenhos e imagens. Na imprensa francesa, eles chegaram a compor o espaço de honra dos jornais. No Brasil, os folhetins passam a ser a “viga mestra” dos jornais, dividindo-se basicamente, segundo Meyer, em dois subgrupos – os “romances fatiados”, situados nos rodapés das primeiras páginas; e as variedades, presentes ao longo jornal, abrigando ficções mais curtas, como contos, crônicas, traduções e comentários. Tempos

depois, as “variedades” resultariam em seções com identidades gráficas definidas no que hoje reconhecemos como colunas jornalísticas. Essa disposição dos jornais de 1849, segundo nos informa a autora, é muito semelhante ao que se reconhece hoje.

Essa exposição nos conduz a uma contribuição interessante para este trabalho: a crônica moderna está vinculada ao jornal, mas é o fato de ela ser literária, dada ao ludismo e ao lirismo, que possibilita a presença do humor. Isso porque a ficção e suas estratégias discursivas e artísticas de elaboração eram produtos de consumo ansiosamente esperados pelo grande público que passava a se alfabetizar e a se instruir por meio da crônica. Tudo de forma divertida e lúdica. **O humor passa a ser esperado na crônica porque a nova roupagem com que o jornal a veste é a do entretenimento, por meio do consumo de cultura e de ficção**, elementos que passam a entrar no jogo da compra e venda do mercado jornalístico. A crônica moderna, então, passa a ter as seguintes funções sociais:

- 1) auxiliar na instituição de novas formas de lazer, vinculadas à cultura e à ficção;
- 2) entreter e estimular o lazer pela leitura;
- 3) ajudar a compor um mosaico de representações socioculturais, documentando o perfil da nova cidade, dos novos hábitos e costumes do Rio cosmopolita.

À (re)criação de perfis socioculturais, já realizada na crônica de Fernão Lopes, soma-se o objetivo de entreter, uma das grandes marcas comunicativas da crônica a partir do século XIX.

As funções sociais diferentes que a crônica alcança, quando habita as páginas dos jornais, contribuem para que o gênero, a partir do século XIX, no Brasil, apresente transformações, as quais serão mais bem compreendidas a seguir. Neste momento, torna-se oportuno determinar que **a nossa “segunda conversa”, a que ocorre entre o cronista de jornal e o leitor, em dia e hora marcados nas colunas jornalísticas, constrói o humor com pretensões a emocionar e liberar os leitores de suas tensões diárias**. Não podemos deixar de frisar que o humor se presentifica tanto na crônica de relato histórico quanto na crônica de jornal porque em ambas há espaço para uma representação social e crítica de costumes. Fiquemos adiante, com o “passeio temporal”, para que o humor seja situado segundo as transformações do gênero.

1 NO RASTRO DO HUMOR: UM PASSEIO PELAS CRÔNICAS HISTÓRICAS

1.1 As épocas visitadas

Não há como resgatarmos os laços entre crônica e humor sem deixarmos de considerar os dois formatos que esse gênero assumiu na trajetória dos registros luso-brasileiros, tal como apresentamos – o de relato histórico e o de texto literário jornalístico, divulgado em folhetins. Para cada concepção de crônica, elencamos épocas cruciais ao exame do humor nas produções de diversos cronistas. Vale ressaltar que a crônica se transmuta de um a outro formato a partir da chegada e do desenvolvimento da imprensa no Rio de Janeiro, momento em que assume funções sociais específicas que contribuem para a remodelação do gênero.

1.1.1 Primeira época (século XV): a contribuição de Fernão Lopes

Texto 4 – *Crônica de D. João I*, segunda parte

Fragmento I

“Grandes senhores e bem dellicados, que veem banhados dauga rrosada, e de froll de laramjo [...] nom sse ham de teer muito que os logo nom veçaaes.”

Fonte: LOPES, 1977, p. 154.

O fragmento acima foi escrito por Fernão Lopes, provavelmente, em 1450. O que nos chama atenção no pequeno episódio é que o narrador de Lopes dá a voz a um dos soldados da tropa portuguesa, no momento da batalha contra castelhanos em Lisboa. As palavras de Pedro Anes Lobato são risíveis: se os inimigos são “senhores bem delicados”, a ponto de se apresentarem “banhados de água rosada” e de “flor de laranja”, obviamente “não demorará muito que hão de vencê-los”. A zombaria e o tom de menosprezo dados aos soldados rivais se materializam por meio de palavras que lhes atribuem comportamentos afeminados. As imagens linguísticas constroem uma visão ridícula do inimigo, muito propícia a um texto cujo objetivo seria “poer em caronica” a vida dos reis de Portugal.

O que ocorre é que Lopes se comporta textualmente como quem é consciente da grande importância de sua incumbência, pois não só oferece um relato sobre a vida de nobres

e de pessoas ligadas ao reinado de D. João I, mas constrói imagens “para ficar na história”, as quais seriam instituídas nos guardados da trajetória temporal e cultural da sociedade portuguesa. Como fazer a verdade do texto parecer a verdade da História? Somente as palavras e os recursos linguístico-discursivos poderiam ser as ferramentas das quais Fernão Lopes se utilizaria para que a sua subjetividade fosse lida como imparcialidade. O humor ganha terreno à medida que o teor de crítica se incrementa e se confunde entre “relatos dos personagens” e “relato do narrador”. Antes de passarmos ao exame de mais fragmentos, em que o humor contribui para o escamoteamento da subjetividade fernãolopiana, cabe esclarecer por que motivo escolhemos o século XV, como primeira época, anterior aos primeiros textos produzidos em terras brasileiras.

Em 1418, D. Duarte, encarregado do Conselho, da Justiça e da Fazenda, durante o reinado de D. João I, nomeia Fernão Lopes o guarda das escrituras da Torre de Tombo, cargo de confiança que, anos mais tarde, em 1434, renderia ao funcionário a tarefa de pôr em crônica as histórias dos reis de Portugal, desde D. Henrique a D. João I. Das várias crônicas que teria produzido acerca dos monarcas portugueses, interessa-nos a de D. João I, parte II, que abrange o reinado de D. João até a paz com Castela em 1411. É nessa obra que Lopes chega a relatar os sucessos de Portugal ao se lançar definitivamente na política de navegações, antecipando as expectativas da sociedade quanto aos empreendimentos mercantilistas das conquistas marítimas. Sendo assim, embora o sucessor de Lopes, Gomes Azurara, tenha relatado explicitamente os casos relativos às navegações, foi com o cronista de D. João I que a interpretação acerca dos fenômenos sociais, antropológicos e econômicos ultrapassou os limites da História e alcançam os espaços do Literário.

Como trataremos dos cronistas-viajantes, não seria possível fazê-lo sem apresentar a primeira crônica em que, para além das histórias dos reis portugueses, estão presentes análises, interpretações e previsões à Dinastia de Avis e ao futuro de um Portugal conquistador. É na crônica de D. João I que encontramos a simbiose entre o histórico e o literário, daí o nosso interesse em examiná-las em relação ao humor, produto do trabalho artístico de Lopes. É na crônica referente ao mestre de Avis, também, que se encontram trechos flagrantemente de crítica e escárnio às atitudes de líderes e nobres, às previsões sobre o futuro português. Dá-se nessa crônica, inclusive, um grande destaque à participação do povo, a “arraia miúda”, na vida política do reino e, sobretudo, à preocupação do cronista em parecer imparcial, já que, como estava a serviço de D. João, poderia ser acusado de bajulador, caso elaborasse uma crônica que privilegiasse somente os sucessos desse regente. Assim, segundo Lima, é com Fernão Lopes que:

se dá a metamorfose do cronista em historiador (aquele que interpreta o fato através do exame subjetivo) no esforço de “resolver” o problema que particulariza a crônica de D. João I: legitimar um bastardo³, o Mestre de Avis, D. João I, como rei de Portugal, o vencedor de Aljubarrota contra os Castelhanos em 1385 (LIMA, 1986, p. 31).

Quando ocorre esse misto entre “cronista” e “historiador”, relato e arte, passamos a encontrar a crônica com limites bem definidos em relação aos cronicões. Daí, a preocupação de Fernão Lopes em deixar claro ao seu interlocutor o compromisso em não faltar com a verdade, consultar, além das fontes orais, inúmeros documentos e textos escritos, procedimento incomum na época, em que os testemunhos orais eram suficientes para suscitar credibilidade ao relato. Mesmo com um retrato mais psicologizante e interpretativo, o compromisso com a verdade factual era a principal meta comunicativa do cronista, como afirma no prólogo à crônica de D. João I, em que nela o ouvinte não encontraria “fremosura” e “novidade de pallavras”, mas sim a “clara” e “nua çertidom da verdade” (LOPES, 1977, p. 2-3).

São inúmeros os estudos acerca das particularidades da crônica de D. João I, mas destacamos aqui as contribuições de Maria do Amparo Maleval na obra *Fernão Lopes: a retórica medieval* (2010), acerca do capítulo “Facécia e Refutatio”, no qual defende o uso de figuras de linguagem e tropos como formas de argumentação em favor de simular imparcialidade. Segundo nos ensina a autora, ao construir as falas de seus personagens por meio de recursos figurativos, em prol da ironia e do escárnio, Lopes estaria contando a história pela voz de seus personagens.

Para desenvolver o seu capítulo, Maleval associa as figuras e tropos a conceitos da argumentação aristotélica, dentre os quais a facécia seria um dito chistoso, flutuante entre a ironia e a zombaria. Das contribuições da pesquisadora, valemo-nos da consideração de que, em Lopes, a ironia e o escárnio, motivadores do humor, são fundamentais para argumentar de modo a produzir no leitor a sensação de que, em certos momentos de crítica aguçada, as vozes “são de outros” a quem o cronista empresta lugar. Observemos os fragmentos:

Fragmento II

“lhe aprazia muito de sua viimda, e que elle lhe teria bem feito de jantar”

Fonte: LOPES, 1977, p. 257.

³ Um dos desafios de Fernão Lopes era escrever nesta crônica sobre o período de transição entre os reinados de D. Fernando e o de D. João I, o qual foi marcado por grande manifestação de cunho popular, a batalha de Aljubarrota. A grande reivindicação era que a viúva de D. Fernando, Leonor Teles, acusada de adúltera e de assassina do rei, não subisse ao trono português. Além dessas acusações, o fato de a rainha ter linhagem de origem portuguesa e castelhana comprometeria a segurança da coroa lusitana. D. João I, sacerdote da linha de Avis, filho bastardo de D. Henrique seria, segundo a linhagem, o sucessor ao trono.

Fragmento III

“este rroncador de Martim Vasquez”

Fonte: LOPES, 1977, p. 361.

Fragmento IV

“eu vos despacharei de seu estorvo”

Fonte: LOPES, 1977, p. 361.

Fragmento V

“Destá vez, meu senhor, o Mestre será a rei a prazer de Deos e apesar de quem pesar.”

Fonte: LOPES, 1977, p. 372.

De II a IV encontram-se discursos que nos permitem compor linguisticamente a imagem de Nuno Álvares, o herói da crônica, papel que não é atribuído a D. João I. Podemos imaginar que contrariar uma expectativa do interlocutor em não encontrar D. João como herói soaria já como um perspicaz artifício para construir uma imagem de Lopes como cronista fiel aos fatos e, portanto, sem intenções adulatoras para com seus empregadores nobres. No trecho II, o narrador relata a voz de Nuno Álvares em um recado que o herói mandara aos seus inimigos castelhanos. O humor se reconhece na tentativa de se realçar a bravura do português por meio da metáfora da “janta”, a qual desqualifica o potencial dos inimigos, já que a batalha que estaria por vir seria um “jantar”, sem grandes dificuldades para os portugueses. Martins Vasquez, representante de tropas castelhanas, é identificado por Nuno Álvares em discurso direto, no trecho II.

A diferença, porém, que ocorre em III e IV é que, ao “pensar alto”, Álvares emprega uma antonomásia sarcástica, “rroncador” e, no fragmento III, ao se dirigir diretamente a D. João I, emprega o vocábulo “estorvo”, que mantém a intenção de desqualificar o rival, mas se mostra mais brando em respeito a D. João. Em V, no momento da coroação do Mestre de Avis, o herói emprega a ironia para com a oposição, por meio do jogo de palavras entre “apesar de” e “pesar”, reforçando que a coroação ocorrerá mesmo com a resistência de muitos. Os discursos atribuídos a Nuno Álvares contribuem para que a imagem de herói valente e decidido seja construída. A argumentação implícita se insere durante toda a narrativa por meio dos discursos relatados e dos recursos figurativos neles inseridos: cria-se uma ilusão de que a voz de Lopes está suspensa, de que ele “sai de cena” para mostrar diretamente a participação do outro.

Argumenta-se, portanto, em favor da dinastia de Avis, nas entrelinhas pela figura de Nuno Álvares: pelas palavras do líder, manifestam-se a valentia da tropa portuguesa e as

desqualificações dos castelhanos, estas quase sempre com tom de sarcasmo e ironia. O humor parece comprovar que “se fosse de fato Lopes” as palavras seriam um pouco “mais sérias”.

Muitos outros episódios entre a batalha de Aljubarrota e a coroação do rei são também revelados pelas vozes dos personagens, na intenção de não comprometer o cronista. Lopes ficaria, nesse sentido, resguardado de acusações sobre as imagens das figuras reais que emergem no decorrer da narrativa, já que elas vão se mostrando pelos próprios personagens. Assim ocorre com Leonor Teles, a viúva de D. Fernando, acusada de traí-lo e, quem sabe, matá-lo. As suas próprias palavras nos permitem construir um estereótipo que permaneceria latente na memória do povo português, o de mulher de forte personalidade, “aleivosa”, como podemos perceber no seu dito, logo após negar um provável casamento com o Mestre de Avis, solicitação da corte Portuguesa, para resolver o problema da Dinastia:

Fragmento VI

“Veedes bem ho alvoroço de Lixboa como sse levantarem com ho Meestre que nom ssei”, disse Ella, “sse he meestre de troos, sse de bombardas. E maravilhome quall foi a sanha ou sandice que os fez demovver tal cousa.”

Fonte: LOPES, 1977, p. 54.

Os termos “bombardas” e “troos” referem-se a canhões e trovões e caracterizam o rei pelos barulhos que faz, em alusão aos barulhentos gases, ridicularizando-o e firmando a sandice de quem poderia pensar que ela ao Rei se uniria em matrimônio. Os insultos ao futuro rei contribuem mais para formar um perfil impetuoso e agressivo de D. Leonor do que para desqualificar D. João I. O humor, ao ser o resultado da escolha das palavras e dos modos de dizer dos personagens, contribui para identificação de imagens positivas e negativas, as quais apresentam o propósito discursivo de, por um lado, ir ao encontro das imagens criadas previamente pelo imaginário popular e, por outro, ir de encontro à imagem de bajulador da qual Fernão Lopes procurava se distanciar.

Em outros momentos, o discurso do narrador, por vezes, confunde-se com o do personagem, outro artifício do cronista para mascarar a subjetividade e as ideologias. Curioso é o trecho em que a rainha viúva incita o seu genro castelhano a invadir Lisboa, fazendo valer seu desejo de vingança:

Fragmento VII

“depois que el Rei de Castella chegasse [...] que a vingaria de todos, especialmente dos homeens e molheres de Lixboa de que Ella dezia, que numca avia de seer vingada, ataa que tevesse huu tonell cheo das línguas dellas”.

Fonte: LOPES, 1977, p. 105.

O discurso do narrador deixa evidente a odiosa vingança esperada por Leonor Teles, cuja voz emerge, sobretudo, metonimicamente por meio da expressão “tonel de línguas”, em referência às línguas ferinas das portuguesas. Destas, a rainha desejaria cortar-lhes as línguas, em alusão às maledicências e acusações que faziam acerca de sua conduta e das suspeitas da morte de D. Fernando.

Curiosos também são os fragmentos em que o cronista manifesta a sua intenção de mostrar os escárnios e as músicas que eram cantados durante a invasão dos espanhóis ao cerco de Lisboa. Daí um dos grandes diferenciais de Lopes: dar voz ao povo, como um importante agrupamento na constituição dos rumos político-sociais de uma sociedade. Sarcástica é cantiga entoada pelas moças de Lisboa, antes do momento de invasão ao cerco:

Fragmento VIII

“Esta He Lixboa prezada,
Miralla e leixalla.
Se quiserdes carneiro,
Qual derom ao Amdeiro;
Se quiserdes cabrito,
Quall deram ao bispo”

Fonte: LOPES, 1977, p. 198.

Aqui, alude-se às mortes do Conde de Andeiro, fiel escudeiro de D. Fernando e provável amante de Leonor Teles, e do Bispo de Lisboa, pela população ensandecida. Posteriormente à manifestação popular, esclarece o narrador:

Fragmento XIX

“logo o bispo foi morto com feridas e lamçado a pressa afumdo, homde lhe foram dadas outras muitas, como sse gaamçassem perdoamça, que sua carne já pouco sentia”.

Fonte: LOPES, 1977, p. 25.

Há passagens em que o escárnio ocorre de forma agressiva, tal como era apresentado nas cantigas trovadorescas de mal-dizer, nas quais palavras chulas e ofensivas garantiam os sabores e os risos de quem as conhecia. No início de sua crônica, Fernão Lopes faz uma comparação entre o sétimo dia bíblico, o “dia em que Deus descansou”, depois de ter criado o mundo, e o início da dinastia de Avis, a qual chama “sétima idade”, período de descanso e paz que se seguiria em Portugal, após a vitória dos portugueses e a coroação do rei. Já nos primeiros parágrafos de seu prólogo, o cronista menciona que procederá “com ousamça de fallar como quem jogueta por comparaçom” (LOPES, 1977, p. 308).

Segundo Maleval, era assim que os trovadores procediam, ao enunciar uma cantiga de escárnio, “uma possível reminiscência ao joguete de arteiro, que na arte de torvar se apresenta como cantiga de escárnio” (MALEVAL, 2010, p. 222). Fernão Lopes mostrava que tinha consciência de que ultrapassava o mero artifício de “pôr em crônica” a vida dos reis de Portugal, além de se proteger de acusações, já que se deixa claro que, ao escarnecer, apresentará o enredo com as críticas à moda das cantigas, de forma retórica, não constituindo desrespeito. Preocupado em não ser julgado também como desrespeitoso ao reinado que lhe confere cargo de confiança, Lopes se comporta discursivamente como um engenhoso artista que vai esculpindo os estereótipos lusitanos na época da Dinastia de Avis, oferecendo-nos um painel rico dos costumes, da política, do pensamento do povo em relação à coroa e do sentimento de amor ao reino, em prol da força popular na coroação de D. João I.

Um exemplo de como o escárnio se mostra de forma mais agressiva, provocando um humor cáustico, é a passagem em que o cronista apresenta a cantiga que Fernão Gonçalves entoava, ao ter de abandonar duas regiões que Nuno Álvares e sua tropa acabavam de dominar para a segurança dos lusitanos, já que Fernão também controlava terras castelhanas. Gonçalves canta em resposta aos maus conselhos de sua mulher, principal responsável por ele ter perdido o domínio de Portel e Vila Ruiva, importantes localidades portuguesas dominadas por lusitanos não confiáveis:

Fragmento X

Amdae per aqui, boa dona, e hiremos balhamdo, vos e eu, a ssoom destas trombas; vos por maa puta velha, e eu por villaão fodudo no cuu Ca assi quisestes vos. Ou cantemos desta guisa:

Pois Marina bailou
Tome o que ganhou;
Melhor era Portel e Villa Ruiva,
Que nom Çafra e Segura,
Tome o que ganhou
Dona puta velha.

Fonte: LOPES, 1977, p. 338.

Os ditos ofensivos e gaiatos conferem ao homem de comportamento duvidoso a imagem de “mais saboroso homem que em Portugal avia, e mui sollto em suas palavras” (LOPES, 1977, p. 296). Tais atributos amenizam as palavras chulas, conferindo ao evento apresentado por Fernão Lopes um tom divertido que endossa a sua “imparcialidade” e a imagem dos portugueses como honestos e vitoriosos. Quem assim não se mostra não pode integrar este grupo.

Uma crítica tão contundente quanto a anterior, porém sem sarcasmo agressivo, encontra-se na alusão irônica ao clérigo João Matheus, na sua atuação durante a tomada de Portel por Nuno Álvares. O clérigo, mais vinculado a sua atitude de combatente do que de religioso, está mais preocupado “dabrir as portas” [à tropa de Nuno] “que de rezar as matinas” (LOPES, 1977, p. 296).

Há que se destacar ainda as suspeitas em relação aos privilégios que certos burgueses e nobres passam a ter no reinado de D. João: elas também ganham tom de ironia que se constrói pela sutileza da alegoria bíblica. Desse modo, críticas ao rei não deixariam de povoar a crônica de Lopes, eximindo-o da tarefa de reduzir a história do reinado de João apenas a sucessos e benfeitorias. Os dissabores, porém, são percebidos pela atitude desonesta de oportunistas que se aproveitam de D. João. O mestre, portanto, tem suas falhas apontadas indiretamente, mas elas não são suficientes para a construção de uma imagem negativa dele, já que é envolvido por falsos burgueses:

Fragmento XI

“E assi como o Filho de Deos chamou os seus Apostollos, dizemdo que os faria pescadores dos homees, assim muitos destes que o Mestre acresçemtou, pescaram tanto pera ssi per seu grande e homroso estado.”

Fonte: LOPES, 1977, p. 308.

O trabalho de Fernão Lopes nos conduz à reflexão de que a crônica de D. João exemplifica a (re)construção linguístico-discursiva de um “já-conhecido”, estabelecendo um registro oficial de Portugal daquela época, já que Lopes escreve a crônica quarenta anos depois da coroação de D. João e oferece à sociedade lisboeta um novo olhar do que já se conhecia. Em outras palavras, cria-se um novo discurso, com novas identidades lusitanas, para ficar nas memórias oficiais daquela sociedade. Transforma o já-conhecido em discurso novo.

O que importa diretamente para a nossa pesquisa é que, na primeira crônica, escrita em texto de origem portuguesa, os recursos literários e discursivos são fundamentais para a construção de imagens sociais. E isso não seria possível se um dos efeitos pretendidos não fosse o humor – ele é fundamental para estabelecer uma visão de mundo, repleta de crítica e de afetividades. Não é à toa que Fernão Lopes tinha plena consciência de que pintara novos quadros para estampar nas lembranças do povo português, ao deixar evidente no seu discurso, o seu entusiasmo em relação ao texto que estaria por vir, estimulando, por exemplo, o leitor, ao iniciar metalinguística e saborosamente a sua crônica:

“e maravilha de ver”, “e cousa boa de ver”. Com um convite dessa natureza, não haveria leitor ou ouvinte que não embarcasse neste passeio.

A forma como a linguagem é trabalhada é fundamental para a manifestação dessas diversificadas visões de mundo. Assim fez Lopes, segundo as palavras de Maleval:

Marca-se, portanto, o valor do escritor também pela eficácia de sua retórica a serviço da causa de Avis. E, sobretudo, pela originalidade da ironia que lhe caracteriza o estilo, permitindo ao leitor vislumbrar o outro lado da verdade, o seu caráter relativo: conforme distinguira na crônica de d. Pedro, há os leitores “de chão e simprez entender” e os “mais sotiis d’entender, leterados e bem discreto” (LOPES, 1996, p. 215). A estes, são dados os elementos para que seja questionado o enunciado manifesto, na busca da hermenêutica mais precisa do conteúdo latente (MALEVAL, 2010, p. 240).

1.1.2 Segunda época (século XVI A XVIII): vestígios de humor nas crônicas coloniais brasileiras?

Em busca do humor nas crônicas brasileiras dos tempos do descobrimento e da colonização, seguimos no rastro do questionamento presente no título desta seção – Podemos, de fato, afirmar que as nossas crônicas anteriores à chegada da imprensa no Brasil têm humor? Alguns fatores encaminhariam para uma resposta negativa:

(I) as primeiras crônicas deste período são meros registros de viajantes portugueses, franceses, holandeses e outros sobre a terra desconhecida. Não havia intenção de escrever manifestando dotes literários, seja por uma intenção artística, seja por alguma motivação crítica, a exemplo de Fernão Lopes;

(II) neste período predominaram as crônicas dos jesuítas que, por se pautarem nas orientações religiosas a serviço da Metrópole, não se apresentavam como terrenos férteis ao humor;

(III) há, predominantemente, a tentativa de se reproduzirem modelos europeus de diversas naturezas, sem manifestação relevante de nacionalidade. Por interesses da colonização, apresentavam-se formas de impedimento da formação do pensamento crítico, a bem dizer pela escassez de escolas, universidades e leitores no país.

Todos esses fatores são fundamentais para entendermos por que não contamos, efetivamente, com uma variedade de crônicas que explorassem o humor por meio de recursos diversos e com diferentes intenções comunicativas. O que ocorre, entretanto, é que, mesmo com grandes impedimentos para o florescimento do humor em textos do período colonial,

conseguimos encontrar alguns exemplos de que, na crônica, ele ganha um terreno propício a sua existência. Isso significa que, antes mesmo das produções literárias satíricas do período barroco, podemos afirmar que é nas crônicas de viajantes que o humor aparece, também, para manifestar diferentes visões de mundo. Se Fernão Lopes dá uma nova existência àqueles personagens que povoavam as memórias internas do povo lusitano, colaborando para a formação de uma memória coletiva oficial, fundando ou reorganizando estereótipos, conceitos e eventos, **os viajantes no Brasil nos dão uma existência primeira**. São eles os responsáveis pela formação das imagens que o mundo desejava conhecer e, principalmente, pela formação das imagens das nossas origens que, futuramente, seriam muito necessárias que fossem retomadas para reavaliação e reconstrução de nossa identidade sociocultural.

A exemplo desse processo de resgate do trabalho dos viajantes para ressignificação do nosso imaginário, encontram-se os nossos artistas, em especial os literatos do Romantismo e do Modernismo, os quais se valeram de todo esse mosaico de representações que se costuraram, no período colonial, pelas agulhas e linhas dos primeiros europeus que aqui chegaram e povoaram. Desse modo, apesar de todos os reveses para a discussão do humor nesse período, valemo-nos de algumas crônicas de viajantes e de padres, presentes nos guardados de nossa historiografia, para investigarmos como podemos encontrar certos vestígios de humor, apesar dos fatores mencionados anteriormente, os quais constituem entraves para presença produtiva e variada de humor nesses primeiros textos da formação de nossa existência sociocultural.

A nomenclatura *Literatura de viajantes*, ou *crônica de viajantes*, remete-nos imediatamente à Carta de Pero Vaz de Caminha como texto exemplar desse gênero. Inclusive, em termos de divulgação e estudo, nos níveis fundamental, médio e, na graduação, praticamente não se abordam outros textos de viajantes, muito menos os produzidos por europeus não lusitanos. Tal fato pode ter relação com a falta de “literariedade” e de “Literatura” nesses textos, entendendo-se a primeira como *um conjunto de recursos e procedimentos da construção artística* e a segunda como *ficção*. Mas por constituírem verdadeiros lugares de apresentação e discussão social, cultural e antropológica dos primeiros anos de nossa existência é que esses textos de europeus, lusitanos ou não, deveriam ser mais submetidos a análises linguístico-discursivas, pois todas essas mostras pelo olhar do outro também formam estereótipos e perfis que nos foram legados desde aquela época e que compõem a nossa identidade até hoje, seja positiva, como a prodigalidade da terra fértil, seja negativa, como a selvageria dos índios. Candido explica que, embora não possamos chamar as crônicas de 1500 a 1600 de Literatura, não podemos deixar de considerar que elas são

“manifestações literárias”, porque chegam a integrar o próprio embrião do pensamento literário brasileiro:

Podemos discernir na literatura brasileira um duplo movimento de formação. De um lado, a visão da nova realidade que se oferecia e devia ser transformada em “temas”, diferentes dos que nutriam a literatura da Metrópole. Do outro lado, a necessidade de usar de maneira por vezes diferentes as “formas”, adaptando os gêneros às necessidades de expressão dos sentimentos e da realidade local. Tudo isso era regido por uma espécie de imperativo: exprimir o novo sem abandonar o velho, ou seja, manifestar a singularidade do Novo Mundo sem perder contacto inspirador com as matrizes do Ocidente, que eram condição de entendimento entre os homens cultos. É preciso, por isso, considerar como produções da literatura do Brasil tanto as obras feitas pela transposição pura e simples dos modelos ocidentais, quanto as que diferiam deles no temário, na tonalidade espiritual, nas modificações do instrumento expressivo. Ambas as tendências exprimem o processo formativo de uma literatura derivada, que acabou por criar o seu timbre próprio, à medida que a Colônia se transformava em Nação e esta desenvolvia cada vez mais a sua personalidade (CANDIDO, 1999, p. 14).

Desse modo, examinaremos aqui como essas representações podem provocar efeitos humorísticos, se não há trabalho essencialmente literário. Trabalharemos não só com Caminha, mas também com a crônica de outro viajante, o francês Jean de Léry, cujo texto apresenta a visão mais detalhada do nativo e de seu contato com o europeu não lusitano. Na sequência, discutiremos como o humor (não) se mostra nas crônicas do período Barroco.

1.1.2.1 As crônicas de viajantes (1500-1600)

O descobrimento do Brasil, no século XVI, foi uma das empresas que possibilitou à Europa a conquista de um mundo novo, “um El dorado” que multiplicaria os projetos de vida e o progresso do homem expansionista europeu. Em relação ao português, especialmente, a descoberta do Brasil representava a “dilatação da Fé e do império”, segundo Moisés (2001). Explica o crítico literário que, apesar das aventuras dos portugueses em viagens transoceânicas, a influência de uma tônica medieval puramente divina se mantinha ao lado do desejo humanista de conquistas e novas vivências materiais. Sendo assim, o olhar do português sobre o Novo Mundo estava direcionado a três enfoques – o homem, a natureza e prosperidade da terra – abordados, ora como maravilhas paradisíacas, ora como mistérios divinos.

De qualquer modo, as crônicas de viajantes, principalmente as dos lusitanos, não se ocupavam apenas de expor “fielmente” as novidades desta terra, apresentavam como objetivo também “dar a ver” ao rei e aos europeus as melhores formas de explorar as riquezas da terra

e dominá-la. O que, em relação ao humor, poderia ser encontrado em um texto com essas pretensões comunicativas? A resposta tem relações diretas com o maravilhamento do português ao se encantar com esse “paraíso” desconhecido. Dentre os três elementos-base de relato e descrição do texto de Caminha, sem dúvida, o indígena foi o que mais chamou atenção, desde a sua imagem exótica até os seus hábitos considerados ferozes ou primitivos. Houve um impacto resultante do encontro entre culturas tão diferentes, suscitando a exposição de pinturas verbais extremamente interessantes aos que liam ou ouviam tais relatos de crônicas. A intenção de Caminha, enquanto escrivão da nau de D. Manoel, era realizar uma “reportagem da terra” descoberta, mas a rigidez de proceder fielmente ao labor de escrivão, por vezes, era superada pelo choque com o diferente, como ensina Jaime Cortesão: “Mas o escritor que ele é alvorece na pele do escrivão. Seus raros dotes de narrador, sua profunda intuição humana não conseguem libertar-se dos vincos profissionais e da limitação do ofício” (apud MOISÉS, 2001, p. 29). Tal impacto, diante das diferenças encontradas nesta terra, rende, para Moisés, “ironias maliciosas”, como as presentes na descrição das nativas:

Texto V – *A carta de Pero Vaz de Caminha*

Fragmento I

“E uma daquelas moças era toda tingida, de baixo a cima daquela tintura; e certo era tão bem feita e tão redonda e sua vergonha (que ela não tinha) tão graciosa, que a muitas mulheres da nossa terra, vendo-lhe tais feições, fizera vergonha, por não terem a sua como ela.”

Fonte: apud MOISÉS, 2001, p. 30.

A palavra “vergonha” empregada de forma polissêmica, associada ao sentimento de pudor, ou às partes íntimas da índia, oferece momentos de fuga ao relato sério, preso ao compromisso com a verdade. Os momentos de ironia e brincadeiras com as palavras se constroem sempre que o cronista revela informações interessantes não só da observação do inusitado, mas, sobretudo, dos relatos da recepção, das vestimentas e dos hábitos dos índios. Por mais de uma vez, por exemplo, a palavra “vergonha” é responsável por certo ludismo na narrativa, percebido quando o cronista menciona que “a inocência desta gente é tal, que a de Adão não seria maior, quanto à vergonha” (MOISÉS, 2001, p. 30). Dotado o português da grande influência religiosa, não seria surpreendente que ele não se encantasse com a nudez indígena, com os hábitos avessos à moral e aos preceitos católicos, como a prática da antropofagia e do uso das bebidas fortes em rituais. Fleck, no artigo “Emoções em jogo – sensibilidades e experiências de convívio intercultural no Brasil dos séculos 16 e 17”, relata que há 500 anos os registros de Caminha mostram o quanto os portugueses riram dos índios e

o contrário também muito se registrou em nome da necessidade de se apresentar o estranhamento e o choque cultural:

Fragmento II

“Trazia este velho o beijo tão furado que lhe cabia pelo buraco um grosso dedo polegar. Estivemos rindo um pouco e dizendo chalaças sobre isso.”

Fonte: FLECK, 2004, p. 3.

O riso era registrado frequentemente nas crônicas dos viajantes no início do século XVI. Em Caminha também é possível, segundo a autora, identificar passagens em que os portugueses riam com os índios, pois os dois grupos reconheciam bem estranhos seus hábitos e procedimentos rotineiros:

Fragmento III

“E além do rio, andavam muitos deles andando e folgando [...] e faziam-no bem. Passou-se então para a outra banda do rio Diogo Dias, o qual é homem gracioso e de prazer. E meteu-se a dançar com eles, tomando-os pelas mãos e eles folgavam e riam e andavam e riam com ele muito bem ao som da gaita.”

Fonte: FLECK, 2004, p. 4.

A Carta de Caminha constitui uma visão primeira do nativo e da terra brasileiras, contribuindo para o grande interesse de leigos e viajantes europeus lusitanos e não lusitanos a explorar e conhecer o Brasil. A diversidade de textos que se produziu naquela época, tanto por leigos fantasiosos quanto por cronistas viajantes, nos legou crônicas e literaturas fantásticas variadas acerca do estranho e do fascínio que aqui se encontravam.

Tais obras criavam uma espécie de “publicidade” da terra, para que mais pessoas para cá viessem em busca de uma vida mais saudável e rica em bens naturais. Essas leituras atraíam menos pelos aspectos positivos do que pelos negativos – um amplo repertório de fantasias mitológicas, como presença de monstros do mar, deuses da natureza, perigos abundantes e relatos do tipo aguçavam a curiosidade do Velho Mundo. Coutinho (2001) informa que a “mitologia cultural” ligada ao Brasil encontra em Américo Vespúcio a primeira voz que transmite ao mundo conhecido a mensagem do encontro do “novo mundo”, depois da exploração da terra brasileira em expedição de 1501 e divulgação dela em cartas que lhe renderam fama e foram divulgadas inicialmente na Itália. A partir de então, aumenta a quantidade de viajantes no Brasil, a exemplo dos franceses, que produzem obras de interesse à historiografia brasileira, como é o caso de “Historie dun Voyage faict em La terre Du Brésil”,

obra de Jean de Léry, cuja divulgação só foi realizada em 1578, muitos anos depois de seu retorno à França.

A obra de Léry, produzida quando da chegada dos franceses para a formação de uma “França Antártica” no Brasil, torna-se um importante registro dos comportamentos e das relações entre europeus não lusitanos e índios tupinambás, com destaques para as suas práticas antropofágicas. Fleck apresenta as crônicas de viajantes não portugueses e jesuítas lusitanos como importantes textos em que o riso e o deboche são flagrantes nas relações de apresentação, convívio e medo entre habitantes do “novo” e do Velho Mundo. Como ensina a autora, os nativos são descritos como muito alegres, galhofeiros e despreocupados, sempre associados ao bom humor, à alegria e à boa saúde:

Texto VI – *Historie dun Voyage faict em La terre Du Brésil*

Fragmento I

“Observei que os selvagens amam as pessoas alegres, galhofeiras e liberais, aborrecendo os avaros e os neurastênicos. Posso, pois, assegurar aos sovinas e aos avarentos, aos que comem dentro de gavetas, que não serão bem-vindos entre os tupinambás, porquanto detestam tal espécie de gente”.

Fonte: FLECK, 2004, p. 5.

No caso específico de Jean de Léry, a relação que se desenvolveu entre ele e os indígenas foi de aliança, porque os nativos viam os franceses como aqueles que os salvariam dos exploradores portugueses:

Fragmento II

“Éramos amigos e aliados dos tupinambás e gozávamos, portanto, de plena segurança entre eles. Fitava-me neles e me considerava mais seguro no meio desse povo, a que apelidamos selvagem, do que em França entre muitos franceses desleais e degenerados”.

Fonte: FLECK, 2004, p. 6.

Obviamente, havia tribos indígenas avessas aos europeus, assim como há momentos em que Léry descreve a “bestialidade” de alguns grupos tribais, mas geralmente, em observações e descrições sobre os tupinambás, o cronista relatava que eles estavam sempre à procura de algo que os animasse e de pessoas com natureza alegre, amiga. Como os franceses representavam para eles o europeu que não iria escravizá-los ou maltratá-los, os primeiros contatos foram de companheirismo. A aproximação entre os povos, porém, não impedia a observação de hábitos estranhos, de um para outro grupo, e era o reconhecimento do diferente

o responsável pelo humor nos registros dos cronistas. Atitudes debochadas dos indígenas, em imitação aos hábitos dos brancos, eram motivo de riso entre os nativos e os europeus:

Fragmento III

“Vestem eles às vezes calças de marujo, outros somente casacos que lhes chegam às nádegas. Em geral, depois de se contemplar um pouco e passear com as vestimentas, o que não deixava de ser cômico, despiam-se e largavam os trajes em casa até que lhes desse de novo na veneta vesti-los.”

Fonte: FLECK, 2004, p. 7.

Fleck relata que os franceses riam quando os índios “se espantavam com o troar” da artilharia e que somente perdiam o medo quando conheciam bem o artefato. O mesmo ocorria com os europeus que tinham medo dos rituais antropofágicos, tal como Léry, que, em episódio exposto por Fleck, afirma ter tido medo dos índios:

Fragmento IV

“Disse-me o intérprete que não tivesse medo pois os selvagens nada tinham contra nós e contou-lhes o que me passara pela cabeça. E os índios que satisfeitos com a minha vinda e querendo agradecer-me não haviam arredado pé, declararam que não tinham percebido o meu medo mas lastimavam o que sucedera. E como são galhofeiros, desataram a rir de minhas atribulações”.

Fonte: FLECK, 2004, p. 9.

Situações curiosas em relação às práticas de antropofagia também são descritas pelo cronista. Conta o francês que após momentos de guerra, os tupinambás sacrificavam com muita comemoração os inimigos presos em rituais para celebrar a vitória. Além disso, zombavam dos franceses quando os viam comendo carne assada no espeto:

Fragmento V

“os índios zombaram e se recusavam a acreditar que uma ave assim continuamente volteada viesse a cozer, só admitindo, afinal, pela comprovação do fato”.

Fonte: FLECK, 2004, p. 8.

O humor, na crônica de Jean de Léry e em Caminha, ao contrário do que ocorre em Fernão Lopes, não produz um efeito de sentido por meio de construções linguístico-discursivas, nem retóricas – ele está associado ao choque entre culturas e ao maravilhamento acerca das situações inesperadas que provocam o riso. Ademais, o humor nas crônicas do viajante francês está associado a um comportamento alegre dos

nativos. As imagens vão sendo construídas não por engenhos de linguagens, mas pelo afloramento do que é avesso no outro.

Na “crônica histórica”, portanto, o humor é um recurso de crítica e ficção. Na crônica de D. João I, o humor escamoteia a parcialidade do narrador e aguça a crítica aos nobres não confiáveis e ao clero, além de endossar o sarcasmo “justo” do povo e a bravura do herói Nuno Álvares. Em Caminha e Léry, não se intenciona (re)construir estereótipos lusitanos para a formação de uma memória coletiva oficial, mas reunir uma série de dados sobre a vida, os hábitos e rituais de relacionamentos dos nativos do Brasil para informar ao novo mundo. **O humor, entretanto, continua sendo recurso de crítica, na medida em que se verifica uma superioridade do europeu em face do indígena pela suposta incivilidade do nativo.** O reconhecimento da vida “tão alegre” e despreocupada dos índios colabora para uma estereotipação de um grupo que é bem diferente do padrão europeu e, embora possa ter o que ensinar, é ingênuo ou selvagem demais, dado ao riso e à falta de compromisso.

Nas crônicas de viajantes, o humor também está presente como recurso de ficção, embora os relatos sejam predominantemente “reportagens” com a intenção de informar as novidades. Não temos o propósito aqui de entrar no mérito das discussões sobre a existência da subjetividade “sempre-aí” e da inexistência da imparcialidade. Mas se torna importante lembrar que muitas dessas produções na época eram acusadas de fantasias ou mitologias, ou ainda, relatos com pouca credibilidade, dados os “absurdos” de gente, terra e convívios que nelas eram relatadas. Há quem defenda que a presença de ficção, entendendo-as aqui como “imaginação”, era para atizar a vontade dos europeus povoarem e explorarem a terra brasileira, mas, sobretudo, de adquirir livros sobre aventura:

As descobertas das novas terras e de novos povos tão diferentes dos europeus provocou [*sic*] grande ansiedade e intensa curiosidade na Europa do século XVI, criando um hábito de consumo literário, o livro de viagem a regiões desconhecidas, que se prolongará no tempo. Tal curiosidade se endereçava exclusivamente ao aspecto aventura, exigindo o leitor de então o máximo de exótico e fantástico aos narradores dos fatos ligados às terras distantes. [...] é do século XV em diante, mais acentuadamente no século XVI, que uma tal moda se afirmará. As histórias de viagens de Volksbücher, os livros aventureiros e populares: “se endereçavam à necessidade de leitura e de saber das camadas melhores do povo e se adaptavam aos seus desejos... davam mais valor a um conteúdo excitante capaz de surpreender o leitor e caíam no portentoso” (COUTINHO, 2004, p. 252).

Podemos, portanto, considerar que, nas crônicas de relato histórico, a crítica, seja para remodelar perfis sociais, seja para expressar certa superioridade entre culturas, está relacionada a formas de relato que buscam persuadir o leitor ou ouvinte tanto pelos engenhosos usos linguísticos e retóricos, a exemplo de Fernão Lopes, quanto pela exposição de cenas cujo exotismo atrai pelo desconhecido, como ocorre nas crônicas de viajantes. E, no

jogo da persuasão, o humor torna-se um resultado para além do desejável, torna-se indispensável.

1.1.2.2 As crônicas de jesuítas e frades (1600-1768⁴)

Pode parecer curioso que, em um trabalho que propõe a discussão sobre o humor em crônicas, haja o tópico “crônicas de jesuítas e frades”. Isso porque, na época em que a atividade de catequização dos índios se desenvolve, intensifica-se com ela o processo de dominação da terra e do gentio. No decorrer da colonização, a religião e a língua do colonizador passam a ser veículos de força e poder, cerceando a liberdade cultural e comunicativa dos nativos. O local paradisíaco vai se transformando em colônia e ganhando feições de civilização nos moldes europeus e, por isso mesmo, os contrastes passam a coexistir: língua geral (a ensinada pelos jesuítas) *versus* línguas tribais; religião católica *versus* crenças mitológicas indígenas; primitivismo *versus* civilização.

Além disso, tudo o que era produzido linguisticamente apresentava o objetivo de servir à instrução e à evangelização do índio, sendo a religião praticamente uma norma de vida, de pedagogia e de estética. Não se esperava de um texto produzido por catequistas grande engenho e arte, dadas as amarras que a estética da religião impunha aos procedimentos de criação e de criatividade.

Sendo assim, qualquer produção escrita que pudesse ameaçar o poder da metrópole era proibida de circular e ficava recolhida em Portugal até segunda ordem. Não havia espaço para a produção do humor, ou pelo menos, para a sua existência diversificada e permanência nos raros meios de comunicação da colônia. Sem a intenção crítica contra os dominadores e sem a criatividade mental e linguística que permite beber nas águas do literário, como encontrar humor nestas crônicas? De fato, registramos aqui a nossa imensa dificuldade em encontrar obras cujos enredos manifestassem críticas com efeitos de humor. Para Moisés, essa dificuldade de se produzir obras de questionamento ao pensamento dominante da Metrópole está vinculada a dois fatores: a ausência de meios de tipografia e a escassez de escolas na colônia:

⁴ Estamos considerando, nesta época, o exame de crônicas produzidas no período Barroco.

Começemos pelos meios de difusão cultural, em primeiro lugar, a tipografia. Contrariamente aos demais países das Américas, os prelos chegaram atrasados à Colônia, visto a Inquisição reconhecer que por meio deles se ganharia uma liberdade de pensamento perigosa aos interesses da Coroa e da Igreja. [...] Não surpreende, em vista disso, a pobreza qualitativa de nossa produção literária na época barroca. Para tanto concorriam outras causas estreitamente vinculadas à pouquidão dos meios transmissores de cultura. Dentre elas, ressalta a situação escolar da Colônia. Até a expulsão da Companhia em 1759, por mandado de Pombal, os jesuítas detiveram nas mãos o monopólio do ensino na nova terra. [...] A instrução obedecia a uma estrutura medieval, refletindo, por seu turno, as condições de ensino vigente na Metrópole (MOISÉS, 2004, p. 76-78).

Essas formas de limitação do pensamento crítico e do acesso ao conhecimento intelectual contribuíram sobremaneira para a escassez do humor nas crônicas deste período, encontrado expressivamente nas sátiras barrocas ou nas produções de Jesuítas, quando era resultante de um tipo de escárnio com fins moralizantes – aquele possível porque zombava de manifestações ou crenças religiosas que não tinham origens católicas. Esse escárnio, porém, não era encontrado em crônicas, mas em autos, com objetivo de ensinar a doutrina católica e os preceitos morais portugueses aos índios. Essa mostra do que seria condenável em termos de crença e comportamento era realizada de forma mais lúdica e persuasiva, através da ênfase na linguagem gestual que acompanhava a verbal, durante a leitura desses autos aos indígenas.

No final do século XVI e durante todo o século XVII, as produções escritas na colônia, se não estão direcionadas à evangelização de gentios e colonos, servem ao pragmatismo da vida diária, assumindo formas de comunicação administrativa, política, comercial e outras. Dominar a escrita era para poucos, e ela representava a materialização dos procedimentos do “bem-viver”, social e religiosamente. Havia aqueles para quem a escrita era sinônimo de requinte formal, particularidade dos ditos homens letrados, os quais compunham as classes dominantes, cujo saber e conhecimento linguístico eram caracteres importantes na hierarquia daquela sociedade embrionária. Formava-se, então, o grande panorama dos tempos barrocos da colonização: de um lado o imediatismo da vida na rude colônia, marcada pela doutrinação medievalesca; de outro a transfiguração da realidade pela influência do conhecimento europeu greco-latino. Os escritos da terra incógnita resumiam-se a textos para doutrinação em igrejas, documentos burocráticos, manuscritos de catequese e obras de doutrinação moral, informação e divulgação do saber cultural e religioso.

As crônicas, nessa época, além de “contar as novidades” sobre o desconhecido, também se dispunham a doutrinar religiosa e moralmente. Pelas crônicas, também se aprendia, a partir do fim dos seiscentos e ao longo dos setecentos, a tradição grega e os conteúdos bíblicos, os quais serviam de alegorias aos ensinamentos religiosos e à doutrinação moral ali presentes. Candido, em *Iniciação à literatura brasileira*, estabelece uma espécie de

segmentação didática da escrita no período colonial brasileiro, alertando para as naturezas dos materiais escritos elaborados de Caminha aos barrocos:

O que houve foi uma produção de crônicas e relatos no sentido já exposto, segundo quatro grandes linhas: **informação sobre a natureza e os índios; narrativa dos acontecimentos; edificação religiosa e catequese; defesa da Colônia contra invasores estrangeiros, sobretudo franceses e holandeses.** As quatro podem misturar-se na mesma obra, é claro, mas sempre há alguma predominância (CANDIDO, 1999, p. 4, grifos nossos).

Das crônicas e dos trabalhos teóricos examinados para a produção do humor no período colonial, encontramos o risível associado às formas de viver do índio e aos contrastes entre elas e os comportamentos dos europeus, conforme já foi apresentado. Foram as crônicas de “informação sobre a natureza e os índios” que nos renderam a verificação do humor como algo resultante da observação da convivência entre os primitivos e os colonizadores.

Em termos de linguagem, o fenômeno humorístico é apreendido por meio de escolhas lexicais, descritivismo e relato dinâmico de situações inusitadas, presença de construções irônicas ou palavras chulas. No grupo nomeado por Candido de “edificações e catequeses” ressaltamos as cartas-relatos ou as cartas-crônicas de Anchieta, produzidas na virada do século XVI para o XVII, que usavam, além de todos os recursos alegóricos e hiperbólicos do Barroco, o mesmo descritivismo dinâmico dos “exageros de viver” dos índios como modelos de má conduta cristã. Sendo assim, o riso, o sorriso e os humores, tão inerentes aos índios brasileiros, que Jean de Léry nomeia como fenômenos da “alegria de viver” dos nativos, Anchieta condena como algo bestial, próprio de pecadores.

Conforme salienta Fleck, os fenômenos associados ao humor, dentre eles o riso e sentimentos como alegria e felicidade, estariam para o pecado, assim como a seriedade e a serenidade estariam para o divino. As reprovações ao riso e às manifestações alegres, nos relatos de Anchieta, nas cartas de 1534, são associadas ao sexo, à bebedeira, à poligamia e à antropofagia, práticas condenadas pelo jesuíta lusitano:

Texto VII – *Cartas de José de Anchieta*

Fragmento I

“Põem nisto [sexo] uma das essenciais partes de sua felicidade, cujos pensamentos, palavras e obras, que quase necessariamente há de ouvir-se, e ainda ver-se, todos vêm parar nisso.”

Fonte: FLECK, 2004, p. 5.

Sobre as mulheres, observa:

Fragmento II

“As mulheres andam nuas e não sabem negarem-se a ninguém mas até elas mesmas cometem e inoportunam os homens, jogando-se com eles nas redes, porque têm honra dormirem com os cristãos”.

Fonte: FLECK, 2004, p. 5.

Sobre os rituais místicos, insinua que pajés são enganadores, já que convocam à prática de bebidas:

Fragmento III

“inventam uns bailes e cantares novos de que estes índios são mui amigos e entram com eles por toda a terra, e fazem ocupar os índios em beber e bailar todo o dia e toda a noite, sem cuidado de fazerem mantimentos, e com isso têm destruído muita gente desta”.

Fonte: FLECK, 2004, p. 5.

Eliane Fleck sugere que, se as cartas-relato de Anchieta condenam de modo enfático a alegria e os constantes risos dos índios, é nos autos do jesuíta que a condenação passa a ser efetivamente substituída pelo escárnio e pela zombaria, gerando o que a pesquisadora nomeia “escárnios permitidos”. Eles eram direcionados aos espíritos que os pajés diziam invocar após bebidas nos rituais místicos. A pesquisadora insinua que, embora a carta-relato não reprima a felicidade e o riso, nos autos eles são trabalhados como fenômenos do humor explícito e satírico, sobretudo sugerindo que os espíritos indígenas só podem ser o demônio e, por isso, há a permissão para que sejam escarnecidos:

Isso [o fato de pajés inventarem bailes e rituais] explica a frequência com que demônios e feiticeiros povoam os escritos de Anchieta, que atribui a eles qualificativos como os de perspicazes e ardilosos, embusteiros e enganadores. Nos autos anchietanos, em geral, esses personagens perversos e diabólicos são alvos preferenciais de escárnio e humilhações e da condenação, por escarnarem os costumes antigos e os vícios abomináveis. Em geral, o riso, o escárnio, o humor e o lúdico sofreram um processo de institucionalização em decorrência da situação colonial e dos procedimentos de catequese adotados pelos missionários jesuítas. [...] O escárnio institucionalizado – presentes em vários autos teatrais do período – é muitas vezes um escárnio permitido e, por isso, não necessariamente precisa ser subversivo (FLECK, 2004, p. 6).

Sendo nosso texto de análise a crônica e não os autos, **cabe-nos apenas aproveitar as informações acerca dos relatos de Anchieta: o tom de moralização e edificação religiosa condena as práticas relativas ao humor. Sendo as crônicas deste período textos que também catequizam e instruem, o humor não será ingrediente presente nelas, a não ser que seja para sofrer repreensões.** Por esse motivo, ele aparece “com permissão” para defender a cultura e a religião do colonizador. Daí lembrarmos que, no auge do período

barroco, são as sátiras de Gregório de Matos Guerra o veículo exclusivo de humor do tipo cáustico e, nesse caso, inteiramente subversivo, justamente porque não era “permitido”, já que criticava toda a selvageria, só que da hipocrisia das práticas políticas e religiosas da colônia.

Esse panorama de amarras ao livre pensamento e às manifestações culturais que caracterizou a transição para o Barroco intensificou-se durante todo o período e, em termos de investigação de humor em crônicas, recorreremos novamente à classificação didática proposta por Antonio Candido, para finalizarmos as nossas considerações sobre o humor em crônicas coloniais – se não havia marcas do humor e dos efeitos a ele associados nas “narrativas de acontecimentos” e nas obras de “edificações e catequeses”, somente nos resta oferecer um panorama das crônicas de “defesa da colônia contra invasores estrangeiros”. Além delas, embora tenhamos bem poucas ocorrências, somente nas crônicas de “informação da natureza e do índio” é que podemos verificar maiores influências de humor e fenômenos afins.

Segundo Coutinho (1996), as obras da segunda metade do século XVII relatam, de forma quase épica, as batalhas entre portugueses e holandeses no Nordeste brasileiro, quando da derrota de Portugal para a Holanda, sob comando do príncipe neerlandês Maurício de Nassau. São inúmeros os frades que “põem em crônica” os sucessos de holandeses e a posterior reviravolta dos portugueses a reassumirem as terras nordestinas. Apresentaremos uma visão do humor na obra de Frei Manoel Calado, visto que o religioso produziu a crônica enquanto acumulava as funções de clérigo e combatente, em favor dos portugueses, porém muito amistoso aos holandeses, pelos serviços de conversão religiosa que prestava a esses estrangeiros e aos judeus.

Das obras que relatam os eventos da história do Brasil, *O Valeroso Lucideno* (1987) é a crônica mais antiga que apresenta os eventos da dominação holandesa do Brasil. Publicada em 1648, quando os holandeses ainda não tinham sido definitivamente expulsos de Pernambuco, a obra de Calado merece nossa atenção por extrapolar os objetivos de informar as intempéries e os sucessos do período do Brasil holandês – o frade se detém, em muitos momentos, na descrição do cotidiano das gentes, apresentando as conversas entre a população, a intimidade do conde Maurício de Nassau, as confusões animadas na colônia, os “disse-me-disse” entre os bajuladores de Nassau e os aliados do herói português Matias de Albuquerque. Calado também narra a sua participação no confessionário do traidor Calabar, oferecendo pormenores do momento que anteciparia a condenação do mestiço como traidor. A crônica de Calado, assim, começa a apresentar um misto entre a necessidade de “pôr em crônica” a sequência dos fatos da dominação holandesa e o enfoque do flagrante cotidiano da dessa sociedade pernambucana. Mesmo com esses diferenciais, o texto de Frei Manoel

Calado não deixa de apresentar as marcas de uma genuína produção barroca: inicia-se com versos à moda épica, enaltecendo o povo português e o pernambucano, os “filhos de marte”, destinados às vitórias nas guerras, porém se desenvolve, em grande parte, em prosa alegórica moralista, insinuando que os lusitanos perdem Pernambuco para a Holanda por causa dos pecados que cometem no Nordeste brasileiro e, portanto, por ingratidão a Deus.

Apesar dessa repreensão moral, o frade deixa claro, ao longo da obra, que os portugueses se empenham para alcançar o perdão divino e, por esse motivo, receberão a glória, que é a retomada do domínio pernambucano. O objetivo da crônica é enaltecer os “valiosos lusitanos”. São alvos de Calado, porém, os “maus cristãos”, portugueses pecadores, e os hereges, os “holandeses”, a exemplo do Frei Gaspar Dias Ferreira, que servia de intermediário entre os luso-brasileiros e Nassau, e é descrito por Calado como um português esperto e mau-caráter. Dias Ferreira arrumava as mais variadas maneiras de enriquecer, persuadindo os senhores de engenho e os lavradores de cana a darem de presente a Nassau caixas de açúcar, ficando Gaspar com a maior parte delas. O humor ocorre como efeito de chacota no relato tendencioso, de crítica ao ganancioso português:

Texto VI – *O Valeroso Lucideno*

Fragmento I

“Se veio este homem a fazer tão rico, que nenhum lhe chegava em Pernambuco, e tão soberbo que desprezava aos homens nobres, e os fazia estar esperando à sua porta, e mais trabalho custava a haver de falar com ele, do que com o mesmo Príncipe.”

Fonte: CALADO, 1987, p. 105.

Ainda a respeito do “mau português”, Frei Calado denuncia seus “trambiques” e tentativas desastrosas para se beneficiar:

Fragmento II

“Vendo as petições que os portugueses faziam ao Príncipe todas mandava que as entregassem ao seu secretário para que lhas apresentasse ao tempo de despachar [...] lhes disse que ele os faria ricos em breves dias se quisessem tomar seu conselho, e este foi que não despachassem petição nem coisa alguma sem primeiro falarem com ele, que como conhecia toda a gente da terra, ele lhes diria o que cada um lhes poderia dar por o bom despacho, e que nos casos mais graves mandassem os requerentes a falar com ele, que ele lhes dificultaria os negócios.”

Fonte: CALADO, 1987, p. 125-126.

O humor vai avançando na crônica seiscentista por meio do tom depreciativo em relação àqueles que se aproximam de comportamentos hereges. As mulheres, especialmente,

têm seus perfis traçados em vários momentos da obra, cujas características são determinadas por desvios de condutas. É Dona Ana Pais, por exemplo, viúva de um ex-combatente português, que se amanceba com o guarda da tropa do holandês Maurício de Nassau. Sobre ela, ironiza o frade, afirmando que Dona Ana era a

Fragmento III

“mais desenvolta mulher de quantas houve no tempo deste cativeiro, na capitania de Pernambuco, porque sendo filha de nobres pais e rica, e havendo sido casada com Pedro Correia da Silva, homem fidalgo, por sua morte, vendo-se viúva e moça, se foi casar com um calvinista, e quis ser recebida por um predicante desta falsa seita com grande escândalo do povo católico”.

Fonte: CALADO, 1987, p. 114-115.

Além de Ana Pais, as mulheres não lusitanas merecem relevo, quando o frade as caracteriza como aquelas que “bebem mais e melhor que os homens” e que estão sempre em banquetes holandeses, na companhia deles. Sobre as mulheres estrangeiras do Norte e as portuguesas de má conduta, o religioso ainda alfineta:

Fragmento IV

“Português algum de Pernambuco se afeiçoasse a mulher das partes do Norte, não digo eu para casar com ela, mas nem ainda para tratar amores ou para alguma desenvoltura; como por o contrário o fizeram quase vinte mulheres portuguesas, que se casaram com Holandeses, ou, para melhor dizer, se amancebaram, pois se casaram com hereges, porquanto os Holandeses as enganaram dizendo ser católicos apostólicos romanos e também como eles eram senhores de terra, faziam as coisas como lhes parecia e era mais honroso e proveitoso.”

Fonte: CALADO, 1987, p. 169.

Os frades de comportamento duvidoso e esdrúxulo também eram alvo da língua ferina do narrador de Calado. O vigário geral Gaspar Ferreira, homônimo do Frei Gaspar Ferreira, é descrito como aquele que põe medo nos maridos quando está “à solta”, ameaçando a paz e a pureza de suas esposas. Calado também detalha o modo “loução” com que se vestia o religioso: sapatos brancos, meias encarnadas, calções de veludo de cor, jubão de tela e capa de seda. O vigário geral, oponente de Calado, é apontado pelo frade como

Fragmento V

“Um clérigo idiota, o qual não sabia rezar por seu breviário nem dizer missa, e tão desaforado em vida e costumes que não me atrevo a escrevê-lo, por não desdourar o crédito e respeito que se deve à ordem sacerdotal [...] quando nenhum homem casado da Paraíba se dava por seguro com suas mulheres e filhas, com tal padre na terra.”

Fonte: CALADO, 1987, p. 114-115.

Uma imagem muito trabalhada em *O Valeroso Lucideno* é a do conde Maurício de Nassau, descrito como simpático, mas criticado muitas vezes pelos maus hábitos herdados da Holanda, o que se reflete no seu “mimo” como representante de uma comunidade, mais parecendo se divertir do que governar uma cidade, quando da inauguração da cidade Maurícia e reconstrução de Recife:

Fragmento VI

“Andava o príncipe Maurício de Nassau tão ocupado em fabricar sua nova cidade que para afervorar os moradores a fazerem casas, ele mesmo, com muita curiosidade lhe andava deitando medidas e endireitando as ruas para ficar a povoação mais vistosa [...]. Também ali fez uma casa de prazer que lhe custou muitos cruzados e no meio daquele areal estéril e infrutuoso plantou um jardim e todas as castas de árvores de frutos que se dão no Brasil e ainda muitas que lhes viam de diferentes partes e à força de muita outra terra frutífera, trazida de fora em barcas rasteiras e muita soma de esterco fez o sítio tão bem acondicionado como a melhor terra frutífera. [...] e o gosto do príncipe era que todos fossem ver suas curiosidades, e ele mesmo, por regalo, as andava mostrando e para viver com mais alegria deixou a casa onde morava e se mudou para o seu jardim com a maior parte de seus criados.”

Fonte: CALADO, 1987, p. 111.

O religioso ainda menciona possíveis falcatruas de Maurício de Nassau, principalmente em relação ao caso da verba para a construção da ponte entre o Recife e a cidade Maurícia. Desejando a presença do grande público para homenagear a inauguração da ponte que hoje leva seu nome, Nassau espalhou a notícia que faria “um boi voar”. Utilizando um couro de boi na forma de um balão inflável amarrado em cordas finas e controlado por marinheiros, fazia o “boi” dar cambalhotas no ar. A inauguração da ponte foi um sucesso, tanto para a história dos holandeses em Pernambuco, quanto para os cofres da Coroa holandesa, que arrecadou cerca de 20.800 florins.

Essa iniciativa, que entrou para a História de Pernambuco e do Brasil, na verdade foi uma tentativa do príncipe para que o público custeasse a obra, já que a Companhia das Índias Ocidentais manifestava-se contrária ao empreendimento, devido à alegação de superfaturamento em tempos nos quais o preço do açúcar despencava, exigindo cautela de europeus em certos investimentos. A ponte, iniciada em pedra, teria sido, portanto, uma obra superfaturada e desnecessária. Por desconfiança, a Companhia suspende a obra, mas o príncipe decide terminá-la com as próprias mãos e às custas da invenção do “boi voador”. Para repassar ao consumidor o custo da ponte, Nassau lança uma espécie de desafio

imperdível – quem quisesse participar da inauguração, deveria pagar dois florins, já que assistira a “um boi voando”. Frei Manoel Calado assim relata o episódio:

Fragmento VII

“E para o primeiro dia que a gente deveria passar por ponte para o Recife, ordenou o príncipe uma festa (...) mandou esfolar um boi inteiro, e encher-lhe a pele de herva seca e o pôs encoberto numa galeria que tinha edificada no seu jardim. E logo pediu a Merquior Álvares emprestado um boi manso que tinha, o qual, como se fosse cachorro andava por casas, e o fez subir ao alto da galeria, e depois de visto do grande concurso de gente que ali se ajuntou o mandou meter dentro um aposento, e dali tiraram o couro do boi cheio de palha, o fizeram vir voando por algumas cordas com um engenho e gente ficou admirada e muito mais prudente, vendo com aquela troça ajuntara ali o Conde de Nassau tanta gente para a fazer passar por a ponte, e tirar aquela tarde grande ganância, e tanta gente passou de uma para outra parte que naquela tarde que rendeu mil e oitocentos florins, não passando mais que duas placas à ida e duas à vinda. No dia seguinte, fez o Conde de Nassau outro banquete às damas e a quantas tavernerias havia no Arrecife, e às mais delas emborrachou. E com isto se deu por despedido de Pernambuco.”

Fonte: CALADO, 1987, p. 131-132.

Fica claro que o humor se faz presente para enfatizar a imagem de um herói avesso ao estereótipo de conduta lusitana. O evento foi tão marcante para a história da cultura brasileira que o “boi voador” de Nassau e a hilária construção da ponte mereceram representações diversas das de Frei Manoel Calado, ressignificando-se nas artes e na música brasileira. Além de produções da Literatura de Cordel e de *sites* de artes plásticas batizados como “o boi voador”, as artimanhas do conde Maurício de Nassau ganham vida em músicas e peça teatral, de autoria de Chico Buarque de Holanda e Ruy Guerra, além de se incorporar no carnaval carioca, pelo enredo da escola São Clemente.

O boi voador não pode, e outras canções famosas como “Bárbara” e “Ana de Amsterdam” fizeram parte da peça “Calabar”. Tais produções constituem exemplos de utilização da matéria histórica como instrumento gerador de reflexão. A peça retrata a invasão holandesa e questiona a posição de Calabar no episódio histórico em que passa a tomar partido dos holandeses contra a coroa portuguesa. Assim, questionava-se se Calabar era mesmo um traidor ou se estava simplesmente defendendo seu ideal de que a Holanda traria mais benefícios para o país do que Portugal. Nesse caso, ele estaria pensando não apenas em seu benefício próprio e sim no benefício da terra brasileira. Em *boi voador não pode*, composta em 1972, por exemplo, a intenção de Chico e Ruy Guerra era propor uma reeleitura para denunciar o regime militar, a sua censura, e os veículos de comunicação a seu serviço, que mostravam sempre uma versão dos fatos em sintonia com aquele sistema. Os

artistas pretendiam que o povo entendesse que é necessário questionar a veracidade daquilo que lhe é apresentado como fato. Além disso, fica subliminar a crítica aos procedimentos do regime, pautado pela perseguição, mesmo sem identificar os reais motivos e a existência de infratores:

Texto VII – *O boi voador não pode*

Quem foi, quem foi
 Que falou no boi voador
 Manda prender esse boi
 Seja esse boi o que for
 O boi ainda dá bode
 Qual é a do boi que revoa
 Boi realmente não pode
 Voar à toa
 É fora, é fora, é fora
 É fora da lei, é fora do ar
 É fora, é fora, é fora
 Segura esse boi
 Proibido voar

Fonte: HOLANDA; GUERRA, Rui, [s.d.].

O samba-enredo da escola São Clemente (2004), de forma irreverente, recria a astúcia de Nassau, sugerindo uma semelhança entre o conde e a esperteza do brasileiro:

Texto VIII – *O boi voador da São Clemente: cordel da galhofa nacional*

Era a corte um rebuse ouviu o sururu, vai pra ponte que partiu
 com o laranja endividado
 o pedágio foi cobrado, o primeiro do Brasil
 o boi voou, começou a roubalheira
 a galhofa, a bandalheira, pra chacota nacional
 mas tira o olho, ninguém tasca eu vi primeiro
 tem muito boi brasileiro, pra comer nesse quintal
 Onde a zorra vai parar
 eu tô sofrendo, mas eu gozo no final
 a São Clemente faz a gente acreditar
 que no Brasil o que é sério é carnaval.

Fonte: LIESA, 2004.

A crônica de Frei Manoel Calado até hoje motiva a recriação de estereótipos e marcas da cultura portuguesa e da brasileira em diferentes gêneros e situações de comunicação. No que diz respeito aos propósitos de Calado, *O Valeroso Lucideno* se apresenta pela matriz alegórica barroca, na qual o providencialismo orienta uma estereotipação dos portugueses como seres perdoados e abençoados; os holandeses como pecadores e todos os lusitanos

desvirtuosos como “maus cristãos”, com pagas pelos seus erros específicos. Nesse caso, o humor aparece como efeito da chacota e das sátiras em relação aos desvios comportamentais e morais dos personagens do Brasil holandês. Tal aspecto da obra, com mediações entre a ficção e o relato histórico, a parcialidade e a imparcialidade, garante à crônica um tom “saboroso” e lúdico, ultrapassando as pretensões moralizantes e edificantes do perfil lusitano divinizado.

1.2 Viagens pelas crônicas históricas – algumas conclusões interessantes

Caso relembássemos o passeio em busca do humor nas crônicas históricas, recuperando os registros desde o trabalho de Fernão Lopes, passando pelos guardados da memória acerca dos cronistas viajantes, até as crônicas coloniais do século XVII, chegaríamos a algumas conclusões interessantes sobre a identidade da crônica desse período e seus humores.

Apesar de bem diferenciadas, as crônicas de “informação da natureza e do gentio”, escritas nos anos de quinhentos, e as crônicas de relato aos “domínios estrangeiros”, predominantes nos anos de seiscentos e setecentos, remetem-nos à percepção de que nas crônicas históricas, de “conversa” entre o rei e o seu povo, por intermediação de um cronista, o humor está presente porque:

- está associado ao maravilhamento do europeu diante da terra incógnita e paradisíaca – o humor é efeito de fantasia, criatividade e contribui para persuadir os leitores e ouvintes que estão em busca de relatos de aventuras;
- está vinculado às formas de apresentar o choque intercultural nas relações de convivência entre índios e europeus. Nesse sentido, o humor é uma forma de crítica, já que a imagem risível que se cria é o avesso da “cultura civilizada”, ou seja, a cultura tribal. Nas crônicas jesuíticas, o risível chega a ser condenado como algo que deve se dar a conhecer a Deus para o perdão. Além de promover crítica, o humor continua funcionando para persuadir os leitores e ouvintes, visto que as sátiras ou as condenações severas sobre os “excessos de viver” dos índios despertam para a ideal conduta religiosa e moral que os indivíduos devem pregar.

- está relacionado às “culturas hereges” que ameaçam o poderio de Portugal. Assim, transfigura-se em crítica ácida e sarcástica para chamar a atenção dos interlocutores em relação a um proceder que não se deve seguir, reforçando a imagem de Portugal como país idealizado, representante da matriz católica.

Verificamos que essas **crônicas constituem espaços de (res)significação de estereótipos e de padrões de convívio cultural para a formação da memória coletiva de um povo**. Para que essa formação identitária seja bem costurada pelas linhas textuais, **há de se entrelaçar recursos linguístico-discursivos para atrair a atenção do interlocutor** nesse exercício de reconhecer a si e ao outro num mundo transfigurado pelo riso, em que o humor garante espaços de afinidades e distanciamentos nas representações. Sendo assim, essas crônicas tinham o compromisso de fundar existências pátrias, suas glórias, seus heróis e vilões que, recriados pelo discurso, passariam a existir como a interseção dos saberes entre membros de uma nação, de uma coletividade pátria.

Importa recorrer, nesse momento, aos ensinamentos dos linguistas Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau e Ruth Amossy para alcançarmos, de maneira mais esclarecedora, as tais “conclusões interessantes” acerca da crônica histórica.

Charaudeau e Maingueneau explicam, no *Dicionário de Análise do Discurso*, que para a corrente da Análise do Discurso, o estereótipo, como representação coletiva cristalizada, é uma construção de leitura. Por essa perspectiva, lembra o linguista a contribuição de Ruth Amossy (1991, p. 21 apud MAINGUENEAU, 2008, p. 215), para quem o estereótipo somente emerge durante a leitura se o leitor for capaz de recuperar, no discurso, elementos e informações possíveis devido a um modelo cultural preexistente. Desse modo, a estereotipia constituiria a porção discursiva correspondente ao conhecimento partilhado entre interlocutores na comunicação. Conforme Amossy, o estereótipo se fundamenta na *doxa*, palavra oriunda do grego, que significa a opinião comum, um conjunto de crenças, valores e conhecimentos comuns que compõem a comunicação e possibilitam a interação verbal.

Pensando com a autora, **verificamos que, se os estereótipos são fundamentais para a formação de uma memória coletiva, eles estão estritamente ligados à noção de identidade, nesse caso, de “identidade coletiva” e, mais especificamente, de uma “identidade pátria”**. A crônica faria, portanto, emergir um mundo fictício, uma realidade-outra, na qual os cronistas fundam imagens sociais as quais serão referência de modelo ou negação nos guardados da história daquele povo. **Se o cronista fabrica imagens prévias para a história, além de inscrever uma “imagem de si”, pelas formas com as quais faz um dizer denotar os modos de ser de um tempo e de uma comunidade, entendemos aqui que a noção**

de estereótipo, assim como defende Ruth Amossy, **é inerente ao conceito de *ethos* que, de acordo com a Retórica, tem sido denotado como as imagens que um orador passa ao seu auditório.**

O *ethos* sempre foi bastante estudado e debatido desde Aristóteles, na Retórica clássica, passando por Bourdieu, nas ciências sociais; e tomando novos rumos com Lackman, na Psicologia social; até a reformulação pela Linguística Pragmática, com Brown e Levisson. No entanto, somente a partir da década de 80 do século XX, esse conceito passa a ser associado ao discurso, em releituras da Análise do Discurso, por Maingueneau e Amossy.

Grosso modo, o termo *ethos* foi empregado inicialmente com o objetivo de designar a imagem de si que o locutor constrói em seu discurso, para exercer uma influência sobre o seu interlocutor, ou o seu público. O *ethos* seria uma espécie de identidade construída para provocar adesão do outro ao terreno do locutor. Dessa forma, o *ethos* (caráter) fazia parte da trilogia aristotélica, segundo a qual o *logos* (razão) e o *pathos* (paixão) estavam incluídos para compor uma estratégia de persuasão. O orador, por esse viés, pautava-se nas virtudes morais e nas aptidões comunicativas necessárias à conquista dos indivíduos a quem se destinava.

Já nas ciências sociais, O *ethos* passa a designar o conjunto de valores, crenças e imagens que define um indivíduo perante sua comunidade, conferindo-lhe certo *status*, responsável por uma aceitação ou rejeição do público em decorrência de um dado papel social.

Na abordagem da Psicologia social, por exemplo, são relevantes os aspectos cognitivos que levam o indivíduo a reconhecer um elenco de características que identificam grupos sociais e que o projetam enquanto parte aceita ou rejeitada por esses grupos.

A contribuição da Linguística, em geral, é trabalhar com o conceito de *ethos* como algo que se constrói durante a interação, na qual o locutor cria uma imagem de si pelo seu dizer – o dizer corresponde ao ser.

Para a Análise do Discurso, especificamente com as contribuições de Maingueneau, o *ethos* retórico foi retomado e reelaborado de forma a reconhecer o modo com que o locutor marca uma posição institucional e sua relação com um saber, manifestando-se por uma voz e um corpo, por uma vocalidade e corporalidade, as quais se desenvolvem em uma cena de enunciação. Voz e corpo, gestos e palavras, motivados por uma encenação, corroborariam para a formação da identidade de um EU diante de um TU, com *ethé* vários em confronto. Daí, análises em torno das quais se busca avaliar se um “*ethos* prévio” – aquele construído pelo interlocutor antes mesmo da interação – seria adequado ou se afastaria de um “*ethos* dito” ou “mostrado” pelo locutor. “A imagem de si” seria continuamente construída e

reconstruída em face de uma situação de encenação, uma cenografia, motivada pela presença do interlocutor, pelo saber prévio deste em relação ao locutor, pelo momento histórico e pelas formas de enunciar.

Amossy desenvolve a noção de estereótipo como um dos pilares do *ethos*, já que constitui o saber partilhado, como já esclarecemos. Todavia, no trabalho da estudiosa, desenvolve-se o estereótipo enquanto um *ethos* prévio que se tem de alguém em situações interacionais. Por essa abordagem, por exemplo, examinando as marcas linguístico-discursivas do locutor, o analista do discurso poderia avaliar se o *ethos* prévio passa, para o interlocutor, de uma avaliação negativa a positiva do locutor e vice-versa, tendo em vista os padrões éticos e morais pregados socialmente. Obviamente a argumentação predominaria enquanto modo de organizar o discurso dessa interação em textos. Em nossa pesquisa, tomamos os ensinamentos de Amossy para a análise das interações sociais que se constroem no mundo da crônica e não no “mundo real”, numa situação de falantes “face a face”. Uma vez que essas crônicas históricas são reconhecidas por muitos teóricos como produções que estão além de um mero relato de eventos, expondo posicionamentos, subjetividades, enfim, recriações fictícias, vamos ao encontro das orientações de Antonio Candido, já expostas neste capítulo, para quem essas crônicas podem ser chamadas de “embriões da Literatura”.

Desse modo, é por meio dessas produções cronísticas que se fundam e reconstroem (anti)modelos de um tempo, os quais servirão como *ethos* prévio da nação para as gerações posteriores. Essas crônicas fundam, portanto, os saberes primeiros sobre uma nação, o *ethos* prévio de uma pátria. Estamos, inclusive, em acordo com Dominique Maingueneau em seu estudo *O discurso literário* (2006), segundo o qual o texto literário pode ser tomado como o organizador dos modelos das épocas sociais. Segundo essa perspectiva, para o linguista, os estereótipos de comportamento, portanto, eram acessíveis “em outras épocas às elites de maneira privilegiada através da leitura de textos literários. Isso, é claro, no caso dos séculos XVI e XVIII, em que o discurso literário era inseparável dos valores ligados a certos modos de vida” (MAINGUENEAU, 2006, p. 273).

Até este momento de nossas “conclusões interessantes” verificamos que duas noções de *ethos* emergem: a de uma identificação de indivíduos numa interação, as “imagens de si” no discurso; e as identidades históricas que são (re)criadas em um mundo-ficção, elaborado pelas mãos e pela criatividade de um escritor. É com esse “segundo *ethos*”, o *ethos* da leitura, que trabalhamos preferencialmente em nossos capítulos de passeio histórico, considerando que a estereotipagem possibilita, de um lado, oferecer uma organização social da realidade; de outro, uma simplificação ou inadequação de perfis para certos grupos, podendo gerar uma

ressignificação ou uma anulação de imagens culturalmente cristalizadas. O importante é ter em mente que o cronista, ao (re)avaliar ou (re)criar estereótipos contribui para (re)pensar criticamente a sociedade. Assim, vamos ao encontro das considerações de Maingueneau, para quem “o destinatário o identifica [o *ethos*] apoiando-se em um conjunto difuso de representações sociais, avaliadas positiva ou negativamente, de estereótipos, que a enunciação contribui para reforçar ou transformar” (MAINGUENEAU, 2006, p. 6).

Não podíamos deixar de apresentar, nessas breves reflexões, a noção de identidade coletiva a partir de uma releitura da significação de *ethos* discursivo, no interior do qual existe um *ethos* prévio, ou seja, um mosaico de estereótipos socioculturais. Isso porque concordamos com Amossy, quando afirma que, “ao trabalhar com estereótipo, isto é, com esquemas coletivos e representações sociais que pertençam à *doxa*, o *ethos* se torna sócio-histórico” (AMOSSY, 2005, p. 142). Antes de seguirmos viagem com os humores da crônica no século XIX, consideraremos que esse passeio pelas crônicas históricas, até aqui, permitiu-nos considerar que:

(I) a crônica pode ser considerada “histórica” na medida em que cria o *ethos* de um tempo no qual se pretende identificar a nação dominadora como uma coletividade gloriosa. Sendo assim, a construção da informação partilhada sofre um processo de estereotipagem que qualifica o modo de vida dos colonizadores;

(II) por outro lado, essa mesma crônica apresenta-se como um lugar de crítica a tudo o que for contrário ao estilo de ser e viver dos portugueses. É justamente o choque cultural, ou o avesso aos hábitos e crenças lusitanos, que permite a permanência do humor no gênero;

(III) o humor esteve presente na crônica histórica, mesmo com leves mudanças no gênero (crônica de viajantes, crônica de jesuítas, crônica de colonizadores), porque ela é o espaço da subversão de estereótipos não lusitanos; é o espaço da construção crítica do *ethos* ou da instauração de um *antiethos* sócio-histórico;

(IV) como gênero que (re)elabora *ethos* coletivos para retratar uma época socialmente, o humor não poderia estar de fora da crônica, já que ele é um fenômeno social, interacional e crítico por excelência.

(V) em suma, entendemos que a crônica histórica constrói o *ethos* prévio nacional português. O humor está presente como meio de (re)criação do *antiethos* lusitano.

As crônicas de feição histórica, portanto, foram a porta de entrada para a informação, exame e análise de uma terra selvagem e de seus habitantes exóticos, cujas aparências e hábitos de viver mediavam entre o humano e o animal. Logo após o “choque do inusitado”, as crônicas destinaram-se a relatar, com a influência do providencialismo e da pompa do discurso barroco, as batalhas entre portugueses e estrangeiros invasores pela dominação do Nordeste brasileiro, a exemplo das inúmeras obras que retrataram a queda do império português em face da tomada de Pernambuco pelos neerlandeses a comando de Maurício de Nassau.

Nessas histórias, a crônica assumia a aura de uma narrativa fantástica e épica, ficando reservada ao humor praticamente uma abordagem sociológica e antropológica que a época da colonização exigia, devido às necessidades de conhecimento, exploração e dominação do Brasil. A linguagem das crônicas fantásticas não apresentava feições artísticas bem elaboradas, salvo o uso da ironia ofensiva e recursos mais usuais de produção do humor, como o trocadilho e o duplo sentido, visto em Caminha, Léry e Frei Calado, mesmo com o tom referencial predominante nessas narrativas.

Seguindo-se à censura pela qual passou a obra *O Valeroso Lucideno*, de Calado, ficando sob domínio de Portugal de 1648 a 1668, a historiografia da época destaca nomes como Diogo Lopes Santiago, pela sua *História da Guerra de Pernambuco* (século XVII, inédita até fins do século XIX), e Sebastião da Rocha Pita, por *História da América Portuguesa* (1709). A primeira consiste em uma nova abordagem sobre a invasão holandesa no Brasil e a segunda se assemelha à tônica da literatura de viajantes, com o diferencial do tom hiperbolizante e ufanista das descrições dos elementos brasileiros. Depois delas, o que se seguiu foi um período cujas obras em prosa passaram a se dedicar à exposição de conteúdos iluministas, com a predominância da argumentação de raízes clássicas, além do eruditismo, não reservando lugar de entrada ao humor significativo ou aos fenômenos a ele associados, como o risível, o grotesco, o saboroso. Somente na poesia satírica e nas conhecidas *Cartas Chilenas*, veículos de críticas escamoteadas na colônia mineira, é que o humor encontra abrigo. Nessa época árcade, de importação de ideais iluministas, a produção da prosa doutrinária predomina como possibilidade de divulgação do conhecimento “iluminado” que caracteriza a elite setecentista.

Desse modo, interessa-nos mais o início do século XIX como ponto de partida para os “novos rumores” do humor na crônica, pois é a partir daí que ela ganha as páginas do jornal, transformando seu papel social e suas formas de produzir humor.

1.3 A transição das crônicas históricas para as crônicas de jornal

Se pudéssemos proceder tal como os cronistas viajantes e tentar narrar uma imagem deslumbrante para dar início aos novos tempos da crônica no Brasil, poderíamos começar a brincadeira relatando a chegada de uma imensa nau que transportava uma biblioteca. Esse visualismo soaria um tanto quanto surrealista, mas se entendermos essa imagem inusitada como uma metáfora da formação cultural e do dimensionamento das Letras, cujo ponto de partida foi a transformação do Rio de Janeiro em capital do império português, não nos assustamos mais. Fica evidente que, com a chegada da corte ao Rio, a cidade passou por um processo de modernização para abrigar as necessidades da família real. Dentre elas, interessamos neste momento a fundação da Imprensa Régia, em 13 de maio de 1808, estampando neste mesmo dia um folheto de 27 páginas, a relação de despachos publicados naquela data, aniversário do príncipe regente.

Com a metáfora da nau que transporta uma biblioteca, resgatamos uma informação de Lustosa (2009), de que vinha para o Brasil, juntamente com os integrantes reais, uma gráfica, a qual se destinava a atender o ministério da Guerra e dos estrangeiros e, em solo brasileiro, seria instalada nos baixos da casa habitada pelo Conde da Barca, na Rua dos Barbons, próximo ao Passeio público. Estava inaugurada a era da tipografia no Brasil, evento recebido com entusiasmo pela maioria da população, na qual não podemos incluir Hippolyto da Costa, jornalista exilado em Londres, que começaria a publicar, em primeiro de junho de 1808, *O Correio Braziliense*. Para Hippolyto, eram exageradas as manifestações de agradecimento ao príncipe, visto que o controle dos portugueses às tentativas de produção cultural no Brasil foi tão sufocante que nos impediu de produzir impressos durante os séculos coloniais.

Em *O jornalismo antes da tipografia*, obra de 1946, contudo ainda atualíssima, o estudioso Carlos Rizzini nos informa que, apesar do marasmo cultural que aqui predominou em tempos de colônia, houve tentativas particulares de impressão, como a do governador de Pernambuco, Castro Morais, que, a partir de 1703, tentou imprimir orações devotas e cartas de câmbio, tendo suas produções sequestradas pela Carta Régia de 1706, sendo impedido de mandar imprimir novos livros e avulsos.

Hippolyto da Costa enxerga, porém, muito além das simples impressões de artigos e novidades que seriam úteis ou curiosas aos interesses da Família Real, afastada dos grandes centros europeus – para ele a impressão não se restringia apenas à atividade impressora e tipográfica, mas, sobretudo, à disseminação e formação do pensamento cultural. Dines (2008) apresenta uma informação bastante relevante para o nosso trabalho: com seu pensamento de homem “à frente de seu tempo”, Hippolyto da Costa prevê, numa época em que o termo imprensa ainda era associado à impressão e não ao Jornalismo, que as impressões públicas fariam uma espécie de revolução nas sociedades, pois estabeleceriam três paradigmas de produção e comercialização:

- a) os redatores das folhas públicas deveriam apresentar “os fatos do momento, as reflexões sobre o passado e as sólidas conjecturas sobre o futuro”⁵;
- b) esses profissionais contribuiriam para que a militância política fosse uma nobre função do jornalista, palavra já frequente na Inglaterra e na França;
- c) o papel de um jornalista, então, seria não somente o de divulgador de fatos, mas também o de comentador, intérprete e analista, dando maior dimensão ao que é noticiado. Caberia ao jornalista, portanto, “traçar as melhorias das ciências, das artes e de tudo que pode ser útil à sociedade em geral”.

Com essa visão futura e, talvez, futurista, Hippolyto se transforma no inaugurador do Jornalismo no Brasil, já que vai além do que se considerava o mero homem de notícias e cria, através de seu discurso, o que futuramente seriam as funções de um repórter, de um jornalista político, jornalista científico, jornalista cultural, em outras palavras, como sugere Dines, seria o precursor de um jornalismo público, com funções cívicas. Afirma ainda o estudioso que, além de tantos méritos e primazias, atribui-se ao nosso primeiro jornalista a façanha de primeiro crítico de imprensa, visto que agia sempre como conciliador ao responder às críticas e insultos gerados pelas publicações que procuravam alfinetar *O Correio*, como *O Investigador Português em Inglaterra*, editado entre 1811 e 1819. E, como se não bastasse o tanto que Hippolyto legou à imprensa brasileira, o jornalista ainda contribuiu para o processo de educação do público pelo jornal, visto que reunia, nas publicações, notícias e novidades do Brasil e das cortes do mundo todo, procurando apresentar e explicar eventos, numa linguagem bem acessível, com facilidades necessárias às leituras das matérias. Todas essas atitudes foram oriundas da sua experiência como jornalista no Reino Unido, mas Dines destaca que o seu grande mérito está no fato de adaptar tantos traços de informação e entretenimento da

⁵ Esta e as citações que se seguem acerca dos paradigmas propostos por Hippolyto da Costa estão presentes em Dines, 2008, p. 36-37. Em seu artigo, Dines se refere ao primeiro texto, na primeira página da primeira edição de *O Correio*.

cultura letrada europeia para a nossa realidade castigada pelo obscurantismo cultural e intelectual e, ainda assim, conseguir que se desenvolvesse, além da imprensa no Brasil, um processo de educação pela leitura através do jornal.

No caminho da educação pelo jornal, estava o seu periódico *Armazém Literário*, no qual a palavra “Literário” indicava não a arte, mas as formas de leituras que organizavam e davam a conhecer certas áreas do conhecimento. Sua intenção era criar um público intelectual, que, além de conhecer o panorama das informações no mundo, era capaz de lê-las em vernáculo. Assim, o nosso leitorado se formava, com o conhecimento de novidades sobre ciência, política, tecnologia, cultura, tudo por meio de um vocabulário luso-brasileiro.

Foi com Hippolyto, portanto, que a ideia de um jornal nos padrões que conhecemos hoje se fundou, unindo notícia, interpretação, entretenimento e formação. Estavam abertas as portas para uma revolução sociocultural na qual a “nova crônica” teria papel crucial: dar à sociedade do século XIX os relatos do seu tempo e a eles as análises e comentários dos fatos. Tudo isso de forma divertida, pois a linguagem descontraída atraía a leitura e contribuía para a tal “facilidade necessária” ao aprendizado da leitura, do conhecimento e da cultura.

Por esse motivo, o gênero “crônica de jornal” não poderia ter nome melhor, pois o sentido de tempo continua sendo extremamente necessário, ele se conserva, porém, emprestando ao texto diferentes funções sociais, além de “pôr em cronologia” certa história: a história do homem do Brasil imperial é contada todos os dias, para que ele melhor aprenda sobre sua nova função no mundo, seu papel social, sua linguagem e sua brasilidade, mesmo que europeizada em muitos momentos.

1.3.3 A nova crônica como um dos produtos da revolução sociocultural pensada por Hippolyto da Costa

Estar em consonância com um jornalismo que pudesse servir à sociedade era o grande propósito de Hippolyto da Costa. Seu pensamento e suas atitudes refletiam no reconhecimento de que ele defendia a liberdade de imprensa com ideias simpatizantes com nossa Independência. Os dois fatos se concretizaram pouco antes do advento do Romantismo.

Em 1820, depois da Revolução Constitucionalista do Porto, uma das primeiras medidas libertárias foi a liberação da imprensa, motivando o surgimento de jornais e jornalistas de diferentes naturezas – mais revolucionários, moderados, conservadores, enfim. Mas somente

após a nossa independência, a Imprensa Régia deixou de monopolizar conteúdos. Impressões e tipografias independentes começaram a aparecer, contribuindo para a publicação de jornais, além de periódicos mais afins às sugestões de Hippolyto da Costa. Morel e Barros informam que não há como separar o surgimento da imprensa no Brasil das evidentes “transformações nos espaços públicos, modernização política e cultural de instituições, processo de independência e do Espaço nacional” (MOREL; BARROS, 2003, p. 7).

Assim, com a disseminação dos primeiros jornais e periódicos no Rio, motivações de impressões também em Pernambuco e São Paulo, as ideias e a euforia com a independência desembocariam no advento do Romantismo e nas propostas de revitalização do passado primitivo, indianista quase esquecido. O Romantismo contribuiu para a formação e divulgação de uma cultura, língua e sociedade brasileiras. Era fundamental que o homem do Brasil Império, em grande parte analfabeto, tivesse contato com meios de leitura que o apresentassem ao apanágio da revolução cultural da primeira metade do século XIX, reconhecendo nessas leituras os ecos da Independência e de um ideal de novo Brasil e novo brasileiro. Tendo em vista a força que o jornal ganhara, sua facilidade no acesso e no contato com o grande público, foi ele o espaço de (re)significação do Brasil e da brasilidade.

Os textos-comentário e os textos-ficção, ou seja, aqueles que desafogavam os leitores e ouvintes da seriedade das notícias, passaram a ser os grandes meios de apresentação dos Brasis aos brasileiros. A crônica, então, vem informando os rearranjos sociais posteriores à chegada da Família Real, à conquista da independência e às produções culturais de defesa da liberdade. Além dela, os romances em fatia também se obrigavam dessa missão sociocultural. Os jornais, a exemplos do que ocorria na França, como já relatamos, além das notícias, passam a usar o folhetim, espaço do rodapé da página do jornal, para divulgar as leituras “mais saborosas” e “descompromissadas” da sequência noticiosa. O leitor comum ou o leitor profissional já sabiam, portanto, como e onde identificar os textos mais leves e (quase) fictícios. Eles eram bem lidos não só para fruição, mas também instruir o público iletrado e analfabeto, como centros de leitura, a exemplo de bibliotecas, igrejas e locais públicos, para se divertirem e saberem as novidades comentadas sobre o Rio, o Brasil e a Europa.

Com o tempo, as crônicas passam a integrar mais as seções de “variedades”, sendo associadas a colunas de entretenimento, o local em que se fala de tudo um pouco. O que ocorreu com a impulsão do Romantismo e de um projeto da cultura e da Literatura Nacional, foi a formação de um mercado cultural de consumo. Com ele, passamos a reconhecer três elementos fundamentais na revolução cultural que aqui se instaurou: a profissionalização do literato; um público ávido por consumir cultura (e Literatura) e a educação do público pelo

jornal. Esses pilares do mercado de consumo de cultura movimentam os novos formatos de jornais e periódicos “exigidos pelo gosto popular”, possibilitando a democratização da leitura. Tudo isso promove práticas de leituras mais assíduas e motiva a produção de jornais e periódicos com linhagem exclusivamente cultural e literária. Sobre esse fenômeno do interesse pela imprensa, sociedade e literatura na primeira metade do século XIX, a pesquisadora Michele Strzoda lembra os esclarecimentos de Moreira de Azevedo:

Também tem progredido a imprensa literária; cada ano aumenta-se o número das obras impressas no país, vai se propagando o gosto da leitura, vai tomando um caráter mais peculiar e pátrio a literatura do país; há mais animação e vida nas letras, e pouco vai desaparecendo essa indiferença fria e cruel, que nos tem sido fatal, e que tem talvez retardado o progresso material e moral da nação (AZEVEDO, 1865, p. 12 apud STRZODA, 2010, p. 26).

Com todo esse panorama, haveria a necessidade de uma estilização ou padronização dos jornais, para que os leitores soubessem identificar as seções de variedades com textos mais atrativos, como crônicas, contos e adivinhações, além dos dias em que eram publicados os romances em fatias. Dos folhetins foram se separando as “variedades” que passaram a dar origem às seções de cultura e lazer. O número e a disposição de colunas, o tipo de letra, a linha editorial, a diagramação, o conteúdo e a natureza das discussões, tudo isso deveria ser bem pensado e estruturado para diferenciar edições e especificar o lugar de jornais e periódicos no consumo de cultura. Michele Strozda informa-nos que toda essa demarcação tipográfica era um exercício para atrair e criar uma identidade do público consumidor, por esse motivo nos impressos da época:

Verificamos impressionante variedade de recursos para atrair o leitor. Afinal, não era fácil conquistar um público em formação, que não queria apenas se informar mas se entreter e, sobretudo, se ver retratado nos jornais. [...] O conteúdo do texto influenciava sua posição na publicação. Alguns estilos de textos já “ocupavam” locais fixos, como os romances-folhetins, que quase sempre se localizavam na terça parte inferior, a começar, geralmente na segunda página. [...] Crônicas, contos e poesias eram editados em sentido vertical, acompanhando a evolução da página. A demarcação gráfica dos textos literários, sempre envoltos por notícias, decretos governamentais, anúncios, etc – dependendo do jornal – **tinha um claro propósito: a imediata identificação pelo leitor**. Já se pode falar, portanto, em estratégias de venda para publicação, hoje sintetizada pela filosofia do Marketing empresarial (STRZODA, 2010, p. 27, grifo nosso).

É com essa finalidade mercadológica que a finalidade comunicativa passa a contar com um ingrediente fundamental na persuasão e sedução dos leitores – o humor. Aqui ele passa a ser reconhecido como efeito de construções linguístico-discursivas perspicazes, de um labor engenhoso com a linguagem em consonância com os projetos gráficos dos editores. Além disso, os recursos de linguagem serão fundamentais para oferecer uma pintura de uma

sociedade brasileira que se reconhecia diferente daquela primitiva. Uma sociedade agora dotada de brasilidade, autoestima de reconhecimento de sua pluralidade regional e linguística. Daí a necessidade também de profissionalizar os literatos, e mais – de remunerá-los muito bem para o ofício e o desejado resultado de mercado, abocanhar o leitor consumidor. A partir de então, em relação à crônica, especialmente, passamos a encontrar as migrações do mercado de consumo de cultura: do folhetinista para o cronista, do folhetim para a crônica.

O cronista de origem folhetinesca tinha de manejar muito bem as estratégias da “Literatura maior” para realizar a sua “Literatura menor”, conforme muitos afirmam. Por todo o passeio nas trilhas do tempo que estamos propondo neste capítulo, já se atesta aqui a defesa da crônica como um gênero imprescindível para a formação da memória cultural e social de um povo, além dos importantes papéis sociais que passa a desempenhar no século XIX. O “menor”, refletimos aqui, deve se associar ao posicionamento das primeiras crônicas, nos rodapés, ou ao “rés do chão”, como lembra Antonio Candido; à sua rapidez de consumo, dado o imediatismo da leitura e das publicações; a uma linguagem dinâmica e acessível, familiar, útil à intimidade calculada entre cronista e leitor.

Num país cuja literatura barroca, sobretudo árcade, impregnada de eruditismo clássico, de feição renascentista, contribuiu para relacionar a pompa da linguagem culta a uma identificação de boa arte literária, a crônica, na sua simplicidade, repetimos, útil, talvez, por esse critério, devesse ser “menor” mesmo.

Ademais, se na crônica dos oitocentos o humor passa a ser um efeito “sempre-aí” para seduzir o leitor, pode ser que essa Literatura não seja mesmo muito séria – se se pretende à sedução como parte de um mercado de consumo e se o suporte em que circula nem livro é, inicialmente, a crônica não pode ser levada à sério como Literatura canônica. Nem mesmo de uma musa idealizada pode desfrutar, somente de uma “musa industrial”, a imprensa, como já alfinetou José de Alencar⁶. E ser menor, no sentido denotativo da palavra, também era fundamental para que a crônica se tornasse útil em seu papel social de estimular o gosto pela leitura e o crescimento de um público leitor. Essa aparência do fútil encobria os reais motivos de a crônica ser útil, lembrando Machado de Assis.

Para fazer o útil parecer fútil, para “enganar” o leitor feito a mãe que dá de comer a uma criança simulando ser saboroso o alimento que vai da colher à boca pueril, o humor finca sua (quase) total permanência na nova crônica, aquela que nasce das necessidades de um

⁶ Rita Elias, em “História, imprensa e Literatura no Brasil”, artigo presente em referida publicação organizada por Isabel Lustosa (2008), informa que esta expressão foi usada por Alencar em “Bênção paterna”, prefácio do romance *Sonhos d'ouro*, empregada em sentido pejorativo, tal como ocorria com a expressão *La littérature industrielle*, na imprensa francesa, pelos críticos dos romances-folhetins.

século em busca da solidificação de uma brasilidade e de um povo que precisa se informar da maneira mais leve possível, já que lhe foi dolorosamente negado, pela censura colonial, todo o longo período de formação cultural e intelectual. Esses diferenciais na estrutura e na percepção das crônicas como textos mais leves, saborosamente “menores”, são, de fato, necessários para a criação e o desenvolvimento de leitores no Brasil.

Refletindo dessa forma, retomamos as palavras de Antonio Candido em seu célebre “A vida ao rés do chão” acerca da crônica que encontramos hoje nos jornais e que preservam muito dos traços textuais das crônicas oitocentistas: “Na verdade, aprende-se muito quando se diverte, e aqueles traços constitutivos da crônica são um veículo privilegiado para mostrar de modo persuasivo muita coisa que, divertindo, atrai, inspira e faz amadurecer a nossa visão das coisas” (CANDIDO, 1992, p. 19).

2 O HUMOR DAS CRÔNICAS DEPOIS DA IMPRENSA NO BRASIL

2.1 Terceira época: as crônicas jornalísticas e seus humores como retratos do Brasil do século XIX

As cidades mudam mais depressa que os homens. Mudam em descompasso com o que fora, até bem pouco, o ritmo humano. Daí a dupla face da crônica: vivendo com a cidade, se afirma contra a cidade. Celebra e denuncia.

Eduardo Portella

Não há como tratarmos das crônicas e do humor nelas presente, sem recorrermos às transformações na paisagem urbana, no comportamento social e na vida cultural do Brasil da primeira metade do século XIX. Essas alterações no cenário e na vida do brasileiro contribuíam para uma urbanização acelerada, além de um *frenesi* pelos tempos modernos. Após a Independência, o consumo de cultura, encontros para a leitura e discussão de obras, sobretudo as de ficção, passaram a ser recorrentes, fazendo parte da rotina de nossos intelectuais, dos funcionários públicos e de gente que se valia dessa febre de leitura para se profissionalizar: muitos leitores profissionais liam os folhetins para um público ainda iletrado. A cidade se movimentava pela leitura e o folhetim ocupava, naquela época, um papel que hoje seria atribuído às mídias visuais, por exemplo.

Com o crescimento das atividades profissionais em torno das práticas de leitura e consumo cultural, a burguesia vai se solidificando no Brasil e, com ela, o desejo de se espelhar na burguesia europeia, sobretudo a francesa. Inumeráveis são as obras em francês lidas em famosas casas de leituras, pelos grupos ou sociedades literárias, como a Petalógica, composta por Gonçalves de Magalhães, Laurindo Rabelo, Joaquim Manoel de Macedo e outros. Exclusivas no mercado, nessa época, também eram as livrarias de origem francesa, como a *Garnier* e a *Laemmert*.

A essa importação de hábitos socioculturais pela nossa burguesia em formação, somam-se a incursão de uma França-Brasil nas escolas, a exemplo do Colégio Pedro II, cujas aulas incluíam mais carga horária do ensino de Francês do que de Português; e na moda

brasileira, com homens elegantes de chapéus e acessórios à francesa, circulando pelas famosas ruas do Rio, como a Rua do Ouvidor, que abrigava o maior número de casas de leituras, livrarias e cafés culturais. A Rua do Ouvidor se tornou uma verdadeira vitrine da França no Brasil. Toda essa europeização brasileira contribuía para uma dualidade na solidificação da nossa burguesia – de um lado, desejava-se firmar as bases do reconhecimento de um “ser brasileiro”; de outro, buscava-se isso por meio de um modelo francês de tudo. A arquitetura do Rio era predominantemente francesa; as mulheres passam a desejar se vestir como as francesas e a querer ler romances franceses, que retratam sucessos e frustrações pessoais, como o casamento por interesse, os dilemas familiares e os amores não correspondidos. As mulheres, inclusive, constituem grande público de leitores profissionais, pois precisam conhecer mais aquilo que desejam e, se esse conhecimento só se dava pela leitura, a mulher se inclui rápida e intensamente como uma “isca” de consumo cultural.

Com o ingresso das mulheres nesse mercado consumidor, seus filhos passam a ter mais contato com o mundo dos folhetins e entretenimento, pois os conteúdos que circulam saborosamente nessas seções são transformados em assuntos de reunião de família; os herdeiros da burguesia também estão cercados por influências da França na escola, como afirmamos. Toda essa nova realidade praticamente se impõe aos jornalistas, folhetinistas e editorialistas. Todos queriam se reconhecer nos espaços de um Brasil “à francesa”; todos desejavam se ver estampados nos textos de ficção, identificando-se com a vida, os hábitos e as vestimentas das personagens de folhetins. A mulher passou, de forma predominante, a ter publicações específicas para a sua inclusão e consolidação como leitora cultural e os jovens passam a ter publicações acerca de seu universo.

Assim, a sociedade da primeira metade dos oitocentos ditava o ritmo das publicações semanais, do projeto gráfico de jornais e periódicos, além de construir a identidade de suas seções pelo tipo de público a que se destinava. A cidade transformava-se, a mulher instruíam-se e a imprensa dava ao homem o mundo idealizado da Europa, estampando nas seções de entretenimento os pilares da nova burguesia – família, trabalho e cultura. Soma-se a isso o fato de que as camadas mais populares também recebiam influências da cultura africana, de forma a desenvolvê-la nas camadas mais desprestigiadas socialmente. A França-Brasil passou a contar com toques de África em sua paisagem e cultura.

Inegável, portanto, foi a contribuição que as publicações culturais de entretenimento legaram às nossas memórias sociais. Formou-se, nessa época, o que Candido (1999) nomeou “literatura pública”. Nunca havia se consumido tanta literatura de massa e a força motriz dessa febre de consumo ocorria porque não havia uma separação muito definida entre

Jornalismo e Literatura; tudo se inspirava na realidade e no paisagismo de início de século. Para atrair ainda mais leitores-consumidores, o mercado da época passa a contar com as revistas literárias, com a caricatura e com as 19 crônicas, cada vez mais caracterizadas como o retrato cotidiano da cidade.

As revistas literárias vinham saciar a vontade do consumo de fantasias. Romances, aforismos, fábulas, lendas e crônicas faziam delas parte da produção jornalística preferida do grande público. A linguagem dessas revistas era atraente, contando com a simplicidade gostosa e com um projeto de abasileiramento das letras. Dentre os periódicos mais consumidos, encontramos, a partir da primeira metade do século, *Patriota*, *Guanabara* e *Niterói*, revolucionando, principalmente a primeira, no formato das revistas, com a inclusão das cartas dos leitores, resenhas de livros e desenhos para ilustrar artigos.

Quanto à caricatura, sua ocorrência inicial data de 14 de dezembro de 1837, no *Jornal do Comércio*, como afirma Isabel Lustosa em seu referido artigo “Imprensa e impressos brasileiros – do surgimento à modernidade” (2009). Com esses desenhos, o grande público passa a identificar mais imediatamente o humor nos jornais e periódicos também nos textos verbais. Assim ocorreu com os desenhos do Francês Fleiuss, que ilustravam as crônicas do famoso “Dr. Semana”, de Machado de Assis. O humor, cada vez mais, ganhava terreno nas mídias impressas oitocentistas.

2.1.1 As crônicas como projetos e produtos de três “colibris” oitocentistas

2.1.1.1 Joaquim Manoel de Macedo

Macedo, mais conhecido por seus romances e pelo célebre *A Moreninha*, não é quase lembrado pela publicação de suas incontáveis crônicas, que contribuem para oferecer um retrato da paisagem urbana do Rio pós-1822 e para uma linguagem mais simples, mais familiar ao interlocutor, além do pitoresco que garante a aura de leveza humorística aos eventos contados.

Michele Strzoda oferece uma contribuição significativa aos estudos da história da imprensa literária no Brasil, mais particularmente à produção cronística de Macedo, na obra *O Rio de Joaquim Manoel de Macedo – jornalismo e literatura no século XIX*. Strzoda

apresenta um panorama histórico do jornalismo literário do século XIX, além de oferecer informações socioculturais acerca da época e uma valiosa compilação das crônicas macedianas de *Ostensor Brasileiro*, *Revista Guanabara*, *Jornal do Comércio*, *Um passeio pelo Rio de Janeiro* e *Revista Popular*, jornais e periódicos nos quais o autor publicou até 1882, ano de sua morte. A autora afirma a grande dificuldade de se reunir as crônicas de Joaquim Manoel, mencionando os poucos estudiosos que já se debruçaram sobre a produção “menor” do jornalista-escritor. Aqui, interessa-nos de perto a questão do humor nas crônicas, na medida em que Macedo é um dos cronistas que “escreve para agradar ao público”, conforme relata Strzoda, além de ter produzido e atuado como jornalista, folhetinista, cronista e editorialista de muitos órgãos de imprensa da época. E tudo isso só era possível porque “agradar ao público” passava pelas esteias do humor. Vários recursos para a sedução do leitorado são bem marcantes em suas crônicas, como o visualismo pitoresco e a atitude discursiva de “convidar o leitor” a um “passeio pelo Rio de Janeiro”. Assim, as delícias da Rua do Ouvidor, de seus habitantes, dos homens elegantes e mulheres chiques, a política, a religião, a cultura, os risos e os “causos” do Rio de Janeiro povoam grande parte de suas crônicas:

Texto IX – *Memórias da rua do ouvidor*

Fragmento I

“A Rua do Ouvidor, a mais passeada e concorrida, e mais leviana, indiscreta, bisbilhoteira, esbanjadora, fútil, noveleira, poliglota e enciclopédica de todas as ruas da cidade do Rio de Janeiro, fala, ocupa-se de tudo; até hoje, porém, ainda não referiu a quem quer fosse a sua história.”

Fonte: MACEDO apud STRZODA, 2010, p. 538.

A Rua do Ouvidor é apresentada ao leitor de forma personificada, como se ela fosse um pouco de cada um que a habitava no decorrer dos dias. De “leviana” a “poliglota”, reúne ao leitor uma variedade de histórias, referentes às gentes mais simples ou mais intelectualizadas, mas todos igualmente “bisbilhoteiros” e indiscretos. O humor se encontra no fato de o cronista afirmar que ninguém nunca contou a sua história, mas ele a deixa implícita por meio de suas características humanizadas. Depois de uma apresentação dessa, que leitor não quererá continuar a ler, principalmente pelo desejo de se ver estampado nas pinceladas pitorescas de Joaquim Manoel de Macedo?

Tal crônica constitui o primeiro dentre os dezenove capítulos da reunião “Memórias da Rua do Ouvidor”, cuja primeira publicação foi feita em forma de folhetim no *Jornal do*

Comércio, de 22 de janeiro a 10 de junho de 1878. Informa Strzoda que todas essas crônicas foram resultado de uma intensa pesquisa de Macedo sobre a Rua, cujos dados colhidos vestiram-se em episódios divertidos acerca de fatos curiosos: a passagem da Família Real pela rua; transformações urbanas nos arredores; as modas e vitrines afrancesadas; fundação da academia de Belas Artes e outros. O leitor da época e, mais do que ele, o leitor de hoje, por meio das crônicas macedianas, têm um verdadeiro painel dos hábitos socioculturais e políticos do carioca e do brasileiro do século XIX.

Antônio Soares Amora, lembrado por Michele Strzoda, apresenta reflexões importantes sobre a construção do pitoresco e o trabalho com a persuasão nas crônicas sobre a Ouvidor:

Convencido de que ficção era apenas um passatempo, tanto mais sedutor quanto mais divertido, Macedo viu a sua sociedade, falsa, frívola e interesseira [...]; o melhor da vida carioca tinha passado; a vida que se vivia, com pretensões de moderna, civilizada e progressista, era apenas a comédia humana que divertia. [...] O estilo do ficcionista, com dez anos de experiência de escritor apurou-se então nos recursos necessários a uma pintura divertida de uma sociedade divertida, para quem a visse com inteligência e espírito. Os tipos, escolhidos a dedo, pintou-os vincando-lhes como “exemplares”, delineou-os destacando-lhes os traços de comicidade. [...] Continuou fiel a si mesmo, isto é, ao seu “estilo” e às suas possibilidades criativas que eram, concluamos já, mais típicos de um cronista e memorista da vida carioca que de um romancista (apud STRZODA, 2010, p. 85).

Para contar a história da Rua, o cronista de oitocentos procede tal qual os viajantes quinhentistas ou mesmo Fernão Lopes, prometendo escrever a “verdade” dos tempos primitivos da Ouvidor. E brinca ao insinuar que a rua pode ficar chateada pelas revelações que podem “vir à tona”, devido a lembranças antes de ela ser “fidalga nova”:

Fragmento II

“Se tão elegante, vaidosa, talufona e rica no século atual, porventura lhe apraz esquecer o passado, para não confessar a humildade de seu berço, pois que é do Ouvidor, cerre bem, os ouvidos; porque tomei a peito escrever-lhe a história, mas com tanta verdade e retidão que se lembrando-lhe seus tempos primitivos ela tiver de amuar-se pelo ressentimento de sua soberba de fidalga nova.”

Fonte: MACEDO apud STRZODA, 2010, p. 540.

Repetindo o procedimento retórico anterior – a preterição –, o autor diverte fazendo o que diz não fazer, pois afirma ao interlocutor que ele será poupado do prólogo, quando na verdade a essa altura, nenhuma memória da Rua do Ouvidor foi escrita. O leitor lê exatamente o prólogo que, segundo o cronista, é a parte anterior ao texto do qual o autor se vale para afirmar sua exibição, usando a obra como próprio “monumento”; o prólogo seria a propaganda do autor pela apresentação da obra. Mas o que faz Macedo senão, além do próprio

prólogo, anunciar-se também a si pela sua Rua do Ouvidor, já que a Rua são as pessoas tão emergentes que passaram da condição de primitivas a fidalgas novas?

Assim, é o próprio Macedo que também se realiza “frívolo” ao brincar e tentar ludibriar o leitor com tantas preterições em relação às ideias que constrói no seu texto.

Fragmento III

“As Memórias do Ouvidor têm, em falta de outras, um incontestável, grande e precioso merecimento pois começa já e imediatamente sendo os seus hipotéticos leitores poupados aos momentos do prólogo, proêmio, introdução, ou coisa que o valha, em que, de costume, o autor, abismado em dilúvios de modéstia, abusa da paciência do próximo com a exibição de sua própria pessoa afixada no frontispício do monumento.”

Fonte: MACEDO apud STRZODA, 2010, p. 540.

E, assim, termina “o prólogo” para contar a história da Rua. As brincadeiras “talufonas” seguem ao longo do texto, em que a Rua personificada como “Senhora”, vai se apresentando ao leitor que, frequentemente, é convidado a dialogar com o cronista. A graça da personificação da Ouvidor em Senhora justifica o lapso do cronista, ao escrever a história de uma rua sem saber em que ano ela “nasceu”. De forma maliciosa, afirma o cronista que “tanto melhor”, pois assim os leitores não terão como “calcular-lhe a idade”, sendo isso grande motivo de felicidade, como para a maioria das mulheres:

A atual rainha da moda, da elegância, do luxo, nasceu...

Fragmento IV

“É indeclinável principiar por triste confissão de ignorância: não sei, não pude averiguar a data de nascimento da rua que desde 1780 se chama do Ouvidor, do que a ela disso não resulta prejuízo algum, e pelo contrário ganha muito tempo em sua condição de senhora; porque isenta de aniversário natalício conhecido, não há quem ao certo lhe possa marcar a idade, questão delicadíssima na vida do belo sexo.”

Fonte: MACEDO apud STRZODA, 2010, p. 540.

E a ironia perspicaz se revela na exclamação

Fragmento V

“quer afortunada predestinação dessa rua do Ouvidor! São menos felizes que ela as próprias senhoras nascidas no último dia de fevereiro em ano bissexto, as quais têm o condão de aniversário natalício só de quatro em quatro anos...”

Fonte: MACEDO apud STRZODA, 2010, p. 541.

Depois, o autor começa, de fato, contando a história da rua pela história do Rio de Janeiro, desde a presença de Mem de Sá. O texto entrelaça registro histórico a comparações com eventos cotidianos, sempre com muita ironia, muito diálogo com o interlocutor, descritivismo pitoresco e visualismos cinematográficos, recursos que encantaram os leitores e marcaram as crônicas de Macedo como um dos esperados momentos do jornal, no qual a diversão e o humor conduzem ao sorriso.

Macedo, em suma, foi o jornalista-cronista que “deu a largada” na popularização e na solidificação da “nova crônica”. Foi aquele que descobriu ser o humor o efeito mais garantido de sedução quando se deseja atrair qualitativa e quantitativamente o grande público. A partir desse humor leve, viriam em cena Alencar e Machado, escritores que emprestariam maior maturidade e variedade de recursos de humor em favor de entretenimento pela crônica. Antes de nos deixarmos levar por eles, porém, lembremos algumas palavras de Michele Strzoda acerca da importância de Macedo na popularização das crônicas de jornal:

Na moda ou não, a metáfora da modéstia de que o autor fazia uso pegou. Desculpando-se por não deter todos os conhecimentos necessários e pelos erros tipográficos, lançando mão de convites amáveis para que os leitores enveredassem pelas histórias. [...] As palavras de Macedo soavam como um chamariz para abandonar a cidade física e entrar na cidade literária. Isso em jornais mais sisudos [...] era um deleite para o leitor. Mesmo ao tocar em temas mais espinhosos em suas crônicas, como assuntos de saúde pública e reflexos de problemas da estrutura de urbanização da cidade, o tom não levava ao abandono da leitura, ao contrário, instigava o leitor (STRZODA, 2010, p. 86).

2.1.1.2 José de Alencar

Embora a crítica literária reserve ao Alencar romancista um espaço mais reverenciado na história da Literatura Brasileira, é do Alencar cronista que devemos nos lembrar quando se trata de uma formação mais consolidada e madura do leitor brasileiro da imprensa oitocentista.

Se a Macedo coube a primazia de colaborar para adesão e sedução de um gosto pela leitura e, como resultado, por um papel de educação leitora pelo jornal, a Alencar cabe a evolução dos folhetins, com roupagens mais líricas e críticas, contribuindo para as especificidades dos leitores de então. Seria com Alencar que os seus “amados leitores” e suas “amadas leitoras” teriam papéis bem definidos, para os quais seriam direcionados determinados papéis sociais e culturais.

Não é aleatoriamente que às leitoras eram apresentadas crônicas sobre modas, novidades na Rua do Ouvidor, programações noturnas em teatros e novidades sobre peças líricas. Já aos leitores, destinavam-se as crônicas de envergadura política, de críticas às especulações sobre bolsa de valores, de defesa do progresso e da urbanística. Além deles, havia os leitores de funções sociais especificadas pelas profissões – são muitas as produções folhetinescas de Alencar, endereçadas a ministros, editorialistas e outros, mesmo que essas figuras públicas sejam fictícias, mesmo que não existam um nome e um sobrenome verdadeiros, a crítica já está inserida no texto alencariano. Com a especificação de leitores, José de Alencar contribui para a maturidade de leitura do seu público, cuja sedução ainda se conserva como propósito das publicações, porém de uma forma menos pitoresca que a de Macedo. Nos folhetins do autor de *Iracema*, o humor muitas vezes é o resultado da mescla entre o lirismo e a crítica irônica a esse período de transição entre tendências primitivas e prosperidade capitalista incipiente.

Segundo Bezerra (2010), o jovem José de Alencar passa a estrear espaço significativo na imprensa quando do convite de Francisco Otaviano, antigo colega de faculdade, a ocupar o cargo de folhetinista no *Correio Mercantil*. Entre 3 de setembro de 1854 e 8 de julho de 1855, escreveu a primeira série dos folhetins semanais intitulados “Ao correr da pena”.

A autora informa que, já na substituição ao amigo Otaviano, que ocuparia o cargo de diretor do *Correio Mercantil*, Alencar se preocupa em escrever a sua primeira crônica de forma a tentar uma aproximação com o leitor e evitar a hostilidade com aquele a quem se reconheceria dono de uma “outra pena”. Nesse mesmo texto, o humor vai se construindo não só pelas tentativas de aproximação com o leitor, mas também pelos esclarecimentos sobre o que será o folhetim na posteridade, a partir do momento em que, na seção “Ao correr da pena”, “um moço de talento” estimular nos leitores o “correr dos olhos”:

Texto X – *Ao correr da pena: primeira parte*

Fragmento I

“Um belo dia, não sei de que ano, uma linda fada, que chamareis como quiserdes, a poesia ou a imaginação, tomou-se de amores por um moço de talento, um tanto volúvel como ordinário o são as fantasias ricas e brilhantes que se deleitam admirando o belo em todas as suas formas. [...] Assim se passou muito tempo; mas já não há amores que durem sempre, principalmente em dias como os nossos, nos quais o símbolo da constância é uma borboleta. Acabou o poema fantástico no fim de dois anos; e um dia o herói do meu conto, chamado a estudos mais graves, lembrou-se de um amigo obscuro, e deu-lhe a sua pena de ouro.”

Fonte: ALENCAR, 2003, p. 18-19 apud BEZERRA, 2010, p. 1151.

Nessa explicação e apresentação aos leitores, Alencar faz alusão ao texto “colibri” ou “borboleta”, metáfora frequente na caracterização do gênero, também referida por Machado de Assis muitas vezes. O cronista ainda esclarece ao leitor que, em seus folhetins, a graça e o prazer estarão ziguezagueando com as notícias sérias da semana, o que obrigará os leitores a “correrem os olhos”:

Fragmento II

“Obrigam um homem a percorrer todos os acontecimentos, a passar do gracejo ao assunto sério. Do riso e do prazer às misérias e às chagas da sociedade; e isto com a mesma graça e a mesma *nonchalance* com que uma senhora volta as páginas douradas do seu álbum, com toda a finura e delicadeza com que uma mocinha loureira dá sota e basto a três dúzias de adoradores! Fazerem do escritor uma espécie de colibri a esvoaçar em ziguezague, e a sugar, como mel das flores, a graça, o sal e o espírito que deve descobrir no fato mais comezinho!”
 Fonte: ALENCAR, 2003, p. 18-19 apud BEZERRA, 2010, p. 1152.

A recepção das crônicas pelos leitores é algo relacionado a uma expectativa pela graça e pelo prazer. Alencar sabia que, sendo a burguesia senhorial o seu público de consumo, dele poderiam esperar o resumo dos acontecimentos mais importantes da semana, o entretenimento e os esclarecimentos sobre questões sociais, conselhos úteis e informação política. **O humor passa a se identificar mais diretamente com o lazer, principalmente nas crônicas relativas aos comentários dos espaços de diversão, como teatros e cafés. Além disso, este se torna de leve a irônico conforme o tipo de leitor a quem se destina.** E essas especificações são apresentadas ao próprio público, com o reconhecimento de que escrever para leitores diferenciados não é tarefa tão simples:

Fragmento III

“Se se trata de coisa séria, a amável leitora amarrota o jornal, e atira-o de lado com um momozinho displicente a que é impossível resistir. – Quando se fala de bailes, de uma mocinha bonita, de uns olhos brejeiros, o velho tira os óculos e diz entre dentes: ‘Ah! O sujeitinho está namorando à minha custa!’
 Não fala contra sãs reformas! Hei de suspender a assinatura’. O namorado acha que o folhetim não presta porque não descreveu certo *toilette*, o caixeiro porque não defendeu o fechamento das lojas aos domingos, as velhas porque não falou na decência das novenas, as moças porque não disse claramente qual era a mais bonita, o negociante porque não tratou das cotações da praça, e finalmente o literato porque o homem não achou a mesma ideia brilhante que ele ruminava no seu alto bestunto.”
 Fonte: ALENCAR, 2003, p. 18-19 apud BEZERRA, 2010, p. 1152.

Curiosos são os vocativos empregados pelo cronista para criar uma identidade de leitores por meio de uma reunião de temas, como já mencionamos. Na crônica “Máquinas de

Coser”, publicado em 3 de dezembro na seção *Ao correr da pena*, o cronista começa com “meu caro colega”, visto que escreverá “sério” e sobre assuntos referentes à modernização e máquinas. Para falar aos senhores, entretanto, há necessidades de o narrador se desculpar pelo título, um tanto quanto feminino e distante do que poderia interessar aos literatos. Os homens em geral, literatos ou não, precisavam de uma justificativa para continuar a ler aquele tipo de texto e o cronista desenvolve sua argumentação mencionando que o negócio de máquinas deve interessar a muita gente, menos às mulheres, porque, com 360 pontos por minutos, deverá haver “muito pano para manga”:

Texto XI – *Máquinas de coser*

“Meu caro colega. – Acho-me seriamente embaraçado da maneira por que descreverei a visita que fiz ontem à fábrica de coser de M.^{me} Besse, sobre a qual já os nossos leitores tiveram uma ligeira notícia neste mesmo jornal. O que sobretudo me incomoda é o título que leva o meu artigo. Os literatos, apenas ao lerem, entenderão que o negócio respeita aos alfaiates e modistas. Os poetas acharão o assunto prosaico, e talvez indigno de preocupar os vãos do pensamento. Os comerciantes, como não se trata de uma sociedade em comandita, é de crer bem pouca atenção deem a esse melhoramento da indústria.

Por outro lado, tenho contra mim o belo sexo, que não pode deixar de declarar-se contra esse maldito invento, que priva os seus dedinhos mimosos de uma prenda tão linda, e acaba para sempre com todas as graciosas tradições da galanteria antiga. [...] M.^{me} Besse corta perfeitamente qualquer obra de homem ou de senhora; e, logo que for honrada com a confiança das moças elegantes, é de crer que se torne a modista do tom, embora não tenha para isto a patente de francesa, e não more na Rua do Ouvidor. Além disto, como ela possui máquinas de diversas qualidades, umas que fazem a costura a mais fina, outras próprias para coser fazenda grossa e ordinária, podem também muitos estabelecimentos desta corte lucrar com a sua fábrica um trabalho, não só mais rápido e mais bem acabado como mais módico no preço. Presentemente a fábrica já tem muito que fazer; mas, quando se possui seis máquinas, e por conseguinte se dá três mil e seiscentos pontos por minuto, é preciso que se tenha muito pano para mangas. Sou, meu caro colega, etc.”

Fonte: ALENCAR, [s.d.], p. 18.

O incentivo ao progresso, as “dicas” em relação ao remodelamento de papéis sociais femininos e masculinos, em função do mercado de trabalho mais tecnológico, são conteúdos presentes no fragmento anterior. Há um nítido sarcasmo direcionado à leitora, a quem parece se dirigir um texto intitulado “máquinas de coser”, mas durante sua argumentação, o cronista dá provas de que somente aos “homens de ciência” é que o texto poderia endereçar-se (ALENCAR, [s.d.], p. 18-19): “Assim, pois, é justamente para os espíritos graves, dados aos estudos profundos e às questões de interesse público, que resolvi descrever a visita à fábrica de coser de *Mme. Besse*.” Para endossar a sugestão de frivolidade da leitora, completa: “Era na ocasião dessas visitas que eu desejaria achar-me lá para observar o desapontamento das

minhas amáveis leitoras (se é que as tenho, visto que estou escrevendo para os homens pensadores)” (ALENCAR, [s.d.], p. 19). Assim como verificamos que o cronista se deslumbra com as primeiras máquinas de costura importadas por Mme. Besse, em outras crônicas, Alencar louva a iluminação a gás do Passeio público, relata animadamente a viagem de trem a Petrópolis, dentre a exposição e a narrativa literária, com doses de humor crítico e doses literárias.

Essa identidade do público leitor pelos seus papéis sociais também é formada pelo perfil intelectual. Por essas atitudes de comunicação, o cronista destaca como alvo de seu sarcasmo e humor as “amáveis leitoras”. Em muitos momentos, como se fosse uma brincadeira, o narrador alencariano desdenha de sua leitora, atribuindo à mulher as piores ocorrências socioculturais:

Texto XII – *Ao correr da pena: primeira parte, II*

Fragmento I

“Não me devo meter em semelhante questão; mas, a falar a verdade, prescindindo da gramática, creio que aqueles que dão ao cólera o gênero feminino têm alguma razão, por isso que os maiores flagelos deste mundo, a guerra, a morte, a fome, a peste, a miséria, a doença, etc., são representadas por mulheres. [...] Se as minhas amáveis leitoras não gostarem desta razão, que acho muito natural, chamem a contas os pintores e os poetas, que são os autores de tudo isto.”

Fonte: Fonte: ALENCAR, [s.d.], p. 55.

Mas, na tentativa de resgatar suas leitoras, tenta persuadi-las novamente, porém, não sem tom de ironia:

Fragmento II

“Quanto a mim, não tenho culpa nenhuma das extravagâncias dos outros, e até estou pronto a admitir a opinião do meu colega A. Karr, que explica aquele fato pela razão de que as senhoras são extremos em tudo, tanto que as mais belas coisas deste mundo são também significadas por mulheres assim como a beleza, a glória, a justiça, a caridade, a virtude e muitas outras que, como estas, não se encontram comumente pelo mundo, mas que existem no dicionário.”

Fonte: Fonte: ALENCAR, [s.d.], p. 55.

A relação de Alencar com as leitoras é bem curiosa, porque apesar das críticas e das frequentes referências ao universo limitado de leitura das mulheres, é a elas que o cronista endereça as primeiras crônicas referentes ao Ginásio Dramático, que seria palco futuro para a estreia de uma de suas peças. Em muitos momentos, entretanto, a crítica mordaz se realiza pelos hábitos frívolos e de restrição intelectual às mulheres:

Fragmento III

“Uma mocinha do tom – que se quer distinguir – deve aborrecer o baile, e gostar de alguma coisa que não seja trivial, como, por exemplo, de rezar, de ler anúncios, e sobretudo conversar com os diplomatas sobre questões de alta política internacional.”

Fonte: Fonte: ALENCAR, [s.d.], p. 93.

E assim continua sua crítica irônica ao tentar orientar a leitora em relação ao que ela “deve ler”:

Fragmento IV

“Voltai! Voltai depressa esta folha, minha mimosa leitora! São coisas sérias que não vos interessam. Não lestes?... Ah! fizestes bem!”. “E agora atirai o jornal de lado, ou antes passai-o ao vosso marido, ao vosso pai ou ao vosso titio, para que ele leia o resto.”

Fonte: Fonte: ALENCAR, [s.d.], p. 216.

Além das alfinetadas nas futilidades femininas e dos elogios aos progressos técnico-científicos da época, nas crônicas alencarianas encontramos assuntos mais “sérios”, de críticas políticas ferrenhas e de denúncias ao descaso quanto à limpeza da cidade e aos hábitos incivilizados dos brasileiros. Os leitores que servem de vocativo a essas crônicas são os “senhores”, “colegas” ou certas personalidades da imprensa e da política, muitas vezes de nomes fictícios.

O folhetim passa a ser espaço, também, de respostas a críticas que Alencar recebe. Uma delas, sobre a acusação de que o cronista não trabalha para um projeto de nacionalização da língua, tendo em vista o uso abusivo de palavras estrangeiras em seus textos, rendeu rebates de Alencar. No folhetim de 4 de fevereiro de 1855, como informa Bezerra, o cronista responde a um desses críticos: “Peço-lhe, a bem da nacionalização da língua, que me ensine a maneira de traduzir e nacionalizar as palavras *coquette*, *disappointment*, *nuance*, *gressette*, *badaud*, *iluminures*, etc.” (BEZERRA, 2010, p. 1155).

A crônica de José de Alencar torna-se o espaço em que o humor é encontrado na formação da identidade do leitor, identificado com um burguês consumidor específico naquela sociedade da virada da primeira para a segunda metade do século XIX. Ademais, o humor passar a ser identificado nos rebates que o cronista realiza às críticas que sofre pelo seu eruditismo, pelas suas insatisfações quanto aos serviços públicos e às práticas civis dos brasileiros.

Nesse sentido, Alencar contribui para a inserção de opiniões em crônicas e no espaço do folhetim como um todo, o que estimularia futuros debates sobre questões políticas, sociais e literárias, a exemplo da polêmica em torno da publicação de *A Confederação dos Tamoios*,

de Gonçalves Dias, a qual rendeu fervorosos debates e críticas às contribuições de Magalhães ao Romantismo brasileiro. Tudo isso inaugura uma importante função comunicativa que as crônicas passariam a cumprir, sobretudo do final do século XIX para o início do século XX – estimular a formação da opinião pública na imprensa, o que hoje compete basicamente aos editoriais e à constituição dos cadernos de opinião, que contam, inclusive, com muitas crônicas de autores representativos no cenário cultural brasileiro.

É com Alencar, portanto, que o humor das crônicas oscila entre o leve e o mordaz, com muita incursão do literário, isso por causa da presença de olhares críticos conscientes sobre o homem, a sociedade e a Literatura dos oitocentos. A fruição não é só um chamariz para a leitura, mas para a reflexão de um leitorado mais pensante.

2.1.1.3 Machado de Assis

Machado de Assis escreveu crônicas durante quatro décadas, a partir de 1860: publicou em *O Diário do Rio de Janeiro* e *Semana Ilustrada* (1860-1875), *O Futuro* (1862), *Ilustração Brasileira* (1876-1878), *O Cruzeiro* (1878) e, entre 1883 a 1897 na *Gazeta de Notícias*. Escreveu crônicas durante toda a segunda metade do século XIX, assistindo às significativas mudanças políticas, da transição do Império para a República, e às necessidades de renovação mercadológica, como a urgência de um jornalismo mais desprendido dos padrões literários de escrita. Inúmeros são os estudos e as contribuições acerca do Machado cronista, com destaque para as heranças do estilo da crônica machadiana aos Romances. Interessa-nos, nesse rico universo cronístico, verificar como o humor permanece em sua produção de cronista tendo em vista as mudanças políticas e urgências mercadológicas. Como não se trata de um trabalho sobre Machado de Assis, mas de uma reflexão de sua contribuição para a análise do humor nas crônicas oitocentistas, usaremos fragmentos de algumas crônicas para melhor analisar nelas a presença do humor.

As crônicas publicadas na primeira metade do século muito colaboraram para a criação de um “gosto pela leitura”. Vimos que os cronistas trabalhavam para mantê-lo, porque a sedução do leitor fazia parte de um projeto maior, que abrigava uma educação pelo jornal, uma democratização da leitura, bem como a profissionalização dos literatos via imprensa. Sendo assim, o humor se torna necessário a esse jogo de sedução, costura as formas de entretenimento esperados pela nova sociedade consumidora de cultura. Com Machado de

Assis, esse propósito em relação ao humor e a tudo o que estaria encoberto por seus efeitos do riso e do sorriso permanece, mas outros fatores merecem ser considerados como marcas do humor nas crônicas machadianas.

Se o século XIX trouxe um projeto de democratização da leitura jornalística pela Literatura, é bem verdade também que contribuiu para que a imprensa, no decorrer de suas atividades, mantivesse vínculos estritos com a retórica e com formas artísticas de divulgação de notícias e anúncios. Era cada vez mais perceptível que, quanto mais artística e pomposa fosse a linguagem da divulgação pelo jornal, menos informativo, referencial, seria o texto. Na segunda metade dos oitocentos, verificou-se que ainda não se produzia informação sem que ela não estivesse impregnada de literariedade; sem que não mesclasse o fato à ficção; sem que não houvesse mais espaços para debates entre literatos, para se discutir arte, política e questionar os interesses do jornal, como vimos em algumas crônicas de Alencar.

O jornal, portanto, havia se tornado também, àquela altura, um grande espaço para as polêmicas partidárias e para a exibição artística, passando a carecer de “fronteiras” entre o que seria o fato social noticiado e o fato recriado pela ficção. Muitos estudos acerca do Machado cronista vêm endossando a participação do escritor nesse processo de continuar dando ao público o que ele mais deseja – a fruição com humor, porém com inserção de cenas cotidianas nas quais a participação do povo é decisiva para a construção de outra visão do fato social, que não a apresentada interpretativamente pelos literatos e pela ótica política dos interesses dominantes. Inclusive, o próprio papel do folhetinista é frequentemente explicado, associado à publicação do espaço do folhetim, em que o humor predomina e, com ele, a passagem dos assuntos cotidianos, para informação e fruição. Nesse processo “didático” de retomada da função do folhetinista no jornal, Assis vai reorganizando as funções comunicativas do folhetim, da crônica e de outros espaços na memória do leitor. Sobre as publicações machadianas pós-1850, Pina, estudiosa dessa produção cronística do autor, esclarece:

Em suas crônicas, Machado de Assis relê situações de conhecimento público, trabalha com notícias divulgadas durante semana em diferentes periódicos, não traz nada que seu leitor não pudesse entender e discutir e, quando o faz, estabelece cadeias associativas instigadoras de uma leitura reflexiva. Até seu ceticismo pode ser lido como instrumento de diálogo com o *horizonte de expectativas*⁷ do leitorado com o qual dialoga (PINA, 2008, p. 99).

Essa consciência machadiana iria ao encontro de que era necessário atender às novas formas de captação do leitor devido às novas formas de representação da sociedade que a

⁷ Essa expressão, explica Pina, é referente ao estudo de Hans Robert Jauss, segundo o qual o “horizonte” suscita questões relativas aos valores, aos hábitos, às práticas culturais das sociedades, todos partilhados por autores, editores e consumidores de bens culturais impressos e que não podem ser descartados em edições posteriores.

própria sociedade parecia desejar – a informação e as artes em espaços bem definidos, para uma identificação melhor entre fato e interpretação literária do fato. Em suas crônicas, Assis parece contribuir com essas novas demandas do Jornalismo, inserindo o povo como matéria do texto, deslocando a visão de um fato da ótica da imprensa para a ótica do homem comum. Passa a ser frequente o homem do povo, como a dona de casa, o escravo, o comerciante, falando sobre temas que caberiam apenas aos homens “grandes” e a alta imprensa. Assim, o cotidiano do homem simples reaparece, embora no espaço literário da crônica. Em uma crônica de 14 de fevereiro de 1897, Machado de Assis expõe ao público o que se fala sobre Antônio Conselheiro sem a influência da voz da imprensa:

Texto XIII – *A Semana III*

“Conheci ontem o que é celebridade. Estava comprando gazetas a um homem que as vende na calçada da Rua de S. José, esquina do largo da Carioca, quando vi chegar uma mulher simples e dizer ao vendedor com voz descansada:

- Me dá uma folha que traz o retrato desse homem que briga lá fora.
- Quem?
- Me esqueci o nome dele.

Leitor obtuso, se não percebeste que “esse homem que briga lá fora” é nada menos que o nosso Antônio Conselheiro, crê-me és ainda mais obtuso do que parece. A mulher provavelmente não sabe ler, ouviu falar da seita de Canudos com muito pormenor misterioso, muita auréola, muita lenda, disseram-lhe que algum jornal dera o retrato do Messias do sertão, e foi comprá-lo, ignorando que nas ruas só se vendem as folhas do dia. Não sabe o nome do Messias; é “esse homem que briga lá fora”: a celebridade. Caro e tapado leitor, é isso mesmo. O nome de Antônio Conselheiro acabará por entrar na memória desta mulher anônima, e não sairá mais.

Ela levava uma pequena, naturalmente filha; um dia contará a história à filha, depois à neta, à porta da estalagem, ou no quarto em que residirem.”

Fonte: ASSIS, 1997, p. 763.

Nesse trecho, o cronista mostra Antônio Conselheiro pela boca da mulher humilde, dá ao seu leitor um perfil do Conselheiro destituído do discurso jornalístico da época, segundo o qual o Conselheiro era uma ameaça à República. A construção político-ideológica dos jornais passa a ser substituída pela visão da mulher que transita pela rua e ouve as vozes da imprensa com certas ideologias dominantes, sem entender muito bem o que se transmite.

O cronista, digamos, pedagogicamente, orienta o leitor e brinca com ele por meio do tom irônico em relação ao discurso vazio dos jornais, que constroem “celebridades” sem oferecer de fato um conhecimento sólido ao leitorado. Esse vazio discursivo é criticado, no fragmento, pela linguagem evasiva dos periódicos, que se distancia do grande público, provavelmente, pela defesa pomposa e retórica de certo posicionamento político-ideológico;

daí a menção ao “pormenor misterioso”, repleto de “muita auréola” e “muita lenda”. O cronista ainda diverte o leitor ao caracterizá-lo como “tapado”, um artifício de interlocução, dotado de humor, para que a linguagem machadiana possa cumprir o papel do esclarecimento, em relação ao que ocorre com o que se tem nos jornais e o que o homem da rua (não) consegue compreender.

O Machado cronista, apesar de seu esforço em realizar o que o jornal já não conseguia com facilidade, aproxima-se do público, frequentemente, “lembra” ao leitor que a sua função é diferente da de outros profissionais de imprensa: seu ofício é escrever nos folhetins. Essa postura metatextual é importante porque provoca um deslocamento no leitor, pois, de repente, o texto tem sua narração interrompida, inserem-se novos assuntos; retomam-se as explicações de natureza textual; fala-se do hoje; volta-se ao ontem. Enfim, a digressão machadiana, a interlocução constante, as metáforas usadas em função irônica, o sarcasmo fino, todas essas características que seriam futuramente muito bem desenvolvidas nos romances machadianos, já começavam a ganhar terreno nas crônicas, que constituíram um produtivo espaço de criação, pedagogismo e formação de uma linguagem mais atrativa, com vistas à sedução dos leitores.

A esse respeito, Brayner (1992) comenta que a crônica sempre foi considerada um laboratório de experimentação para os escritores. Segundo a autora, no *Jornal da Tarde*, Assis, sob pseudônimo, recurso muito comum na imprensa da época, explica ao leitor que o folhetim, embora aparente ser um “anão de circo”, é a origem dos gêneros de ficção. Como *Lara*, elucidada:

Texto XIV – *O folhetinista*

“O folhetinista é o anão do circo Chiarini; enquanto os vários artistas executam os mais difíceis saltos, o anão deve apenas divertir a plateia dizendo o que lhe vem à cabeça.

O folhetim é filho do acaso e da fantasia. Sua musa é o capricho, seu programa a inspiração. Não reparam no teor e desenvolvimento de uma conversa sem assunto? Fala-se de um chapéu que passa; vêm à ideia as fábricas de Paris; segue-se uma discussão sobre Offenbach, entre em cena a Alemanha; ocorre falar de Goethe e de literatura; até cair na Angelina ou Dois acasos felizes, obra do Sr. Azurara, professor em Guaratiba. Ora, aí têm como de um chapéu se chega a um romance, passando pela Alemanha com música de Offenbach. É o folhetim.”

Fonte: ASSIS, 1869 apud BRAYNER, 1992, p. 409.

Machado de Assis tinha, inclusive, plena consciência da função comunicativa do folhetim no espaço do jornal: divertir o leitor. Daí a metáfora do anão de circo, o qual existe só para “desafogar” o público da densa seriedade das outras matérias jornalísticas. Segundo o

escritor, ao mesmo tempo em que diverte, porém, ao folhetinista cabe oferecer um compacto da semana e do que se passa nas ruas; informar e formar os leitores sobre fatos e opiniões que circulam no Rio de Janeiro, no Brasil e no Mundo. Esse espaço ambíguo que oscila entre informação e diversão, nas palavras de Machado, aponta para a necessidade de se abordar de forma especial as miudezas do dia a dia e a eles oferecer tratamento diversificado, para além do que a ideologia dominante do jornal propõe.

O folhetim se torna, com o autor de *Dom Casmurro*, espaço para discussão sobre o próprio gênero, que, muito carregado de sua origem francesa, expõe textos de inclinação doutrinária ao lado de publicações mais “leves”, como a crônica e o conto.

Machado de Assis, ao promover essas incursões metalinguísticas, sugere, principalmente, que a crônica se torne independente do folhetim, o que retomaria as demandas de um jornal que mais atendessem às peculiaridades do público de um Rio de Janeiro em plena ascensão burguesa. Acerca da importância do olhar machadiano sobre os gêneros e sobre um jornal mais afeito às roupagens finisseculares, esclarece o estudioso Ernaldo dos Santos, em sua dissertação de Mestrado *As crônicas de Machado de Assis publicadas na Gazeta de Notícias, 1892-1893*:

É, sobretudo, nessa busca machadiana pelas miudezas da rua que a crônica começa a romper as amarras do jornal e do próprio folhetim, a apresentar-se com novas vestimentas em que se evidenciam as possíveis diferenças entre os gêneros. A crônica, contrariando as conceituações emprestadas ao folhetim, perdeu seu caráter de atrelada ao campo jornalístico na medida em que amplia suas relações com o leitor, buscando realizar-se esteticamente no espaço do jornal. [...] O certo é que a atividade jornalística de Machado de Assis ocupou lugar de destaque, a reunir, em si, um olhar instrumentalizador sobre todas as seções do jornal (SANTOS, 2009, p. 37-38).

Assis deixa heranças significativas para a autonomia da crônica jornalística nos oitocentos. Curiosamente, deslocando-se do folhetim, ela alcançaria, futuramente, espaços em livros, tornando-se mais literária a partir do jornal. A “independência” da crônica se dá pela inclusão de temas cada vez mais urbanos, representativos de certo recorte sociotemporal.

Com o cronista, por exemplo, são temas frequentes as inovações de seu tempo, como os bondes elétricos; os episódios acerca das relações entre escravos alforriados e seus donos; o próprio papel do folhetim; os informes sobre Canudos. Conteúdos que espelham uma época específica, mas que se tornam atemporais, pelo caráter universalista da análise, numa linguagem que remodela a linguagem doutrinária e retórica dos jornais de então. As crônicas machadianas foram importantes sinalizadoras de um tempo em que haveria necessidade de dar autonomia às nossas produções, desamarrando os laços da envoltura francesa.

Dessa forma, aos poucos, criaríamos caminhos próprios na formação da memória jornalístico-cultural brasileira. A crônica de 4 de julho de 1883, da seção “Bala de Estalo”, por exemplo, apresenta a grande mudança social que trariam os bondes à nossa cidade, curiosidade tipicamente carioca, pelo deslumbramento com a proximidade do século XX. Para oferecer uma visão diferenciada em relação ao deslumbre, o cronista estabelece dez “regras”, das quais transcrevemos algumas, para o uso dessa “maquinaria moderna”:

Texto XV – *Os bondes*

“Art. I – Dos encatarroados

Os encatarroados podem entrar nos bonds com a condição de não tossirem mais de três vezes dentro de uma hora, e no caso de pigarro, quatro.

Quando a tosse for tão teimosa, que não permita esta limitação, os encatarroados têm dois alvites: – ou irem a pé, que é bom exercício, ou meterem na cama. Também podem ir tossir para o diabo que os carregue. Os encatarroados que estiverem nas extremidades dos bancos, devem escarrar para o lado da rua, em vez de fazerem no próprio Bond, salvo caso de aposta, preceito religioso ou maçônico, vocação, etc., etc.

Art. II – Da posição das pernas

As pernas devem trazer-se de modo que não constranjam os passageiros do mesmo banco [...].

Art. III – Da leitura dos jornais

Cada vez que um passageiro abrir a folha que estiver lendo, terá o cuidado de não roçar as ventas dos vizinhos, nem levar-lhes os chapéus. Também não é bonito encostá-los no passageiro da frente.

Art. VII – Das conversas

Quando duas pessoas, sentadas a distância, quiserem dizer alguma coisa em voz alta, terão cuidado de não gastar mais de quinze ou vinte palavras...

Art. VIII – Das pessoas com morrinha

As pessoas com morrinha podem participar dos bonds indiretamente: ficando na calçada, e vendo-os passar de um lado para outro. Será melhor que morem em rua por onde eles passem, porque então podem vê-los mesmo da janela.”

Fonte: Apud SANTOS, 2009, p. 46-47.

As “regras” machadianas parodiam os rituais comunicativos de orientação do comportamento social. Essa paródia, como recurso de humor, possibilita-nos resgatar os implícitos referentes às críticas de uso dos transportes públicos. “Escarrar” para a rua é muito indicado, para não sujar o bonde; modos ao sentar são imprescindíveis para manter a boa conduta das passageiras; “pessoas com morrinha”, “manuseio desajeitado de jornais por passageiros” e “conversas altas” são detalhes que não podem caracterizar o interior dessas composições, mas, se essas normas aí estão presentes como “modelos de conduta” é porque elas ficaram conhecidas como mostras de desrespeito em outros meios de transporte público. A ironia se constrói com a paródia de gêneros instrutivos e de discursos “politicamente corretos”, garantindo humor necessário à sedução do leitor carioca daquele tempo, o qual se

informa, capta críticas e reflete sobre a sua vivência como cidadão do Rio de Janeiro do fim do século XIX.

Machado de Assis é um dos responsáveis pela autonomia da crônica oitocentista em relação aos folhetins; para o trabalho diferenciado com o humor, por meio da relativização narrativa, das digressões, dos diálogos instrutivos, da crítica com doses de sarcasmo e ironia; bem como pela representação do homem do povo na crônica de jornal. Com Machado, o humor nas crônicas finca terreno como fenômeno de sedução em uma época de necessidade de remodelação da linguagem folhetinesca.

2.2 Quarta época (século XX): a consolidação do humor nas crônicas da modernidade

Texto XVI – *A pressa de acabar*

“Evidentemente nós sofreremos agora em todo o mundo de uma dolorosa moléstia: a pressa de acabar. Os nossos avós nunca tinham pressa. Ao contrário. Adiar, aumentar, era para eles a suprema delícia. [...] Hoje, não. Hoje, nós somos escravos das horas, dessas senhoras inexoráveis que não cedem nunca e cortam o dia da gente numa triste migalharia de minutos e segundos. [...] O homem mesmo do momento atual num futuro infelizmente remoto [...], o homem será classificado, afirmo eu, já com pressa, como o *homus cinematographicus* [...].”

Fonte: RIO, 1909, p. 283-286.

Este fragmento compõe o texto *Cinematógrafo (crônicas cariocas)*, produzido em 1909, durante a Primeira República (1889-1930). Seu autor, Paulo Barreto, consagrado pelo pseudônimo João do Rio, apresenta uma interessante reflexão sobre o homem de seu tempo, a quem batiza “homem cinematográfico”. Se refletirmos junto com João do Rio a respeito do homem do início do século XX, podemos considerá-lo parte integrante de um mosaico de imagens do Rio republicano.

Esse indivíduo que atravessa a *Belle Époque* carioca vê-se, no início da primeira república, como personagem secundário de uma gigantesca reformulação urbanística empreendida pelo então prefeito Pereira Passos, na gestão do presidente Rodrigues Alves: trata-se de um projeto de circunscrição do Rio de Janeiro ao contexto civilizatório internacional. Era chegada a hora de romper com o Rio imperial, transformá-lo em República moderna, afinada com os meios mais velozes e eficazes de vida urbana e cultural. O homem da época era, de fato, um personagem secundário no interior dessa arrojada transformação

cosmopolita, pois assistia passivo à demolição de estruturas e formas antigas da cidade, além de observar com passividade também o levantar de um Rio-Paris mais chique, embelezado e civilizado, sonho da elite local.

O humor de João do Rio contribui significativamente para a crítica sobre o projeto de refinamento urbano do Rio de Janeiro, uma vez que, para tornar o Rio mais elegante e admirado, muitos casebres, cortiços, mercados, residências e locais de visitação pública eram demolidos. Como grande observador das movimentações urbanas e porta-voz do povo, o cronista denuncia tais aberrações com uma ironia refinada e um humor cáustico, a exemplo do texto que escreve em 1904 e assina com o pseudônimo X, quando da demolição do Mercado da Glória, para a construção da Avenida Central, hoje Avenida Rio Branco:

Texto XVII – *A cidade*

“Enfim! Vai ser arrasado o famoso Mercado da Glória, o medonho pardieiro aterrador que tem sido até hoje a vergonha e o opróbrio daquele formoso bairro. [...] A Avenida Central já não é um sonho, porque a inauguração das obras vai ser feita daqui a poucos dias: e é natural e justo que, nessa avenida, entre os outros palácios do governo, figure o palácio das Belas Artes. Mas tudo isso é secundário. O que é capital é a demolição do horrendo Mercado, contra cujas paredes esburacadas e limosas, tantas frechas irônicas e tantas inventivas coléricas tem a imprensa disparado. Felizmente, o trabalho não foi perdido: chegou o teu último dia ó avantesma! Ó pesadelo! Ó objeção! Ó estupor!”

Fonte: X., 2 mar. 1904, p. 2.

O moderno, empreendido pelos tempos republicanos, confronta-se ao tradicional. A ironia reside principalmente no fato de não se dar importância a um legado da memória cultural carioca, além de simular a comemoração por sua destruição. É frequente, nas crônicas de Paulo Barreto, a retratação dos hábitos da chique elite carioca, que se diverte nos cafés e *boulevards*, enquanto grande parte da população está desabrigada ou tem seus lares destruídos. Esse sentimento de insatisfação com os efeitos da República e da modernização rende ainda críticas irônicas em relação à “limpeza” que se deseja realizar na cidade. Que tipo de “limpeza” seria essa, a de retirar o pobre e os locais menos valorizados para a habitação dos burgueses fúteis?

Em outra crônica escrita por X, na *Gazeta de Notícias*, em 1903, questiona-se sarcasticamente a quem se precisa dar de comer e de beber: aos pobres famintos ou aos ricos em seus lazeres circunstanciais?

Texto XVIII – *A cidade*

“Toda gente fala da sujeira das nossas ruas, mas como há de a prefeitura limpá-las, se não tem água? O que pode limpar as ruas não é a varredela, é a lavagem. As vassouras na rua fazem o mesmo que os espanadores nas casas: não suprem o pó, destacam-no, mudam-no daqui para ali. O único meio de ter as ruas limpas é lavá-las todas as noites, com jorros abundantes de água. E onde há de a prefeitura invergar água pra isso, numa cidade onde os bombeiros não têm água para apagar os incêndios, onde a gente não têm água para lavar o corpo, e onde quem tem sede é obrigado, por falta d’água, a beber cerveja, a beber vinho, a beber... os ares pelas mulheres bonitas? Se é verdade que o governo vai agora dedicar toda sua inteligência e toda sua atividade a solução deste problema pavoroso... e seco, é preciso que levantemos as mãos para o céu, rendendo graças ao Senhor Misericordioso. Já é tempo de dar de beber a quem tem sede, uma vez que nem sempre se pode dar de comer quem tem fome.”

Fonte: X., 3 out. 1903, p. 2.

Mesmo com os efeitos negativos do projeto de reurbanização da cidade, a palavra da ordem neste início de século era mudança, seja da imagem da cidade; seja das formas de produção cultural e artística; seja das formas de instituir política. Toda essa remodelação urbanística ganhou espaço, por exemplo, na coluna “O Rio civiliza-se”, de Figueiredo Pimentel, na *Gazeta de Notícias*, na qual se discutiam os efeitos e os desejos da Modernidade.

Nesse contexto, João do Rio, além das críticas humorísticas à reforma de Pereira Passos, com seu “homem cinematográfico”, contribuiu para outra espécie de reflexão crítica, as “necessidades” de um vivente de um “Rio civiliza-se”. Este precisará de textos breves, tão rápidos quanto o trajeto de um bonde, mas que ao mesmo tempo dê-lhe toda informação e comentário de que precisa para estar quite com a modernidade. O homem precisa de outros homens que “montem”, por meio de palavras, uma complexidade de fatos e análises de fatos que praticamente possam ser projetados enquanto se lê. Um texto-imagem seria o que o homem carioca do início do século desejava, um texto em que tudo se mostra, rapidamente, “sem estimular o pensar”.

Nesse sentido, a crônica seria o local privilegiado dos jornais, pois daria “pronto” ao homem que tem pressa uma sinopse do fato, o comentário leve e tudo ainda revestido pelo humor. A crítica de Paulo Barreto nos aclara o que realmente impera na época como um desejo do leitor consumidor, aliado às novas formas mais evoluídas de se fazer jornalismo. Para atender às demandas dos novos tempos, a imprensa, obviamente, sofre consideráveis mudanças e, com elas, em especial, a crônica que, em pleno século XX, também se transforma no gênero que conhecemos hoje, abraçando-se definitivamente, segundo a opinião de muitos estudiosos, dentre eles, Antonio Candido.

Para melhor compreendermos as transformações que a crônica vem sofrendo ao longo da primeira metade do século XX e como o humor está associado a esses contextos de

produção e circulação do gênero, torna-se oportuno relembrar que a imprensa e a sociedade passam a conviver com diferentes sentidos da palavra “moderno”. Sem desejar neste espaço desenvolver teorias literárias, sociológicas ou históricas, mas apenas oferecer um esclarecimento das intenções de uso dessa palavra neste trabalho, cabe-nos apenas ressaltar que o moderno está vinculado:

- (I) À esfera das ordens e das ideias de representação nacional, que repense o que é ser brasileiro em tempos de República, questões presentes, inclusive, em locais que abrigam os debates da *intelligentsia* brasileira em torno do tema.
- (II) A uma concepção geral de progresso e desenvolvimento urbano-industrial, presente no imaginário social.

Em relação ao item (I), não poderíamos deixar de destacar que uma das maiores preocupações dos produtores de cultura no Brasil, em inícios de República, foi retomar uma questão central dos intelectuais da época da Independência. Responder à pergunta “o que é ser brasileiro?”, que assumiu contornos específicos na época romântica, tornou-se projeto de artistas e intelectuais no início do século XX.

Nessa época, buscava-se uma ideia de identidade que abarcasse a pluralidade de regiões e culturas do país, ao mesmo tempo em que essa representação pudesse traduzir os anseios da população em se reconhecer como parte de um mundo moderno. Foram múltiplas e controversas as formas de representação do brasileiro na imprensa da época.

Conforme informa Saliba (2002), Rio de Janeiro e São Paulo são os estados que mais contribuem para as formas de representação do brasileiro nos tempos da República. O primeiro, por se tratar da capital político-cultural do país, por abrigar grande parte de escritores-jornalistas que pudessem contribuir com a questão e com a comercialização cultural em massa a partir dela; o segundo, por reunir grande número de imigrantes, sobretudo italianos, além de representar o centro do progresso industrial e das discussões estéticas em tono do movimento modernista no Brasil.

O que passamos a encontrar nos jornais do Rio, ainda em consonância com o historiador, são textos que desenvolvem o que o estudioso chama de conteúdos sobre a “desolação da República”, os quais se detêm na crítica aos contrastes e desencontros sociais do período republicano. São frequentes, segundo esclarecimentos do autor, textos em que se criticam, a exemplo de João do Rio, os resultados do projeto de reurbanização do Rio de Janeiro; o confronto entre o deslumbramento do futuro com estruturas político-sociais monárquicas arcaicas, como urbanização *versus* produção agrária precária; funcionalismo

versus trabalho escravo presente; regime republicano *versus* práticas monárquicas ainda existentes.

O que significaria ser brasileiro neste contexto? As sugestões eram infinitas, sobretudo em caricaturas e charges com imagens que variavam desde homens simples a autoridades políticas e intelectuais. Já muitos dos escritores e jornalistas de São Paulo cultivavam uma produção de grande veia humorística satírica, que habitava não só jornais, mas também as revistas especializadas em Literatura. A crônica e a caricatura eram produções mais afeitas a esse projeto no qual as formas de representação do brasileiro republicano passavam pelas discussões estético-literárias da época, endossando ou representando correntes teóricas do Modernismo brasileiro. Desde Jeca Tatu, de Monteiro Lobato, aos imigrantes italianos, das crônicas macarrônicas de Juó Bananére, pseudônimo do escritor Alexandre Marcondes Machado, São Paulo reproduziu a imagem do brasileiro que poderia espelhar, com destaque para o imigrante e o interiorano.

Julgamos necessário reservar estas linhas a essas informações para esclarecer que não vamos tratar das crônicas humorísticas que são produzidas abundantemente neste período. Muitos dos cronistas que tratam das questões apontadas anteriormente são, inclusive, classificados pela *intelligentsia* da época como “humoristas”, a exemplo do próprio Marcondes Machado, que chega a ter produções incluídas na *Enciclopédia do Riso*.

Nesta breve abordagem das crônicas dos novecentos, trataremos das razões extralinguísticas que motivam o humor como fenômeno esperado pelo leitor, com o qual ele conta, mas que não define a crônica como um texto “de humor”. Basta-nos apenas salientar, ainda segundo os ensinamentos de Saliba, que o período republicano em seu início rendeu abundante produção humorística à imprensa brasileira porque trazia em sua natureza temporal um contraste próprio do humor: recriação de sentido *versus* ausência de sentido. Para o historiador, reconstruir significados coletivos era necessário, pois, naquela época, “buscava resolver impasses muito peculiares à história brasileira, que voltam à tona num momento crítico de reajustamento político e social” (SALIBA, 2002, p. 69). Essa é uma questão curiosa, mas não faz da República uma época determinante ou exclusiva para investigarmos o humor em crônicas de jornal, já que, nesta pesquisa, ele é um fenômeno para além da função do humorismo e dos humoristas.

Em relação ao item (II), a noção de moderno enquanto progresso urbano-industrial – pensando particularmente na evolução tecnológica do Jornalismo, podemos mencionar que a imprensa no Rio e no Brasil, até 1920, apresenta-se marcada, de um lado,

pelos resquícios de uma produção jornalística artesanal, de outro pela novidades de grafismo e reprodução das maquinarias importadas.

O que ocorre é que sobre o Jornalismo de herança francesa, dos tempos do Império, vai prevalecendo o de influência americana, que definia um jornal mais arrojado, caracterizado pela clareza na linguagem, pela associação de imagens a textos e pelas seções bem definidas na fatia de informações que seriam apresentadas ao leitor. Essa nova perspectiva de pensar o jornal vinha se aclimatando às produções da imprensa carioca, ávida pelos produtos da modernidade. Os nossos jornais vão deixando as feições mais politizadas e filosóficas do legado francês para beber das inovações americanas, presentes no cenário mundial desde 1830.

Com o advento de um jornalismo mais objetivo, o grande público passa a ansiar por textos que informem “tal qual a realidade” os acontecimentos no Rio, no Brasil e no mundo. A notícia passa a ser o texto-chavão dos jornais de início de século e, ao final da primeira metade do século XX, o leitor vai se deparando com uma textualidade própria desse projeto, no qual se encontram mais segmentadas certas seções, como economia, política e cultura, por exemplo, além da reunião de anúncios publicitários.

O leitor, com a posse do jornal, digamos, “moderno”, tinha maior consciência de seu papel no mundo, a partir do reconhecimento dos vários “setores” da sociedade, fatiados pela nova textualidade do jornal. O Jornalismo no Brasil e no Rio estava a caminho de um padrão mais “imparcial”. Essa nova proposta de textualidade contribuiu para que a Literatura, aos poucos, adquirisse um espaço próprio, não se mesclando aos textos de cunho mais “factual”. Colunas destinadas ao entretenimento eram o terreno mais seguro de abrigo a textos mais literários, que pudessem divertir o leitor.

Sendo assim, nesta pesquisa, a palavra “moderno” e suas variações serão abordadas para aludir a tudo o que significar a ideia de progresso. O jornal, espaço permanente da crônica nesse período, como um grande produto do moderno, será abordado aqui como um local em que a identidade moderna da crônica se molda, tendendo ao humor constante e às discussões sobre a modernidade.

Paralelamente à nova imagem dos jornais no início do século, muitas revistas ilustradas passam a compor o mercado empresarial cultural, abrigando um grande manancial de textos com humor, sendo privilegiadas a crônica e a caricatura. Como os jornais estavam adotando mais o espaço da informação do que da opinião ou da ficção, as crônicas também ganhavam espaço considerável nas revistas ilustradas, apresentando uma remodelação mais moderna, à medida que vinham associadas a imagens ilustrativas, explicativas, apresentassem

reflexões bem humoradas sobre o moderno e fossem identificadas pelos pseudônimos ou nomes dos cronistas em locais demarcados nessas publicações. Veloso (2008) esclarece-nos que as revistas ilustradas, mais que os jornais, preocupavam-se em mostrar como crônicas e caricaturas podiam esboçar diferentes percepções cotidianas do moderno e estimular a forte receptividade das imagens construídas a partir das ideias da modernidade.

Evidentemente, a crônica vai adquirindo nova organização de linguagem e de diagramação mediante essa nova realidade de produção de bens culturais, em que a concepção de progressão do moderno passa a ser ordem de produção para atender a recepção dos leitores. O humor se torna um atrativo desse processo:

No contexto de organização 1900-1920, os intelectuais vão criar novas formas de expressão e de linguagens, difundindo-as através dos experimentos poéticos e, também, das caricaturas e da propaganda. Eles vão se mostrar cada vez mais atentos para a “escuta” do Público leitor.” [porque] o leitor passa a percorrer o texto como percorre a cidade. Nessa panorâmica acidentada, composta pela pluralidade e polissemia dos signos, ele quer chegar logo. Como numa crônica de João do Rio do Cinematógrafo, ele tem a “pressa de chegar”. [...] O tempo é imperativo: “pouca gente lê um jornal de fio a pavio. Cada um tem a sua seção predileta”, observa a Fon-Fon (VELOSO, 2008, p. 227-228).

Se, por um lado, as revistas literárias ilustradas passam a adotar com frequência os textos e os recursos dados à literariedade ou à literatura, reservando aos jornais publicações mais “objetivas”, por outro, um tipo de texto, que deveria seguir a linhagem da tal “neutralidade” dos novos tempos, vinha se destacando na preferência dos leitores: a reportagem. Refletindo sobre o espaço que o jornal da época ainda destinaria à Literatura, encontraríamos a crônica, localizada uniformemente em certa seção do jornal, representando, em meio a objetividade, um texto interseção “jornal-letras”. A reportagem, no entanto, em publicações como *O País* e a *Gazeta de Notícias*, a partir do primeiro decênio do século XX, passa a apresentar certos recursos do jornalismo mais objetivo associados a toques de ficção – João do Rio, com essas produções, consagra-se como o introdutor da reportagem literária e da crônica social moderna no Brasil.

Ressalvamos o fato de João do Rio ter contribuído, em tempos de busca da neutralidade, para a produção de uma “reportagem subjetiva”, dotada de literariedade. Nesses textos, o cronista valia-se, por vezes, do ridículo, para caricaturizar a elite do Rio, e do humor negro, para retratar as diferenças entre ela e os tipos marginalizados da sociedade carioca.

Para expor as novas imagens do Rio republicano, aliando a “realidade” a um pouco de ficção, sem que esta seja rejeitada pelos leitores, o escritor se transmuta em repórter, caracterizando-se como um agente profissional do Jornalismo moderno. Para estar mais perto do que aconteceu, vai às ruas; frequenta os submundos do Rio de Janeiro; anda por lugares

que a modernização de Pereira Passos tentou esconder; apresenta como personagens os indivíduos marginalizados pela sociedade: pivetes, tatuadores, loucos, malandros, detentos, por exemplo.

Inseridos nesse mosaico do submundo, construído entre descrições que chocam e certo humor cáustico, estão presentes também os retratos da elite carioca, quase sempre sendo apresentada como fútil, desonesta e mais estrangeira do que brasileira. No afã de realizar o trabalho de coleta e de roupagem artística de dados, Paulo Barreto faz uso de técnicas que estavam em voga no Jornalismo “mais neutro”: entrevista os transeuntes; relata os acontecimentos à semelhança de um *lead* noticioso; deixa divulgar que investiga os fatos; usa de descrições abundantes; apresenta-se como repórter. O seu hábito de colher informações, “vagueando” pela cidade, contribui para que ele próprio se caracterizasse como *flâneur*, aquele que anda a esmo, nos becos da cidade em busca de matéria para informar e revelar.

Em sua coletânea *A alma encantadora das ruas*, já explica o que é o ato de flanar, imprescindível para a construção de sua “reportagem-literária”:

Texto XIX – A rua

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

Fonte: RIO, 1987, p. 5.

A partir de sua atitude de flanar, percorrendo e registrando a cidade em *flashes*, João do Rio oferece uma significativa contribuição com o que a crítica literária passa a nomear “crônicas-reportagem”. Com elas, mais um espaço de interseção jornal-letras se identifica nos jornais. O que de “crônica” traria essa reportagem seria a abordagem cotidiana associada à crítica de costumes. Interessantes, nessa proposta, por exemplo, são as pinturas sociais que o cronista-repórter constrói acerca da elite carioca, momentos em que o humor mais se realiza como efeito da crítica ao comportamento desonesto da burguesia. Na crônica “Delícia de mentir” (1911), a mentira é apresentada como forte instrumento de relacionamento humano e

político, por meio de um discurso falacioso, no qual a ironia nos conduz ao entendimento de que devemos mentir para prosperar na vida:

Texto XX – *Delícia de mentir*

“[O homem] mente no amor, mente em negócios, mente para subir, mente para segurar. O salva-vidas da política é a mentira. O esteio do amor é a mentira. A base da prosperidade é a mentira. E só uma coisa vence a mentira: uma mentira maior.”

Fonte: RIO, 1911a, p. 147.

Da mesma forma, com verve crítica irônica, Paulo Barreto ainda menciona o proceder da burguesia carioca ao se europeizar em eventos comemorativos nos altos salões, para reforçar seu reconhecimento e *status* social. Em outra crônica de 1911, o cronista relata os bastidores da burguesia carioca, após tentar reproduzir atitudes, vestimentas e comportamentos estrangeiros para se autopromover:

Texto XXI – *O figurino*

“O homem superior deitou-se às três da manhã. Absolutamente enervado por ter de aturar uma ceia com champagne e algumas cocottes milionárias falsas da cabeça aos pés porque é falsa a sua cor, são falsas as olheiras e sobrancelhas, são falsas as pérolas e falsa a tinta do cabelo nessa ocasião, por causa da moda, [...] ‘beije foncé’.”

Fonte: RIO, 1911b, p. 333.

Na crônica “Decadência do chopp”, presente na coletânea *Cinematógrafo (crônicas cariocas)*, Paulo Barreto, em uma narração própria da dinâmica cinematográfica, apresenta imagens dos poucos recintos que ainda comercializam *chopp* no Centro do Rio de Janeiro. As descrições estáticas dos locais e dos frequentadores boêmios, intelectuais ou estranhos se superpõem a acontecimentos inusitados, que provocam sensações diversas, vinculadas ao ridículo, ao curioso e ao melancólico. Na cena a seguir, o humor negro se reconhece na construção de uma descrição grotesca, uma “cançonetista” tão ou mais decadente do que o *chopp*. O ridículo, nesse caso, justifica-se por algo muito sério, os trabalhos inusitados aos quais se submetem as pessoas para poderem sobreviver:

Texto XXI – *Decadência do chopp*

“Só, perto do tablado, chamava a atenção um grupo de sujeitos que, mal acabava de cantar uma senhora magra, rebentavam em aplausos dilacerantes. A senhora voltava nesse momento.

Trazia um resto de vestido de cançonetista com algumas lantejoulas, as meias grossas, os sapatos cambados. Como se não visse os marmanjos do aplauso, estendia para a sala as duas mãos cheias de beijos gratos. E, de repente, pôs-se a cantar. Era horrível. Cada vez que,

esticando as goelas, a pobre soltava um *mai piú!* Da sua desesperada *romanza*, esse *mai piú!* Parecia um silvo de lancha, à noite, pedindo socorro.

A menina desenxabida já trouxera para a minha mesa um copo de groselha acompanhado de um canudinho, e aí estava quieta, muito direita, olhando a porta a ver se entrava outra vítima.

- Então esta cantora agrada muito? Perguntei-lhe.
- Qual o que! Até queremos ver se vai embora. O diabo é que tem três filhos.
- Ah! Muito bem. Mas os aplausos?
- O Sr. não repare. Aquilo é a claque, sim senhor. Ela paga as bebidas.
- E quanto ganha a cantora?
- Dez mil réis.

Saí convencido de que assistira a um drama muito mais cruel que o *Mestre de Forjas*.”

Fonte: RIO, 1909, p. 103.

O humor negro se acentua na metonímia construída em outra crônica da mesma antologia. Cada cova representa parte da sociedade carioca:

Texto XXII – *Epitáfios*

Fragmento I

“Cada cemitério corresponde a uma certa classe. O jovial cemitério do Catumbi é bem dos ricos moradores da Haddock Lobo e Tijuca; o Caju é vulgar, é misto como a Cidade Nova e as ruas centrais: tem imensamente de tudo; os dois outros das ordens cheiram a S. Cristóvão; e há um *up-to-date*, positivista, nefelibata e elegante.”

Fonte: RIO, 1909, p. 330-331.

E alfineta com críticas, ora ferinas, ora irônicas à insensibilidade e à falsidade dos homens que ao cemitério vão para ostentar grandeza material e moral.

Fragmento II

“A sociedade é estupidamente egoísta, feita de classes que pendem umas para o máximo da civilização, outras para o homem primitivo. E tantos são os casos de dor fingida que eu desconfio sempre, não compreendo mais, com uma grande vontade de rir.”

Fonte: RIO, 1909, p. 330-331.

Quanto mais se intensifica o tom de críticas aos comportamentos estranhos, que fazem da visita aos mortos um grande evento burguês, mais o humor vai sendo construído de forma cáustica, oscilando entre a ironia e o sarcasmo:

Fragmento III

“A morte inspira particularmente os vates e os que não o são. Os cemitérios estão cheios de poesias. Há o filosófico:

Que te importam os ossos meus

Ó tu que me estás lendo
 Enquanto fores vivendo
 Ri do mundo e teme a Deus.
 Ri do mundo e teme a Deus... Oh! La Rochefoucauld! É isso mesmo. Riamos tristemente
 dessa grande feira de vaidade e vamos ver mais adiante como morreu Alice:
 Como um lírio ainda em botão
 Desfolhado pelo vento
 Assim morreu Alice,
 Ao som de um triste lamento.

Muito bem. Foi um falecimento delicado e harmônico, assim uma espécie das conferências da Exposição... Pobre Alice! Mas qual o morto que a poesia tumular não compara a flores?"

Fonte: RIO, 1909, p. 253.

João do Rio contribuiu para o desenvolvimento da crônica social moderna no Brasil e para a manutenção de um jornalismo literário, por meio de sua crônica-reportagem e de seu protagonismo como repórter da modernidade. Seu homem “cinematográfico” não é somente o indivíduo comum, vivente daquele século, que pode ler e habitar suas crônicas: é também ele próprio. Diante da linguagem da modernidade – a imagem – o cronista torna-se também personagem secundário, muitas vezes arrastado pela força dos eventos que “passam com pressa”. Numa época em que a rapidez, a imagem e a proximidade entre real e ficção faziam do cinema a tônica da diversão, a crônica dele se aproxima para continuar a entreter e formar a opinião de seu leitor, tudo isso movido pela forte comunicabilidade do humor.

Nas produções de João do Rio, o riso está associado às imagens críticas e, por vezes, caricaturais, da sociedade carioca do início do século XX, além de colaborar para a mostra do que se desejava esconder: a exclusão de cariocas marginalizados e relegados ao submundo. A crônica, cinema ou reportagem em flagrante do cotidiano, é marcada, na modernidade, pela brevidade, pelo local cativo nos jornais, mas sobretudo pelo humor, característica que, a partir do século XX, encontra-se como ingrediente de uma “fórmula” da crônica na modernidade, tal como atesta Antonio Candido (1992, p. 15): “Creio que a **fórmula moderna** (grifo nosso), onde encontra um fato miúdo e um toque humorístico, com o seu *quantum satis* de poesia, representa o amadurecimento e o encontro mais puro da crônica consigo mesma.”

2.2.1 As crônicas do século XX possuem “fórmulas modernas”?

O século XX, praticamente em sua segunda metade, é considerado pela crítica literária como o período “áureo” da crônica no Brasil, momento em que mais se produziram cronistas de qualidade, que brilharam nas páginas dos jornais e nas famosas antologias de crônicas. Como seria impossível reunir todos neste espaço, embora cada um deles tenha contribuições às formas de produzir humor nas crônicas, julgamos mais adequado aos propósitos desta pesquisa discutir quais seriam as singularidades das crônicas da segunda metade do século XX.

Para tal, vamos ao encontro dos ditos que ficaram registrados na memória do saber literário e jornalístico sobre o gênero. Na sequência da investigação, ainda teremos dois subitens finais que nos levarão rumo às descobertas das “fórmulas modernas” dessas crônicas, de como o humor pode ter relações com elas. Observemos o trecho a seguir para dar início às reflexões:

Texto XXIII – *Os jornais*

Fragmento I

Meu amigo lança fora, alegremente, o jornal que está lendo e diz:

– Chega! Houve um desastre de trem na França, um acidente de mina na Inglaterra, um surto de peste na Índia. Você acredita nisso que os jornais dizem? Será o mundo assim, uma bola confusa, onde acontecem unicamente desastres e desgraças? Não! Os jornais é que falsificam a imagem do mundo. [...] O jornal nunca publica uma nota assim: “Anteontem, cerca de 21 horas, na rua Arlinda, no Méier, o sapateiro Augusto Ramos, de 28 anos, casado com a senhora Deolinda Brito Ramos, 23 anos de idade, aproveitou-se de um momento em que sua consorte erguia os braços para segurar uma lâmpada para abraçá-la alegremente, dando-lhe beijos na garganta e na face, culminando em um beijo na orelha esquerda. Em vista disso, a senhora em questão voltou-se para o seu marido, beijando-o longamente na boca e murmurando as seguintes palavras: “Meu amor”, ao que ele retorquiu: “Deolinda”.

Na manhã seguinte Augusto Ramos foi visto saindo de sua residência às 7:45 da manhã, isto é, dez minutos mais tarde do que o habitual, pois se demorou, a pedido de sua esposa, para consertar a gaiola de um canário-da-terra de propriedade do casal [...].”

Fonte: BRAGA apud CANDIDO, 1992, p. 46.

Os Jornais, texto de autoria de Rubem Braga, esteve presente em duas antologias de crônicas, *Borboletas amarelas* e *Para Gostar de Ler*. A primeira consiste em uma reunião de crônicas de Braga, publicadas entre os anos de 1950 e 1952 no jornal *O Correio da Manhã*, no Rio de Janeiro. A segunda integra uma série de publicações que consagrou o gênero no universo infantil e infanto-juvenil, a partir dos anos 70 do século XX. Apesar de os números

da publicação datarem da segunda metade do século, o tema abordado era bem frequente nos seus anos iniciais, época próxima às publicações de João do Rio, o *flâneur* dos anos 20 – trata-se de uma preocupação do homem de imprensa em relação aos rumos do bom jornalismo naqueles tempos.

Qual seria o modelo – se é que existia e existe – de escrita de um jornalismo brasileiro, porém reconhecido nos limites dos padrões modernos internacionais arrojados?

Diante de tantas especulações na época, dentre elas a de se escrever de forma “parcial” ou “imparcial”, muitos jornalistas-escritores mantinham posicionamentos parecidos. Segundo nos asseguram os registros culturais, memórias da Literatura e do Jornalismo, a resposta a essa pergunta estaria bem próxima a algo do tipo “escrever moderno, ainda pode acontecer através de um conhecido meio, a Literatura”. É essa a solução que Rubem Braga apresenta quando, em *Os Jornais* (re)cria um amigo exaltado, a reclamar dos absurdos encontrados nos jornais da modernidade, os quais publicam fatos que podem render um alto índice de consumo, por serem apelativos, sensacionalistas.

Ao inventar, a partir da figura de “seu amigo”, uma possível solução para os jornais, o cronista flagra, com poesia, um momento simples, mas dotado de grande carga de felicidade – as manifestações de amor entre um casal durante uma atividade doméstica. O segredo de um jornal típico da modernidade seria, para Braga, esbanjar as grandes revelações humanas a partir do cotidiano, trabalho engenhoso que só a Literatura poderia garantir, no espaço de jornal, sobretudo porque pode construir o inusitado do qual o humor resulta. No caso em questão, esse humor se reconhece na imprevisibilidade da solução dada ao amigo, de se noticiar um simples trocar de lâmpada entre um homem e uma mulher, que se reencontram apaixonados, belos, mesmo diante do corriqueiro da vida.

Analisando comparativamente as crônicas dos anos 20 e 30, nota-se que os textos de João do Rio já sinalizavam que a modernidade seria não só matéria, mas também linguagem nos jornais, provocando experimentalismos e transformações no cenário cultural carioca. Além disso, a consolidação de uma indústria de consumo de cultura no Brasil, a partir desses anos, atingindo o auge das renovações na imprensa de jornal na década de 50, colabora para que intelectuais continuassem abordando as consequências de um “ser moderno” nas artes, na imprensa e na sociedade. Crônicas bem humoradas acerca de uma sociedade mais envolvida com a dinâmica cultural da cidade continuam a predominar nos jornais da primeira metade do século, a exemplo dos escritos de Rubem Braga.

Esse período mais inicial, de 1920 a 1930, assiste, especialmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, a um primeiro fenômeno de transformação cultural, com a entrada das artes de

vanguarda e da Literatura Modernista nas editorias das chamadas Revistas Ilustradas e das Revistas Literárias, as quais mencionamos nas pequenas linhas reservadas à breve discussão sobre o conceito de moderno.

Conforme Veloso (2008), artistas plásticos e poetas modernistas, a exemplo de Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, passaram a trabalhar nessas editorias como forma de transformar as revistas em “obras em movimento”. Isso significa que houve um perfeito casamento entre imprensa de revista e arte na ocasião, com o objetivo principal de dar ao leitor a ideia do moderno enquanto ele lia. Sendo assim, as técnicas mais ousadas dos desenhos e grafismos, por colaboração dos artistas plásticos, além da linguagem mais breve, humorística e cotidiana defendida pelos modernistas, tomavam vida no momento da leitura dessas revistas. A ordem era “criar o performativo”, para que o moderno tomasse existência pela linguagem das revistas.

Curiosamente, a presença festejada das Letras e das Artes não ocorreu nos jornais, ao contrário da imprensa de revistas. Nos jornais, era considerada “moderna” a publicação que se aproximava da tão sonhada “imparcialidade jornalística”, de influência norte-americana, como já vimos. Nas transformações da textualidade dos jornais, no entanto, a crônica continua sendo o espaço no qual a Literatura sobrevive e, de forma semelhante ao que ocorria com as revistas, nas produções cronísticas, enquanto o consumidor do jornal lia, “via em movimento” as artimanhas da literariedade que faziam a Literatura ali acontecer em meio ao sufocamento provocado pelas amarras das notícias diárias. A defesa de um moderno cujo imprevisível fosse garantido pela Literatura manifestava-se predominantemente na crônica até os anos 30, e exclusivamente neste gênero, a partir da década de 50, devido ao reinado absoluto do jornalismo “objetivo”. A respeito dessa questão, o jornalista Marcelo Bulhões é categórico acerca da importância da crônica nos jornais brasileiros da época:

A hegemonia do padrão americano, a partir da década de 1950, não foi absoluta a ponto de tornar o jornal completamente impermeável às realizações próximas da prosa de ficção. Aliás a delimitação dos gêneros fez com que se confirmasse pelo menos um lugar cativo e permissivo para os encontros entre Literatura e Jornalismo: a crônica (BULHÕES, 2007, p. 138).

Da mesma forma, o moderno era desfeito de maneira a oferecer ao leitor um painel delicioso de novidades e críticas – sobretudo em relação à noção “antificcional”, para os defensores do *lead*, um reconhecimento do que seria “mais moderno”. Curiosamente, esse caminho percorrido pela Literatura nos jornais, bem diverso da invasão das Letras nas

revistas, parece estar na contramão do que os críticos literários afirmam sobre a crônica desse período, a exemplo de Candido:

Acho que foi **no decênio de 30 que a crônica moderna se definiu e se consolidou no Brasil, como um gênero bem nosso, cultivado por um número crescente de escritores e jornalistas.** [...] Nos anos 30 se afirmaram Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e apareceu aquele que, de certo modo, seria o cronista voltado de maneira praticamente exclusiva para este gênero: Rubem Braga (CANDIDO, 1992, p. 9, grifo nosso).

A contramão a que identificamos em busca do rastro da crônica do século XX diz respeito ao fato de o gênero, a partir de 1930, consolidar-se definitivamente como um produto brasileiro, deliciosamente aqui aclimatado, sendo produzido por um elenco estelar, como Rachel de Queiroz, Paulo Mendes Campos, Manuel Bandeira, Sérgio Porto, Néelson Rodrigues, Otto Lara Resende, Antônio Maria, entre tantos outros, além dos mencionados por Candido, numa época em que a Literatura estava sendo praticamente banida dos jornais e que os escritores eram contratados, inclusive, para “enxugar” as construções “empoladas” e os discursos verborrágicos de influência da imprensa francesa.

O mesmo Antonio Candido continua em seu texto a explicar que, no percurso da crônica, a leitura das crônicas de Bilac muito nos ensina sobre as transformações do gênero, pois serve para “mostrar como a crônica já estava brasileira, gratuita e meio lírico-humorística, a ponto de obrigá-lo a amainar a linguagem, a descascá-la dos adjetivos mais retumbantes e das construções mais raras” (CANDIDO, 1992, p. 9). **Numa época de provável “divórcio” jornal-letras, como a feição mais brasileira da crônica poderia assumir uma identidade “literária”, “poética”?**

O que do início do século até o fim da primeira metade identificamos no gênero, com base na leitura de alguns críticos da Literatura e do Jornalismo, foram as seguintes constatações:

(1) é por volta da década de 30 que a crônica se torna, digamos, efetivamente “brasileira”, com traços bem peculiares da nossa gente, das nossas artes e do nosso modo de fazer jornalismo, apesar dos grilhões do modelo empresarial norte-americano.

Afrânio Coutinho, em sua série *A Literatura no Brasil* (2001) elucida, sobre a crônica desse período: “é dos gêneros que mais se abasileiraram, no estilo, na língua, nos assuntos, na técnica, ganhando proporções inéditas na Literatura Brasileira” (2001, p. 35); Davi Arrigucci Jr., no conhecido ensaio *Fragmentos sobre a crônica*, reflete: “Esse gênero de literatura está entre nós há mais de um século e se aclimatou com tal naturalidade que parece

nosso” (1987, p. 51); e o jornalista Joaquim Ferreira dos Santos, organizador das *Cem melhores crônicas brasileiras* (2007), conclui, em uma entrevista ao “Balaio de notícias”, jornal virtual sergipano: “Todo mundo escreve crônica. Os ingleses, os americanos. Acho que tem uma crônica brasileira, muito a partir de Rubem Braga, que foi o maior dos mestres, por incorporar um estilo espantoso de misturar poesia, atualidade e ficção.”⁸ **Fica claro, portanto, que é consenso entre especialistas de Letras e do Jornalismo que a crônica se torna um gênero da singularidade nacional a partir dos anos 30.**

(2) há uma identificação de uma crônica mais lírica nessa época, o que caracteriza a produção dos cronistas do período como uma crônica mais literária e saborosa. Para além disso, há um consenso entre os críticos literários e jornalistas, em reservar a Rubem Braga o modelo de crônica brasileira da modernidade. **Dito de outro modo, o modelo transformador que contribuiu para uma nova mudança do gênero no século XX não é atribuído a uma geração, mas a Rubem Braga, cujo lirismo é apontado como grande traço de abrasilamento**, trabalhado artisticamente de muitos outros modos pelos demais cronistas “dessa geração”.

Entre os próprios cronistas, Braga tem reconhecido o estatuto de “pai da crônica brasileira”. Como nos informa a jornalista Ana Karla Dubiela, na obra *Como se fora um coração postiço: a formação da crônica de Rubem Braga*, Braga é considerado um poeta da prosa, por muitos escritores consagrados. Tal percepção ficou evidente quando o cronista foi entrevistado por Clarice Lispector, em 1977, na revista *Fatos e fotos*. Naquele momento, o escritor foi questionado de forma incisiva pela autora de *A hora da estrela*: “Você para mim é um poeta que teve pudor de escrever versos, e então inventou a crônica (pois foi você que inventou esse gênero da literatura), a crônica que é poesia em prosa, em você. É ou não é?” (2010, p. 133).

As crônicas do século XX apresentam “fórmulas modernas” que as consagram como modelo de brasilidade. A partir do trabalho de Rubem Braga, incorporado pelos cronistas da segunda metade do século, e pelas particularidades de uma imprensa cada com marca de brasilidade, **essas “fórmulas” são ingredientes para o preparo de crônicas cada vez mais brasileiras, porque são Para gostar de ler.**

⁸ Disponível em: <<http://www.sergipe.com.br/balaiodenoticias/entrevistaj85.htm>>.

2.1.1.1 Uma das “fórmulas da modernidade” – o poeta do jornalismo brasileiro:
como a literatura habita a crônica?

Recorrendo ainda à crônica *Os jornais*, transcrevemos o seu final, no qual o “amigo” do cronista supõe o que deveria noticiar um bom jornal, numa surpreendente conclusão: “os jornais noticiaram tudo, tudo, menos, uma coisa tão banal de que ninguém se lembra: a vida...” (BRAGA apud CANDIDO, 1992, p. 46). Tal reflexão poderia exemplificar uma diferença fundamental entre o então jovem Rubem Braga, nos anos 30, e os outros jornalistas-escritores que defendiam a presença da Literatura nas páginas jornalísticas: o fato de Braga realizar uma proposta de se *escrever arte* e não somente de se escrever *com arte*.

Sobre a presença da Literatura nos jornais e nas crônicas de Braga e João do Rio, por exemplo, a jornalista Ana Karla Dubiela alerta para o fato de que foi realmente com Rubem Braga que a Literatura, e não apenas a literariedade, passa a predominar nas crônicas. Segundo Dubiela:

Ao contrário do que afirma boa parte da crítica literária, consideramos que a principal diferença entre Braga e João do Rio não se restringe ao contexto temporal evidente, mas à contribuição literária de cada um na história da crônica. O maior legado de João do Rio é a inauguração de um novo modo de fazer jornalístico. Rubem Braga, ao contrário (e mesmo sendo ele reconhecidamente um grande repórter), não revela o que se possa considerar de inovador em sua técnica jornalística. O que salta de suas páginas memoráveis não é a realidade nua e crua com pinceladas de lirismo, como se vê em João do Rio, mas uma realidade constantemente recriada pela imaginação, repleta de elementos líricos e até fantásticos. Sua matéria prima é apenas um ponto de partida. É a linguagem literária e não somente seus dotes de repórter, que torna Rubem Braga o pai da crônica brasileira moderna. É nesse campo, o literário, que ele entra na história nacional (DUBIELA, 2010, p. 27).

A autora oferece uma importantíssima contribuição aos estudos literários e jornalísticos, pois apresenta uma cuidadosa pesquisa acerca do Rubem Braga jovem, dos anos 30, aquele que viria a “formar” o “velho Braga”, em suas consagradas crônicas dos anos de 50 a 70. Dubiela argumenta que o estilo do modelo brasileiro de crônica se formou nos anos de 1930, quando o autor ainda era um jovem escritor.

Sendo assim, a partir de 50 é que Rubem Braga amadurece e aperfeiçoa tais elementos que identificariam a sua crônica como um protótipo de brasilidade do gênero. Por esse motivo, valemo-nos da contribuição da autora, para tecermos considerações acerca do humor desse tipo de crônica que se formou nos anos 30. Somente no Braga desse período é que podemos encontrar respostas para a relação entre o humor e a “fórmula de modernidade” da crônica e, mais do que isso, que tipo de humor se constrói em uma crônica mais abasileirada.

Desde a leitura de crônicas, entrevistas e reportagens arquivados pela família e pelos amigos do escritor, em Cachoeiro do Itapemirim, até os arquivos presentes em bibliotecas das grandes cidades por onde o cronista passou, Dubiela apresenta reflexões interessantes acerca das origens do lirismo braguiano. Nesse trabalho, as contribuições de Dubiela podem nos conduzir à percepção de elementos extra e intratextuais recorrentes nas crônicas de Braga: os primeiros dizem respeito às manifestações político-sociais de quem escreve por um descontentamento de estar no mundo e o segundo está relacionado a um “fazer poético” na prosa, configurando o texto braguiano como uma crônica literária. Observemos esses aspectos extra e intratextuais.

Consoante a pesquisadora, Rubem Braga, ainda adolescente, motivado pelos conturbados anos 30, redige uma literatura mais engajada, de militância, alerta aos problemas sociais. Publicando no jornal de sua família, em Cachoeiro do Itapemirim, e, a partir dos anos 40, nos jornais das grandes cidades, como Rio de Janeiro, São Paulo e Recife, Braga escreve sobre as tensões políticas da época: a revolução constitucionalista de 32; a crise social que assolava o país, por conta de vestígios do *crash* da bolsa de Nova Iorque e a consequente diferença socioeconômica, além de uma série de eventos que culminam nesse período, como a instauração do Estado Novo, a Guerra Civil Espanhola e a Segunda Guerra mundial.

Apesar das turbulências político-sociais desse tempo, a simplicidade na linguagem, a relação entre a crítica social e a rotina do homem comum já estão presentes nessas crônicas iniciais. Candido, em comentário acerca da crônica “Luto da família Silva”, de 1935, selecionada para compor o volume 5 da série *Para Gostar de Ler*, observa: “nele [no livro] são raros os momentos de utilização da crônica como militância [...]. Aliás, este [o referido texto de Braga] é um bom exemplo de como a crônica pode dizer as coisas mais empenhadas por meio de ziguezague de aparente conversa fiada” (CANDIDO, 1992, p. 12).

Um bom exemplo de como a crônica mais engajada de Braga apresenta reflexões densas sem parecer é o penúltimo fragmento desse mesmo texto, em que o cronista descreve “um Silva” que morre. Fica claro em todo o texto o jogo metonímico entre o sobrenome do indivíduo e a identificação dos brasileiros menos privilegiados socialmente. A ironia e o trabalho artístico da linguagem possibilitam o adensamento da crítica, em linguagem sintética e simbólica:

Texto XXIV – *Luto da família Silva*

“João da Silva – Nunca nenhum de nós esquecerá seu nome. Você não possuía sangue azul. O sangue que saía de sua boca era vermelho – vermelhinho da silva. Sangue de nossa família”.

Fonte: BRAGA apud CANDIDO, 1992, p. 45.

Conforme Ana Karla Dubiela, esse ar de militância vai acompanhar a produção de Rubem de 1930 a 1990, sobressaindo na década de 30 e nos anos pós-64, em decorrência das insatisfações político-sociais do autor, declaradamente antigetulista, e em desconforto por um “estar no mundo” em época de ditadura e alienação político-cultural. O humor, nesses casos, é observado como um descortinar de críticas, numa atitude esperançosa de mudança da situação negativa, presente no jovem Braga dos anos 30, porém já se desenvolve de forma pessimista nas crônicas engajadas dos anos 60, apresentando um parentesco com a grande descrença machadiana na humanidade, muito similar ao humor negro de Machado de Assis.

O que mais nos interessa, no entanto, é o humor que se constrói nas crônicas que não apresentam interesse político-social, as denominadas “crônicas poéticas” ou “líricas”, que marcam quase exclusivamente a produção braguiana. Dubiela apresenta uma linha de defesa em seu estudo, segundo a qual a prosa poética de Braga bebe da poesia prosaica de Manuel Bandeira e das crônicas anedóticas de Jair Silva⁹, cronista amigo do escritor, com quem dividiu espaço no *Diários Associados*, em 1934, em Minas Gerais. Como a autora não consegue dados biográficos que comprovem a influência do humor de Jair Silva em Braga, mas os têm de sobra em relação ao “parentesco literário” entre o cronista capixaba e o poeta modernista, valemo-nos de algumas considerações acerca do diálogo intertextual, discursivo e poético entre Braga e Bandeira, a fim de buscarmos o **“humor lírico” – que defendemos aqui como uma das “fórmulas modernas” das crônicas desse período**. Começamos pela referência intertextual explícita, de acordo com o que apresenta Dubiela, em seu capítulo terceiro, “A poesia do simples em Rubem Braga e Manuel Bandeira”:

Lembro-me da surpresa e vaidade que senti quando [...] fazia crônicas para um jornal de Belo Horizonte e me contaram que várias pessoas pensavam que Rubem Braga era pseudônimo de Manuel Bandeira. É que na verdade sofri uma grande influência do Manuel; não de suas crônicas, pois estas eu não conhecia então, mas de seus poemas (DUBIELA, 2010, p. 131).

Acerca dessa confissão de Rubem Braga, a autora informa que a declaração apresentada foi publicada no artigo “Manuel Bandeira”, em outubro de 1968, em *O Diário de*

⁹ Para maiores esclarecimentos, consultar item 2.4 do segundo capítulo “Jair Silva: o cronista mineiro do humor e da humildade.”

Notícias. Ainda conforme orientações bibliográficas e biográficas, Dubiela assegura que o cronista capixaba é apresentado pelo irmão, poeta e jornalista Newton Braga, aos livros de poemas de Bandeira, dentre eles *Libertinagem* (1930), entre os anos de 1928 e 1930, quando ainda trabalhava no *Correio do Sul*. Essa informação corrobora a hipótese da pesquisadora de que a **“poesia acontece”** (p. 133) **na prosa de Braga ainda no seu período de formação como escritor, década de 30, tempo áureo de abasileiramento da crônica**.

Pensando, então, no lirismo como um elemento que pode tornar “mais brasileira” a crônica de Braga, lembremos que, *grosso modo*, “lirismo” é o que se identifica quando há a manifestação da interioridade do sujeito, expressando dores e sensações de forma consciente em relação à condição de vivente de uma determinada época e sociedade. Mais especialmente em relação ao período pós-30, registra-se no *Dicionário de Literatura brasileira, portuguesa, galega e literária*, que, na manifestação do lirismo, a poesia lírica

[...] abre janelas para amplos horizontes e vai pouco e pouco **tratando de temas universais**. O lirismo amoroso, **muitas vezes irreverente** vivido **com claro espírito lúdico** está presente, mas **superintelectualizado, quando não trivializado** pelo **ramerrão cotidiano**. Lirismo amoroso da época da máquina e da bomba atômica e às vezes de cunho tradicional. Não raro uma sensação de vaga melancolia e desalento perante o passar das horas monótonas. É o que se observa na poesia de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e **Manuel Bandeira** (COELHO, 1987, p. 551, grifos nossos).

Os grifos presentes atentam para alguns dos elementos mais cultivados na poesia de Manuel Bandeira, de acordo com os registros da crítica literária: universalização, simplicidade e humor. Eles são obtidos por meio de um lirismo em que um “EU” se projeta para o social ou para a vivência mais universal, a qual pode ser atingida em corriqueiras experiências do dia a dia. O próprio escritor modernista em “Poética”, deixa claro que está “farto” “do lirismo comedido/do lirismo bem comportado”, “[...] De todo o lirismo que capitula o que quer que seja fora de si mesmo”, alertando que “de resto não é lirismo” e conclui: “estou farto do lirismo que não é libertação”, preferindo, por isso, ao lirismo “dos bêbados”, “dos loucos” e “dos Clowns de Shakespeare” (BANDEIRA, 1993, p. 129).

Segundo essas declarações, verificamos que o lirismo, para o poeta, deve ser identificado pela oscilação entre o individual e o universal, de forma a possibilitar libertações, “sair de dentro de si” e alcançar outras existências, modificando-as. Talvez, essa seja a maior confissão do que seja o lirismo para o escritor da primeira metade do século XX. Essa concepção vai ao encontro do que Braga retrata na crônica abaixo, publicada no livro *A Traição das elegantes* (1967):

Texto XXV – *Meu ideal seria escrever*

“Meu ideal seria escrever uma história tão engraçada que aquela moça que está doente naquela casa cinzenta quando lesse minha história no jornal risse, risse tanto que chegasse a chorar e dissesse – “ai meu Deus, que história mais engraçada!” E então a contasse para a cozinheira e telefonasse para duas ou três amigas para contar a história; e todos a quem ela contasse rissem muito e ficassem alegremente espantados de vê-la tão alegre. Ah, que minha história fosse como um raio de sol, irresistivelmente louro, quente, vivo, em sua vida de moça reclusa, enlutada, doente. Que ela mesma ficasse admirada ouvindo o próprio riso, e depois repetisse para si própria – “mas essa história é mesmo muito engraçada!”

Fonte: Disponível em: <http://www.releituras.com/rubembraga_meuideal.asp>.

Diante da experiência cotidiana de observar uma moça triste pela janela, o cronista pensa que o ideal de sua escrita não poderia ser outro a não ser oferecer um pouco das suas “histórias engraçadas” para invadir pessoas e ambientes, com o simples propósito de provocar o riso, desenlutando existências e convivências. Saindo de si, uma história qualquer libertaria o cronista pelo singelo fato de adentrar o outro, desaprisionando-o também dos problemas diários. É o lirismo bandeiriano da “libertação” que se realiza em Braga pelo humor – somente o riso verdadeiro poderia libertar alguém de suas próprias amarras.

O desenvolvimento desse lirismo que nasce através da trivialidade, provocando um humor dado ao sorriso, encontra-se em outra crônica, “Um braço de mulher”. Publicada nos jornais da primeira década do século XX, mas selecionada para compor os livros de Arrigucci Jr. e Moriconi¹⁰, respectivamente no final do século XX e início do século XXI, o texto apresenta um episódio de terror vivenciado pelo cronista e por uma senhora solene, no momento da aterrissagem de um avião:

Texto XXVI – *Um braço de mulher*

Fragmento I

“Na verdade, não estava no céu; pensava coisas da terra, minhas pobres, pequenas coisas. Uma aborrecida sonolência foi me dominando, até que uma senhora nervosa ao meu lado disse que ‘nós não podemos descer!’ O avião já havia chegado a São Paulo, mas estava fazendo sua ronda dentro de um nevoeiro fechado, à Espera de ordem para pousar. Procurei acalmar a senhora.”

Fonte: Disponível em: <http://www.releituras.com/rubembraga_umbracodemulher>.¹¹

O cronista assevera que gastou “cerca de meia hora” com a aflição daquela senhora, tentando tranquilizá-la. As tentativas foram muitas, desde o empréstimo de um jornal para que ela pudesse “abanar” sua agonia, até a sugestão da troca de lugar para que ela viesse a sentar

¹⁰ *Os melhores contos de Rubem Braga* (1985) e *Os cem melhores contos brasileiros do século* (2008).

¹¹ Todos os fragmentos desta crônica são oriundos do mesmo endereço eletrônico.

ao lado da amiga, que estava na outra poltrona. A primeira grande surpresa ocorre, segundo o cronista, quando a séria senhora dispara que “preferia ter um homem ao seu lado – “o senhor”:

Fragmento II

“Era por estar ali eu, um homem, que aquele avião não ousava cair. Havia certamente piloto e copiloto e vários homens no avião. Mas eu era o homem ao lado, o homem visível, próximo, que ela podia tocar. E era nisso que ela confiava: nesse ser de casimira grossa, de gravata, de bigode, a cujo braço acabou se agarrando. Não era o meu braço que apertava, mas um braço de homem, ser de misteriosos atributos de força e proteção.”

O ar garboso do “senhor”, por ser o escolhido protetor da aflita mulher, vai sendo substituído por uma aura de introspecção, pois ele “volta para si mesmo” tendo em vista que a senhora já não dava mais trabalho:

Fragmento III

“Como a senhora não me desse mais trabalho, e o mesmo tempo fosse passando, recomecei a pensar em mim mesmo, triste e fraco assunto. E de repente me veio a ideia de que na verdade não podíamos ficar eternamente com aquele motor roncando no meio do nevoeiro – e de que eu podia morrer.”

A essa altura já observamos que o lirismo fica evidente nos conflitos “reflexões pessoais” *versus* “convivências cotidianas”, reproduzindo uma espécie de antagonismo “vida interior” *versus* “vida exterior”. Essas dualidades, no entanto, desembocam no mesmo caminho quando a “vida exterior” revela algo inimaginável sobre a “vida interior” do indivíduo. Na crônica “Um braço de mulher”, essa união entre “interior” e “exterior” faz brotar o inusitado:

Fragmento IV

“A senhora sobressaltou-se de repente e muito aflita começou a me fazer perguntas. O avião estava descendo mais e mais e entretanto não se conseguia enxergar coisa alguma. O motor parecia estar com um som diferente: podia ser aquele o último e desesperado tredo ronco do minuto antes de morrer arrebitado e retorcido. A senhora estendeu o braço direito, segurando o encosto da poltrona da frente, e então me dei conta de que **aquela mulher de cara um pouco magra e dura tinha um belo braço, harmonioso e musculado**” (grifos nossos).

A surpresa de ter reparado no “braço musculado” em meio à morte conduz o cronista ao ápice da revelação, pois num momento em que as pessoas, inclusive ele, deixavam-se abater pelas tristezas da morte vindoura, o “braço” foi mínimo resquício da materialidade que lhe injetasse o desejo da vida:

Fragmento V

“Fiquei a olhá-lo devagar, desde o ombro forte e suave até as mãos de dedos longos. E me veio uma saudade extraordinária da terra, da beleza humana, da empolgante e longa tonteira do amor. Eu não queria mais morrer, e a ideia da morte me pareceu tão errada, tão feia, tão absurda, que me sobressaltei. A morte era uma coisa cinzenta, escura, sem a graça, sem a delicadeza e o calor, a força macia de um braço ou de uma coxa, a suave irradiação da pele de um corpo de mulher moça.”

A revelação traz uma espécie de descoberta do “Eu” para ele mesmo, nesse caso, o fato de, em meio à presença da morte, agarrar-se a uma vontade irrefreável de viver. O que provoca o humor, entretanto, é a apresentação de uma questão densa sob enfoque aparentemente banalizado. O leitor, por exemplo, pode inicialmente pensar que o “braço” e todas as partes do corpo das mulheres, enfim, tudo aquilo que motiva o desejo pela mulher sobressairia à tensão de estar prestes a morrer. O que ocorre é que o “braço”, na realidade, é a metáfora dos prazeres, dos desejos e da alegria que só na Terra é possível alcançar, daí a vontade de continuar terreno e se comportar de forma diferente dos outros passageiros, chegando a “sobressaltar a senhora”.

Fragmento VI

“Mãos, cabelos, corpo, músculos, seios, extraordinário milagre de coisas suaves e sensíveis, tépidas, feitas para serem infinitamente amadas. Toda a fascinação da vida me golpeou, uma tão profunda delícia e gosto de viver uma tão ardente e comovida saudade, que retesei os músculos do corpo, estiquei as pernas, senti um leve ardor nos olhos. Não devia morrer! Aquele meu torpor de segundos atrás pareceu me de súbito uma coisa doentia, viciosa, e ergui a cabeça, olhei em volta, para os outros passageiros, como se me dispusesse afinal a tomar alguma providência.”

A essa “revelação”, que ocorre em simples momentos do cotidiano, causando aprendizados sobre nós mesmos, nomeamos “epifania”. Ela seria a apreensão da totalidade da vida por breves eventos, construindo o autoconhecimento e a possibilidade de identificação entre o “Eu” e os seus leitores. Para Arriguicci Jr:

Braga não elabora nenhuma teoria em torno da noção de epifania, que é, contudo, fundamental na sua poética, apenas implícita. [...] Na verdade, a sensação de plenitude do ser é, em sua obra, mais eco na memória que na atualidade, mais ausência que presença, como se, tornada impossível a visão de totalidade, só restassem fragmentos escorregadios para os relances da luz (ARRIGUICCI JR., 1999, p. 148-154).

A epifania, em Braga, muitas vezes vem seguida do efeito de um “leve sorriso”, visto que o mistério humano é abrandado por outra ocasião cotidiana, como se o trivial retirasse a grande tensão interior pelo inusitado, resultando no ápice do “humor lírico”. Na passagem a

seguir, o cronista reencontra a senhora na retirada das malas. Ela está com o marido que, de forma gentil e contida cumprimenta o cronista pelo apoio dado à mulher. Em uma das ocasiões cotidianas, outra inusitada – o sorriso da mulher para o cronista-poeta, como se ela fosse cúmplice dele pelos momentos e pensamentos passados no avião:

Fragmento VII

“Um estranho – e de certo ponto de vista um intruso, foi assim que me senti perante aquele homem de cara desagradável. Tive a impressão de que de certo modo o traíra, e de que ele o sentia.

Quando se retiravam, a senhora me deu um pequeno sorriso. Tenho uma tendência romântica a imaginar coisas, e imaginei que ela teve o cuidado de me sorrir quando o homem não podia notá-lo, um sorriso sem o visto marital, vagamente cúmplice. Certamente nunca mais a verei, nem o espero. Mas o seu belo braço foi num instante para mim a própria imagem da vida, e não o esquecerei depressa.”

Retomando a relação entre Manuel Bandeira e Rubem Braga, muitos críticos reconhecem no poeta modernista a presença da epifania como recurso poético no qual a revelação do EU, mais do que universalizar a ele e ao seu leitor, contribui para a humanização. O processo de humanização ocorre pelo desvendar dos mistérios humanos, que nos iguala em essência. Era como se a poesia de Bandeira e a crônica de Braga rompessem as divergências sociais, econômicas, histórico-pessoais, promovendo a supremacia da essência. Sendo assim, em Bandeira e em Braga, é comum a presença do cotidiano, da infância, da mulher, do homem comum e da metalinguagem, nos quais o humor lírico pode sempre resultar como um fator de dosagem entre as revelações tensas ou graciosas do EU e o ciclo breve da vida. Assim ocorre, por exemplo, quando o EU poético de Bandeira conclui que o “porquinho da Índia” foi sua “primeira namorada”:

Texto XXVII – *Porquinho-da-índia*

“Quando eu tinha seis anos
 Ganhei um porquinho-da-índia.
 Que dor de coração me dava
 Porque o bichinho só queria estar debaixo do fogão!
 Levava ele pra sala
 Pra os lugares mais bonitos mais limpinhos
 Ele não gostava:
 Queria era estar debaixo do fogão.
 Não fazia caso nenhum das minhas ternurinhas...
 – O meu porquinho-da-índia foi minha primeira namorada.”

Fonte: BANDEIRA, 1993, p. 130.

A revelação de que nem sempre o que se faz pelo bem do outro pode não ser efetivamente o seu bem, percebida, em geral, nas relações entre namorados, é trabalhada no poema acima, com a recordação da infância do EU. As “ternurinhas” de um não correspondiam à simplicidade do outro. O efeito inusitado promovido pela revelação foi a comparação entre o “porquinho da índia” e a “namorada”, certamente não compreendida por qualquer tipo de leitor.

O “humor lírico”, portanto, é fruto da epifania, cujo desdobramento pode oferecer uma nova perspectiva para a existência humana. Além de promover a universalização do homem pelo riso, posterior ao reconhecimento de uma “outra face de si”, o humor lírico também pode oferecer outra faceta das “verdades humanas”, em relação àquilo que foi cristalizado pela sociedade como padrão, seja pelo olhar da mídia, seja pelos lugares-comuns da vivência social em certas épocas.

Um exemplo de como o humor lírico desconstrói uma visão de “verdade”, cristalizada pelo discurso da mídia é a crônica “O suicida”, publicada em jornal no ano de 1948 e na coletânea *Um homem rouco* em 1949.

Em “O suicida”, Braga provoca a quebra de expectativa inicialmente na forma de enunciar seu texto, direcionando-o ao próprio suicida, um rapaz chamado Inácio, morador de Ipanema. O que se espera como “verdade” no discurso da mídia é que um assunto como esse seja construído para que os leitores o entendam como drama de grandes proporções que, nos jornais mais sensacionalistas poderia ganhar relevante importância na tentativa de alavancar audiência. Braga, no entanto, trabalha, com ironia, a grande revelação – quem se mata não se torna tão importante como publicam os jornais:

Texto XXVIII – *O suicida*

Fragmento I

[...] Tenho vontade de dizer a esse pobre cidadão:
— Ainda era cedo, você não estava preparado. Suicidou-se, com certeza, levado por circunstâncias do momento, como um reles amador. O resultado é que você fez uma coisa desagradável que aborreceu várias pessoas e comoveu poucas. Com certeza achou que todo mundo ia ficar muito emocionado; pois tenho o prazer de lhe informar que a maioria da vizinhança ficou no “ora essa”, alguém suspirou “mas que chato” e outra pessoa disse “coitado” e foi ler outra notícia.”

Fonte: BRAGA, 1986, p. 51-52.

Um traço peculiar da “poética” de Braga é recorrer, geralmente, às notícias de jornais ou eventos cotidianos para trabalhar a epifania na linguagem. A partir daí, o convite ao humor

braguiano está quase sempre presente, pois há apresentação desse evento para desviá-lo e analisar outras questões. Assim foi com o “porquinho da índia”, de Bandeira, foi com o “braço de mulher”. Na crônica, o suicídio não é a notícia, é o mote para que seja revelado que o pobre Inácio não merece destaque porque se matou, afinal “o suicida” até deve o português da padaria em Ipanema, não há motivos para que seja vangloriado:

Fragmento II

“Enfim, eu acho que você agiu mal. Ainda bem que não repetirá isso. Aqui no Bairro não apreciamos essas coisas. O homem do Empório Ideal disse ‘coitado’, esclareceu que você era um bom rapaz, mas não deixou de notar que estava “curto” em trezentos e cinquenta e três cruzeiros. E acabou seu comentário com esta frase horrível, com sotaque lusitano, que fica sendo seu necrológio, Inácio: – Baim, mas isso num taim impurtança.”

Fonte: BRAGA, 1986, p. 53.

Em muitas crônicas, principalmente naquelas em que se descortina uma “verdade” engessada na sociedade, o humor lírico vai cedendo lugar à feição mais mórbida ou irônica. É o que ocorre também no fragmento da crônica “O padeiro”, publicada em *Ai de ti, Copacabana* (1984) cuja grande revelação se faz na fala simples do cronista ao indagar o padeiro se ele “não é ninguém”. O riso desconfortável, na simplicidade de quem não se dá conta de que não tem importância naquela sociedade, convida à reflexão sobre estereótipos e lugares-comuns reinantes e segregacionistas:

Texto XXIX – *O padeiro*

“Tomo meu café com pão dormido, que não é tão ruim assim. E enquanto tomo café vou me lembrando de um homem modesto que conheci antigamente. Quando vinha deixar o pão à porta do apartamento ele apertava a campainha, mas, para não incomodar os moradores, avisava gritando:

– Não é ninguém, é o padeiro!

Interroguei-o uma vez: como tivera a ideia de gritar aquilo?

“Então você não é ninguém?”

Ele abriu um sorriso largo. Explicou que aprendera aquilo de ouvido. Muitas vezes lhe acontecera bater a campainha de uma casa e ser atendido por uma empregada ou outra pessoa qualquer, e ouvir uma voz que vinha lá de dentro perguntando quem era: e ouvir a pessoa que o atendera dizer para dentro: “Não é ninguém, não senhora, é o padeiro”. Assim ficara sabendo que não era ninguém...

Ele me contou isso sem mágoa nenhuma, e se despediu ainda sorrindo.”

Fonte: BRAGA, 1984, p. 44-45.

A consagração de Rubem Braga como o “pai da crônica” brasileira merece ainda mais investigações. Nessas breves reflexões acerca da contribuição de Braga para um modelo de crônica poética, chegamos à conclusão de que nelas o humor, de fato, pode assumir outras

feições, mais dadas ao sorriso e ao enternecimento, tendo em vista as revelações humanas realizadas poeticamente. Mostrar que o mais íntimo de si pode ser o mais íntimo do outro causa identificação entre o cronista e o público, promove uma socialização da intimidade, mas não de forma banal – o que se pretende é mostrar que da simplicidade emerge a maior compreensão de nossa existência.

O humor lírico é identificado, como qualquer tipo de humor, pela quebra de expectativa, porém em Braga e em Bandeira, ela se mostra como uma maneira de causar um estranhamento àquilo que é aparentemente simples, de apresentar novas perspectivas de entender as convivências e os legados que elas deixam como “verdades” na memória cultural. Sendo assim, a outra perspectiva, seja de um entendimento sobre o homem, sobre a vida ou sobre a escrita, como está sempre cercada pelo inusitado, tende a promover humor que se reconhece mais lírico quanto mais revelador da essência humana pela simplicidade.

Em relação a Rubem Braga, especificamente, podemos notar que a sua crônica é “mais brasileira” pelas motivações extra e intratextuais. As primeiras, associadas às conturbações políticas “bem brasileiras” do Estado Novo circunscritas em um contexto ainda mais tenso, de crises e de Guerra mundial. E as segundas, relacionadas à defesa de um Jornalismo mais brasileiro, cuja presença da Literatura restituísse a nossa genuína criatividade. Essa defesa do casamento Jornalismo-Letras, em épocas de assentamento e cotidianismo das artes de Vanguarda e do Modernismo, ainda promoveu o feliz parentesco literário entre Manuel Bandeira e Rubem Braga, batizando o casamento Poesia-Prosa, de forma ainda mais brasileira, consagrada pela simplicidade, pelo humor e pelo universalismo. A crônica literária, portanto, é assim consagrada, produzindo humor ora mais militante e melancólico, ora mais simples e gracioso; um humor que permite virem à tona inusitadamente os aspectos mais secretos de nossa essência em tempos modernos.

Concordamos que esse humor lírico constitui uma das “fórmulas modernas” da crônica da segunda metade do século XX, sendo uma constante na produção de outros cronistas da “geração de 1950 a 1960”, como Drummond, Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino, Raquel de Queiroz, Inácio de Loyola Brandão, dentre outros. Assim, compartilhamos com Massaud Moisés, como se registra no *Dicionário de termos literários*, acerca desse humor braguiano que impregnou de brasilidade a produção dos demais cronistas da época. Trata-se de um

humor-fuga, como produto ou como via de escape duma trágica autoanálise, que revela ao próprio humorista o lado ridículo ou tragicômico do homem moderno:

encurralado, angustiado, só lhe resta a saída para o plano do absurdo ou o cultivo do sorriso pretensamente isento de amargura (MOISÉS, 2004, p. 448).

2.2.1.1 Outras “fórmulas modernas” *para gostar de ler* as crônicas do século XX

I

“Caro amigo estudante, Este livro não tem a intenção de ensinar coisa alguma a você. Nem gramática, nem redação, nem qualquer matéria incluída no programa da sua série”. Pelo contrário, nós só queremos convidar você a descobrir um mundo maravilhoso dentro do mundo em que você vive. Este mundo é a leitura. Está à disposição de qualquer um, mas nem toda gente sabe que ele existe, e por isso não pode sentir o prazer que ele dá” (Andrade, 1992).

II

“Encontrei e encontro pessoas que mantêm coleções do Suplemento em casa, que estudaram nele e o utilizaram para dar aulas”. (Lorenzotti, 2007)

O primeiro fragmento é de Carlos Drummond de Andrade. Integrou a edição inaugural do volume de crônicas da série paradidática *Para gostar de ler*, em 1970, permanecendo nas edições posteriores a de 1990. O segundo é de 2007, de uma entrevista com Elizabeth Lorenzotti, autora do livro *Suplemento literário – que falta ele faz!*, sobre o Suplemento Literário do Estado de São Paulo, que marcou o Jornalismo cultural na década de 50 do século XX. O que eles têm em comum é a presença de palavras que aludem ao campo semântico didático, como “estudante”, “ensinar”, “gramática”, “redação”, “leitura”, no trecho de Drummond; “estudaram” e “aulas”, proferidas por Elizabeth.

Uma das diferenças fundamentais, entretanto, é que Drummond faz questão de frisar sua intenção de não se “ensinar pela leitura”, embora possa se aprender por ela. Já Lorenzotti afirma que os leitores iam aos Suplementos do Estadão para buscar um ensinamento pela leitura. Tais trechos ilustram pensamentos de uma época na qual fervilhavam publicações pedagógicas, acadêmicas e matérias jornalísticas sobre aprendizado e enriquecimento cultural.

A relação que a crônica e, mais especificamente, os seus humores têm com esses referenciais é que o gênero esteve presente em publicações com essas duas finalidades, a de ensinar “sem anunciar que se faz”, ludicamente, e a de ensinar com o propósito de discutir as facetas do assunto, mais intelectualmente. Sendo assim, a época em que essa percepção mais pedagógica da crônica persiste é o intervalo entre a década de 50 e a de 70 do século XX.

Fazendo um percurso panorâmico dessa época, percebemos que há o impulso dos bons ares do “pós-guerra” e, no Brasil, especialmente a motivação pelo projeto desenvolvimentista

de Juscelino Kubtscheck, de “desenvolver cinquenta anos em cinco”. No campo das artes, os poetas concretistas defendiam a união entre a linguagem verbal e a não verbal, com experimentalismos vários a ponto de, nos anos 60, incorporarem suas artes ao Jornalismo brasileiro e, no final de 70, divulgarem a concepção popular de arte, transformando as searas da criação artística em elementos acessíveis a grandes massas, daí a *pop art*. Época também de reformas no ensino, com uma perspectiva mais “inovadora”, com a criação da Lei de Diretrizes e Bases (LDB) e reflexão sobre o ensino menos tradicional.

No campo cultural, a explosão da Bossa Nova, do Cinema Novo, do Teatro de Arena consagrava os ícones de nossa cultura, como a união “música e Literatura”, com Tom Jobim e Vinícius de Moraes, os Tropicalistas, devorando o antropofagismo de Oswald de Andrade na música; a revolução cinematográfica de Glauber Rocha; o teatro militante de Gianfrancesco Guarnieri; além dos movimentos estudantis e intelectualizados “antiditadura”. O panorama ajuda na compreensão de um tempo de renovações e revoluções. Como produto cultural desse período, a crônica se consagra, como ele próprio, de duas formas – com “um pé” no passado e “outro” no futuro renovador. Destacamos dois aspectos específicos, **a entrada de especialistas em artes na imprensa de jornais e a reforma no ensino de base, caminhos para outras “fórmulas modernas”**.

2.2.1.2.1 Da presença de especialistas, artistas e intelectuais nos cadernos de cultura

Resgatando a entrevista de Elizabeth Lorenzotti, destacamos o fato de que foi no Estado de São Paulo que se iniciou o que se reconhece como o segundo auge do jornalismo cultural no Brasil. Em diálogo com informações já fornecidas neste capítulo, segundo as quais mencionávamos as contribuições da estudiosa Mônica Velloso, ficou registrado que as décadas de 20 e 30 do século XX abrigaram uma grande revolução na imprensa de revistas, as quais passaram a constituir espaços das artes de vanguarda e da Literatura, especificamente em São Paulo e no Rio. O que também mencionamos nesse momento de nosso trabalho foi o fato de que não se deu o mesmo nas páginas de jornais, restando à crônica o local reservado à Literatura e à literariedade.

Toda a influência de escritores da época que lutavam, silenciosa ou ardorosamente, contra a neutralidade nos jornais, a exemplo de João do Rio e de Rubem Braga, no entanto, colaborou para que as artes tivessem espaços cativos nos jornais a partir da década de 50,

através dos chamados Suplementos, identificados como cadernos de cultura – entendendo o termo cultura como tudo aquilo que pode deixar mais “informado”, “ampliar” o conhecimento acerca de distintas áreas do saber.

Esse processo de incremento cultural via caderno jornalístico ocorria seja pelo entretenimento, seja pelo debate e pela análise de especialistas em diversas áreas do conhecimento, cujo vínculo direto ou indireto com a ficção já poderia estabelecer uma relação de cultura com a função primordial de divertir. Eram áreas seladas ou afins à ficção e, portanto, com espaço garantido nesses cadernos: Artes Plásticas, Literatura, Cinema, Teatro, Dança, Arquitetura, Desenho, Vestuário, entre outras. Muitos estudiosos de Jornalismo, a exemplo de Daniel Piza, em sua publicação *Jornalismo cultural* (2003), discutem a banalização da cultura devido ao seu reducionismo à seara de entretenimento.

O que nos interessa é o fato de que, nesses suplementos, a Literatura retorna segura aos jornais, reunindo um elenco estelar de cronistas, jornalistas e críticos literários, como Antonio Candido, mentor do projeto do Suplemento do Estadão; do poeta Reynaldo Jardim, o idealizador do revolucionário *Suplemento Dominical do JB* (1956), que em 1959 transformar-se-ia no famoso *Caderno B do JB*, só para enfatizar o requinte desses cadernos culturais, que contavam ainda com a presença de intelectuais renomados, como a escritora Clarice Lispector, o poeta Ferreira Gullar, os concretistas irmãos Campos e o artista plástico Amílcar de Castro, só para citar alguns colaboradores.

Há que se lembrar, inclusive, que, nos suplementos, estimulou-se o desenvolvimento da polêmica nas críticas culturais, já que acadêmicos e intelectuais autodidatas dividiam o mesmo ofício nesses espaços. Entre os anos de 1940 e 1950, o caderno cultural do *Correio da Manhã* movimentava as discussões mais técnicas sobre Literatura e Artes em geral, reunindo colaboradores de prestígio, como Paulo Francis e Ruy Castro. Na verdade, segundo afirma Dapieve (2002, p. 94), a ideia era que esses cadernos fossem “eles mesmos um produto cultural”, esbanjando criatividade, conhecimento e refinamento.

O Estadão “deu a largada” no projeto de textualidade dos suplementos de cultura nas páginas dos jornais. O JB, porém, serviu de modelo para a criação de muitos cadernos culturais, pois foi a partir de 1959, com o *Caderno B*, idealizado por Reynaldo Jardim, que todos os grandes jornais passaram a produzir seus cadernos de cultura. Por esse tempo, na década de 60 do século XX, foi nos EUA que experiências de renovação cultural no Jornalismo foram desenvolvidas com o chamado *New Journalism* e os movimentos de contracultura, como o *rock* e o estilo *hippie* de viver. O *New Journalism* representou uma defesa calorosa da Literatura contra a imposição do *lead* americano, fazendo brotar, entre os

produtores de jornalismo cultural americano, os chamados livros-reportagens, os romances de não ficção, segundo os quais seus defensores e criadores, como Truman Capote e Gay Talese, desenvolviam ficções que “justificassem” os detalhes de certos fatos noticiados. Assim ocorreu, por exemplo, com o romance *A sangue frio* (1960), em que Capote relata, com recursos de narrativa ficcional, o crime que abalou os EUA, com a morte de cinco pessoas da mesma família.

Vale lembrar que, no Brasil, em 1967, publicou-se o *Sol*, suplemento do *Jornal dos Sports*, que inseriu discussões políticas às artísticas, antecipando a experiência jornalística que anos mais tarde seria efetivada com os jornais alternativos, como *O Pasquim*, por exemplo. Idealizado pela jornalista Ana Arruda Calado, o *Sol* chegou a ser homenageado por Caetano Veloso em “Alegria, Alegria”: “O *Sol* nas bancas de revista/ Me enche de alegria e preguiça/ Quem lê tanta notícia?”¹²

Com tantos caminhos abertos para a Literatura nos jornais, sobretudo associados à instrução, crítica e ao entretenimento, ressaltamos as palavras de Dapieve:

Parte do hábito de se embaralhar jornalismo de arte com arte do jornalismo vem, por conseguinte, dessa concepção de suplemento, suplemento anteriormente relacionado como “feminino” ou de “variedades”. O velho B podia se dar a este luxo: contava em seus quadros, por exemplo, com o designer Reynaldo Jardim e com o poeta Ferreira Gullar. Ambos, e outros tantos, eram representantes de um tempo pré-regulamentação da profissão de jornalista (ocorrida pelo decreto-lei no 972, de 17 de outubro de 1969, na qual escrever bem literariamente se confundia com escrever bem jornalisticamente). Graças a essa confusão, é bom ressaltar, os jornais brasileiros foram enriquecidos por, entre tantos outros, Graciliano Ramos e Nelson Rodrigues. Quase todo escritor nativo de antes dos anos 1970 pisou numa redação. A língua agradece (DAPIEVE, 2002, p. 95).

Em diálogo com a questão dos ensinamentos que a revolução cultural nos jornais e a crônica promoveram, destacamos a informação de Medeiros (2010), segundo a qual as crônicas mais poéticas, do período JK, ao contrário do que a professora esperava, habitam, nessa época, quase exclusivamente os primeiros cadernos, posicionando-se ao lado dos editoriais, sendo raramente publicadas no *Caderno B*.

Esse dado nos conduz à verificação de que os Suplementos culturais abrigavam uma seara “acessória” ao corpo do jornal, tanto é que podem, inclusive, ser “descartadas”. Dito de outro modo, não compunham aquilo que era essencial: a notícia. Dessa forma, somente os leitores que tivessem tempo, ou tivessem interesse em aprender sobre arte e entretenimento, seriam o foco mais direto do suplemento. A crônica, então, alcançava naquela época, de 1950 a 60, o *status* privilegiado da “Literatura” que pode permanecer ao lado do editorial. Ela seria

¹² Disponível em: <<http://letras.mus.br/caetano-veloso/43867/>>.

um produto do jornalismo primário, podendo estar também “no jornalismo secundário”, ou melhor, naquele que se destina à instrução e ao enriquecimento intelectual, não à informação:

De comentário sobre a importância dos suplementos literários à época, basta lembrar que eles foram palco de manifestos concretistas e de debates sobre a construção de Brasília. No entanto, trata-se de lugar “fora” do jornal, isto é, o suplemento literário consiste em um caderno a mais, um anexo ao jornal. Nesse tipo de suplemento encontram-se contos, novelas, poesias, críticas literárias, por exemplo. Mas não a crônica. Esta só eventualmente (e experiencialmente) aparece no suplemento literário. Não é o seu lugar. Seu espaço no jornal é no primeiro caderno; sobretudo na página do editorial.

Então, o que se tem na imprensa dos anos JK é a instauração de um espaço para a literatura com a elaboração de um outro caderno: os suplementos literários. A crônica, ainda que alguns suplementos literários de alguns jornais venham a contemplá-la, não perde seu espaço no corpo do jornal e ao lado do editorial. Ela aí permanece; não é transferida para este outro espaço que surge. Isto posto, resta dizer que a crônica percorreu uma travessia interessante: de *rodapé* no século XIX para figurar ao lado do editorial e das colunas dos articulistas; de herdeira do espaço do folhetim a destaque no alto de uma página em que o jornal expõe sua posição (MEDEIROS, 2010, p. 108-109).

As conclusões da professora são relevantes para este trabalho porque nos conduzem à reflexão de que, com a presença da Literatura em Suplementos, a mostra de conhecimento, independentemente do gênero nele presente, está vinculada ao acadêmico, intelectual ou profissional, ainda que motivada pelas inovações de grafismo e entretenimento, numa linguagem mais acessível. Já a crônica propriamente dita, de influência de Rubem Braga, digamos, “mais literária”, segundo nossas avaliações, configurando predominantemente no corpo do jornal, por esse período, apresenta-se sob formato de “colunas literárias” em espaço jornalístico.

Sendo assim, a crônica levaria, ao espaço mais homogêneo do jornal, mais leveza, ficção e aprendizado sobre a essência humana, através do lirismo, como já salientamos, ou das próprias críticas ao que se noticia. Desse modo, o humor era elemento garantido, seja como forma de provocar o sorriso acerca de questões do homem, seja para criticar de forma mais direta costumes político-sociais, de forma a não comprometer “a voz do jornal”. **Arriscamos sugerir que a crônica provocava um aprendizado no leitor como se fosse uma “coluna de Literatura”, oferecendo a ele formas não triviais, por vezes inusitadas, acerca da compreensão do homem e da sociedade.**

Nesse sentido, a crônica, quanto mais “produto da Literatura lírica”, tanto mais “texto de opinião” nos cadernos do jornal. Os autores “de peso” passam a assinar por esses conteúdos formativos, sem comprometimentos com a “voz do jornal”. A coluna de Fernando Sabino era um nome que podia ser sinônimo à “crônica de Sabino”, por exemplo. Nesse espaço do texto com Literatura, o que o leitor esperava era que a “voz” de um Braga, Sabino ou Drummond trouxesse boa carga de opinião sobre a realidade, construída entre emoção e

análise. Daí o lirismo e o “humor lírico”, como já mencionamos, fazerem predominar a argumentação ou uso argumentativo da narração e da descrição na construção de uma voz do escritor.

Não podemos deixar de mencionar que outro espaço privilegiado das crônicas fora dos suplementos de cultura eram os cadernos ou seções de esportes, nas quais brilharam as crônicas esportivas de Néelson Rodrigues, que, sobretudo a partir de 1950, passa a assinar colunas na *Revista Manchete* e no Jornal *O Globo*. Rodrigues foi um dos que mais se insurgiu contra os “idiotas da objetividade”, forma como se referia aos defensores de uma visão mais imparcial de jornalismo, pois estes não retratavam *A vida como ela é*, principal critério rodriguiano para a identificação do verdadeiro olhar jornalístico.

Néelson Rodrigues revoluciona o espaço do jornal de esportes, uma vez que, ao cobrir um jogo, não o retrata de forma noticiosa, mas o recria mesclando fato e ficção; empregando elementos e técnicas de construção do conto; criando estereótipos de espectadores e celebridades do mundo do futebol, além de oferecer uma aproximação entre o leitor de esportes e os jornalistas, com a criação de apelidos e epítetos que entram para a história, por constituir jargões da linguagem futebolística. Assim, referir-se a Pelé, por exemplo, como “rei”, a Didi, do Botafogo, como “príncipe etíope”, impregnava o texto de uma familiaridade sedutora, cuja cumplicidade se construía também entre cronista e leitor, a quem se dirigia como “Amigo”, chamamento que passou a ser comum na relação de cronistas e narradores recriando a interlocução na linguagem do futebol. Obviamente, à galeria de “personagens verdadeiros”, somavam-se os fictícios, geralmente identificados por nomes quase mitológicos ou fabulosos, como o “sobrenatural de Almeida”, “o antípoda”, e a “granfina das narinas de cadáver”.

O cronista escreve em outros cadernos, a exemplo das crônicas reunidas na coluna *A vida como ela é*, publicada inicialmente em 1951, no jornal *A Última Hora*. Nestas, Néelson dá à “crônica-conto” um tom dramático, desenvolvendo com humor negro e ironia fina as tragédias e obscuridades da essência humana. Os textos dessa seção constituem exemplos de que, na segunda metade do século XX, a crônica se apresenta mais literária, com parentesco direto com o conto, fincando o terreno definitivo da Literatura em meio jornalístico. Rodrigues não desenvolve o humor lírico de Rubem Braga, mas contribui para inserir mais elementos da Literatura em folha de jornal, sobretudo com a mescla entre técnicas dos gêneros narrativo e dramático, desenvolvendo uma crônica-conto atravessada por toques de dramatização, nos quais a tragédia e a comédia revelam sarcasticamente as obscuridades da essência e das atitudes humanas. Em 1955, no jornal *A Última hora*, por exemplo, Néelson Rodrigues, com sua crônica-conto em tom memorialístico, recria uma lembrança para

desconstruir certas idealizações dos leitores acerca dos costumes sociais, principalmente entre os ídolos do futebol:

Texto XXX – *Pancada de mulher*

“Ainda outro dia, eu li uma imensa reportagem sobre o ambiente doméstico de um craque famoso. Era o jogador sem uniforme, fora de campo, em trajes, civis de marido, chefe de família e dono de casa. “Aparecia o homem em várias poses, ao lado da esposa, senhora rotunda, cujo busto opulento faria pensar no próprio seio de Abraão. Em todos os flagrantes, marido e mulher pareciam irradiar a mais perfeita e compacta felicidade conjugal. Mas o que me impressionou, acima de tudo, foi o equívoco patente: um casal de, apenas, duas pessoas, ou seja, marido e mulher.

Quando nós pensamos que um casal se constitui somente de marido e mulher, estamos, na verdade, incidindo em um erro numérico. Nós contamos duas pessoas, onde existem três, quatro e, às vezes, cinco. Eu conheci um marido que era amante de uma amiga íntima da esposa. Um dia, eles foram a um passeio na Cascatinha. Lá, apareceu um lírico fotógrafo lambe-lambe. E o cínico, descarado, pousou entre a mulher e a amante. Estava certa a fotografia: era um casal de três. Se, por ventura, tivesse omitido a amante, então o casal estaria incompleto, desfalcado, amputado. Também conheci um lar em que eram elas por elas: – traía o marido por um lado, traía a esposa por outro. E, assim, constituíam um casal de quatro”.

Fonte: Disponível em: <<https://www.arquivoestado.sp.gov.br/uhdigital.index.php>>. ¹³

Mesmo com características bem diferenciadas, Rubem Braga e Nélson Rodrigues são exemplos de como a crônica se consagra como produto de Literatura que tem “permissão” para habitar as páginas de jornal justamente porque as ferramentas literárias possibilitaram aos escritores consagrar algo que há muito já se desenvolvia, mas que somente no século XX se reconhece definitivamente como marca da crônica: a aproximação com o público. Ela só se efetiva porque, à moda de um Braga ou de um Nélson, ou de tantos cronistas ilustres da época, busca-se entreter o público revelando-lhe aspectos mais profundos de sua identidade e subjetividade, por meio da contação de histórias cotidianas.

Outra “fórmula da modernidade”, portanto, seria instituir a crônica como coluna literária de entretenimento, de forma que isso ficasse bem claro aos olhos curiosos do leitor, diante da textualidade dos cadernos jornalísticos. Passemos às reflexões sobre a questão do ensino para traçarmos um paralelo entre Literatura, Opinião e formação.

¹³ Arquivo público digital do Estado de São Paulo. Neste *site*, estão reunidas as publicações do *Última Hora* entre os anos de 1950 a 1960. Posteriormente, muitas dessas crônicas seriam publicadas em livro, nas antologias de *A vida como ela é*.

2.2.1.2.2 Das novidades no ensino de base: o humor *para gostar de ler* as crônicas nas escolas

Texto XXXI – *Na escola*

Fragmento I

“Democrata é Dona Amarílis, professora na escola pública de uma rua que não vou contar, e mesmo o nome de Dona Amarílis é inventado, mas o caso aconteceu.

Ela se virou para os alunos, no começo da aula, e falou assim:

— Hoje eu preciso que vocês resolvam uma coisa muito importante. Pode ser?

— Pode – a garotada respondeu em coro.

— Muito bem. Será uma espécie de plebiscito. A palavra é complicada, mas a coisa é simples. Cada um dá sua opinião, a gente soma as opiniões e a maioria é que decide. Na hora de dar opinião, não falem todos de uma vez só, porque senão vai ser muito difícil eu saber o que é que cada um pensa. Está bem?

— Está – respondeu o coro, interessadíssimo.

— Ótimo. Então, vamos ao assunto. Surgiu um movimento para as professoras poderem usar calça comprida nas escolas. O governo disse que deixa, a diretora também, mas no meu caso eu não quero decidir por mim. O que se faz na sala de aula deve ser de acordo com os alunos.”

Fonte: ANDRADE apud CANDIDO, 1992, p. 54.

Este fragmento da crônica “Na escola”, de Carlos Drummond de Andrade, esteve presente no volume 2 da coleção *Para gostar de ler*, um fenômeno editorial da década de 70 do século XX. É bem verdade que, antes disso, as crônicas já passavam a habitar os livros, além das páginas dos jornais. Em 1936, a partir da coletânea *O conde e o passarinho*, de Rubem Braga, o gênero apresenta dupla morada de forma mais frequente. No entanto, o crítico Eduardo Portella salienta que é a partir dos anos de 1950 que a crônica no livro se torna um fenômeno latente, confirmando-se também definitivamente como um gênero literário.

A constância com que vêm aparecendo, ultimamente, os chamados livros de crônicas, livros de crônicas que transcendem a sua condição puramente jornalística para se construir em obra de arte literária, veio contribuir, em forma decisiva, para fazer da crônica um gênero literário específico, autônomo (PORTELLA, 1958, p. 11).

A constância a que Eduardo Portella se refere confirma-se pela grande quantidade de publicações de crônicas em livro como atrativo para atividades de ensino nas aulas de Língua Portuguesa. Retomando a leitura do fragmento de Carlos Drummond de Andrade, observamos a atitude graciosa da professora ao ensinar aos alunos de forma que a teoria fosse construída por meio da prática. Vale, portanto, como ilustra a crônica, a tônica do “é fazendo que se

aprende”, vinculada à máxima “se aprende melhor brincando”. Essa atitude de a personagem tornar sua prática de ensino mais lúdica vai ao encontro do que se buscava nas escolas em 1960, tempo em que se discutiam, também de forma mais constante, métodos diferenciados de ensinar e estudar em todas as escolas do Brasil.

Esse cenário de mudança que se vislumbrava no terreno da educação tem relações diretas com a criação da Lei de Diretrizes e Bases (LDB), com a proposta de renovação dos currículos e métodos de ensino, a começar pela Língua Portuguesa. Essa medida, como veremos, tem relações diretas com os dizeres de Eduardo Portella, visto que uma das propostas inovadoras em relação ao ensino do Português incluía a leitura como contato inicial com a língua e com autores singulares da Literatura Brasileira, como explica Zilberman, sobre as práticas de leitura de livros no Brasil:

Dos anos 50 em diante, as modificações se deveram às diferentes reformas de ensino implantadas na década de 60, como a Lei de Diretrizes e Bases, e na década de 70, que alteraram o desenho do ensino básico. Os livros didáticos, especialmente quando se constitui a disciplina de Comunicação e Expressão, na década de 70, tiveram de responder às novas exigências. Mas não mudaram duas concepções básicas:

- 1) A noção de que a leitura – não necessariamente em voz alta, mas sempre do texto literário – forma a base do ensino, concentrada nas disciplinas relacionadas à aprendizagem da língua materna.
- 2) A noção de que os textos lidos, tão importantes para a aprendizagem, são passagem para um outro estágio, superior, situado fora do livro didático. Por isso, os autores e excertos motivadores do trabalho didático proposto por Faraco e Moura provêm da literatura infantil (ZILBERMAN, 1996, p. 12).

Se fizermos um paralelo entre o que dizem Zilberman e Portella, entendemos que não é “ideia primeira”, entre os pensadores de educação, trabalhar o ensino de língua materna pela leitura já nas fases iniciais da aprendizagem, contudo tal prática se efetiva a partir de inclusão em currículos, por meio de lei, a partir de 1960, movimentando o mercado editorial de livros, visto que autores de manuais didáticos motivam como complementação ao ensino a aquisição de certos textos em obras paradidáticas.

Se a constância a que se refere Eduardo Portella na inserção das crônicas em livros se dá a partir de 1950, compreendemos que não é mera coincidência o fato de que essa movimentação de publicações está impulsionada pelas antologias paradidáticas. Soma-se a isso o próprio prestígio que a Literatura alcança na mesma época, com a formação dos Suplementos culturais, conforme expusemos. Não por acaso, são grandes nomes do Jornal do Brasil, como Rubem Braga, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos e Carlos Drummond de Andrade que inauguram os cinco volumes iniciais da série paradidática *Para gostar de ler*.

De 1977 até 2004, dos 36 volumes da coleção, 20 foram destinados à crônica, sem mencionar as reuniões por autores que também passam a somar com os trabalhos de

professores nas escolas. Um claro exemplo disso são as coletâneas de Luis Fernando Verissimo, sucesso de publicação a partir dos anos de 1980 a 1990. Pensando com Portella, defendemos a ideia de que a crônica desse período é tão poética que integra de forma consagrada o suporte dos livros e esse fato confirma as palavras de Antonio Candido, para quem a crônica é um “gênero anfíbio”, sobrevivendo em suporte literário e jornalístico.

Tais associações nos remetem ao fragmento da crônica “Na escola”. A prática diferenciada da professora, tentando trazer o conhecimento de forma prazerosa, está em acordo com o que propõe Carlos Drummond de Andrade sobre o exercício de leitura das crônicas da antologia, conforme orienta na apresentação do primeiro volume da coleção: “Então você notará, ao ler a narração do fato, como ele ganha um interesse especial, produzido pela escolha e pela arrumação das palavras. Daí por diante a leitura ficará sendo um hábito, e esse hábito leva a novas descobertas. Uma curtição” (ANDRADE, 1992, [s.p.]).

O interessante, nessas reuniões, é o caráter lúdico das edições, com capas que ilustram uma das situações postas em crônica, com muito colorido e com prefácios nos quais os autores dialogam com os meninos, seja por meio de entrevistas, seja por meio de textos de apresentação, em linguagem acessível, sempre de forma divertida. Tudo isso aliado à organização didática de expor as crônicas por arranjos temáticos, por vezes de cunho moral, por vezes social, por vezes memorialístico ou comportamental, como no volume 02, cujos temas são: “em casa”, “no trabalho”, “na escola”, “na rua” e no volume 01 que destaca os “animais”, “as crianças”, “os tipos humanos” e “a linguagem”.

O título *Para gostar de ler* deixa evidente que o humor é o elemento chave de iniciação à leitura e, para, além disso, ao aprendizado sobre o homem e o mundo. São inúmeras as crônicas que se inscreveram na memória de crianças e adolescentes da época, a exemplo de “Ser Brotinho”, de Fernando Sabino, “No lotação”, de Drummond, “Tia Zulmira”, de Stanislaw Ponte Preta.

Em quase todas elas, percebe-se que a narração e a descrição estão organizadas tal como num conto, mas elas servem de “mote” didático, da “contação de histórias”, da diversão, para atrair o jovem leitor e, depois do envolvimento, provocar reflexões sobre variados aspectos humanos, com toques de lirismo e ludismo, tal como antecipa Drummond ao menino curioso, diante do prefácio: “E aí começa a alegria da leitura, que vai longe. Ela nos faz conferir, pensar, entender melhor o que se passa dentro e fora da gente” (ANDRADE, 1992, [s.p.]).

Mais do que fazer do humor um componente de sedução ao pequeno leitor, Drummond ainda assegura que, depois desse exercício inicial promovido pela coletânea, o

mesmo prazer encontrar-se-á nas descobertas infinitas, pelas leituras de outros livros e pelas leituras da vida: “As crônicas serão apenas um começo. Há um infinito de coisas deliciosas que só a leitura oferece e que você irá encontrando sozinho, pela vida afora, na leitura dos bons livros” (ANDRADE, 1992, [s.p.]).

Como as crônicas da série *Para gostar de ler* sempre promovem um aprendizado direcionado ao público infanto-juvenil, em “Na escola” não seria diferente. A professora aprende que os alunos, em sua simplicidade, apresentam opiniões seguras que representam discursos cristalizados na sociedade acerca do que pode ou não fazer uma mulher. O leitor de “Na escola”, além de aprender com a simplicidade das crianças, de ficar estimulado com as propostas inovadoras da professora, também pode aprender mais por meio da última quebra de expectativa, elemento crucial para a construção do humor. Diante da gradação da democracia em baderna na sala de aula, a professora age “antidemocraticamente”, decidindo dar uma aula sobre democracia da forma mais tradicional e centralizadora possível. Não seria o maior ensinamento da crônica uma visão crítica sobre formas inapropriadas de governar e liderar? O lado bom disso é que a crítica fica nas entrelinhas, sendo o humor a cortina que encobre a variedade de verdades que circulam na sociedade:

Fragmento II

“Respeita, não respeita, a discussão esquentou, Dona Amarílis pedia ordem, ordem, assim não é possível, mas os grupos se haviam extremado, falavam todos ao mesmo tempo, ninguém se fazia ouvir, pelo que, com quatro votos a favor de calça comprida, dois contra, e um tanto-faz, e antes que fosse decretada por maioria absoluta a abolição do uniforme escolar, a professora achou prudente declarar encerrado o plebiscito, e passou à lição de História do Brasil.”

Fonte: ANDRADE, 1992, p. 57.

O texto dessa antologia mostra que a dupla função de ensinar e divertir, inerente à própria evolução da crônica, mantém-se nesse período com um diferencial: cumprir esse papel com poesia e arte. **Além do humor lírico, das crônicas como colunas literárias de entretenimento, outra “fórmula da modernidade” é o humor formativo**, seja como efeito do aprendizado mais intelectualizado, refinado, a exemplo das crônicas de jornal; seja como resultado do didatismo inerente às práticas de leituras escolares.

Pensando no papel atribuído a Rubem Braga como modelo de cronista lírico, criador de uma crônica mais poética e saborosa; no teor de renovação e revolução político-social da época; e no auge da imprensa cultural de jornais, **acreditamos que essa crônica mais literária consagrou o gênero como “brasileiro” porque sugere pelo inusitado, motor do**

humor, a “capacidade de traçar o perfil do homem e do mundo”, lembrando as singelas e sábias palavras de Antonio Candido (ANDRADE, 1992, p. 13).

2.2.2 O passeio final: o legado deixado pela imprensa alternativa e pelas mídias digitais aos humores das crônicas do século XXI

Não podemos encerrar o nosso passeio histórico pelos humores da crônica sem relembrarmos o fenômeno da chamada imprensa “alternativa”, que provocou uma verdadeira transformação na linguagem, no grafismo e nas formas de se fazer opinião no Jornalismo brasileiro. Paradoxalmente a essa herança criativa, já no final do século XX, com o surgimento das ditas mídias “digitais”, os jornais impressos passam a representar o espaço padronizado da notícia e da informação, cabendo aos sítios virtuais os desdobramentos mais artísticos e interativos do jornalismo. Nossa reflexão se orienta no sentido de resgatar as heranças das duas mídias para o perfil da crônica jornalística do século XXI, o qual será discutido, sob perspectiva discursiva, no próximo capítulo.

Fazendo parada obrigatória no ano de 1969, assistimos à criação e à proliferação de produções jornalísticas paralelas às da grande imprensa – trata-se de publicações em formato tabloide, geralmente constituindo metade do tamanho dos jornalões, daí também a nomenclatura “imprensa nanica”. O mais importante é que esse tipo de imprensa surge da necessidade de contribuir com a liberdade de opinião, tão ameaçada num tempo em que as sombras da censura teimam em escurecer o trabalho de escritores e jornalistas que defendiam uma formação sociocultural mais reflexiva do leitor brasileiro. Já vimos que, com o desenvolvimento da imprensa cultural de jornal, uma das funções dos suplementos passa a ser ensinar, capacitar pela leitura.

Com a crônica não é diferente, sendo esse gênero, inclusive, as portas para a entrada da Literatura em outras editorias, como esportes e opinião. Em um tempo em que a arte contribui para uma revolução na imprensa para a formação cultural do brasileiro, o golpe de 1964 e a instauração do Ato Institucional número 5, em 1968, contribuem para uma prática jornalística submetida rigorosamente ao “controle de qualidade” da censura, para expurgar das páginas dos jornais tudo o que poderia “ferir a moral e os bons costumes” e, sobretudo, contrapor-se às orientações do regime militar.

Nesse sentido, os jornalistas cujos textos recebiam o crivo do censor ou simplesmente se recusavam a publicar em jornais que eram financiados pelo regime e faziam reproduzir a ideologia do movimento, passam a trabalhar em espaços alternativos, criados com o objetivo de dar trabalho e voz a esses profissionais. A imprensa alternativa produziu, com ênfase no período da ditadura militar, tudo o que poderia ser considerado contrário ao movimento, havendo, obviamente, uma grande preocupação para que as críticas pudessem ser feitas sem serem reconhecidas pelos “vigias do regime”. A linguagem passa a jogar mais com a ambiguidade, com a ironia, com a metáfora e com toda espécie de recurso linguístico-discursivo que pudesse tornar a crítica apreensível pelo público, mas não reconhecida pelo censor.

Araújo (2008) lembra que o termo “imprensa alternativa” aparece inicialmente na *Folha de S. Paulo*, com Alberto Dines, ao mostrar que os alternativos correspondem a tudo o que seria considerado “cultura não convencional”. A autora explica que as produções alternativas também contribuem para a criação de um público “antiditadura” militar, especialmente formado por jovens estudantes, universitários e pessoas de classe média em geral. Os alternativos também impulsionaram a defesa de liberdades democráticas, além de ajudar a definir o que podemos nomear como uma “cultura de esquerda”, a qual passa a divulgar livros, filmes, peças teatrais, músicas, matérias jornalísticas que funcionam como ícones de uma cultura de oposição, possibilitando o diálogo com outras culturas de oposição latino-americanas. A imprensa alternativa também funcionou como espaço de voz e atuação de grupos “marginalizados” da sociedade, encorajando certas representações sociais, como o movimento *gay*, o feminismo, o movimento negro, os *undergrounds*, dentre outros.

Mais de 150 periódicos alternativos foram produzidos na época, considerando-se os objetivos comunicativos mencionados anteriormente. Interessa-nos, no entanto, um jornal que nasceu sem pretensão de combate ao regime militar, inicialmente, mas que foi identificado pelos militares, na época, como um dos maiores opositores ao movimento. Trata-se do “nanico” *O Pasquim*, fundado em julho de 1969, nos bares do Rio de Janeiro, por Jaguar, Sérgio Cabral, Claudius, Carlos Prospero e Luiz Carlos Maciel. Mais tarde, juntaram-se a eles Ziraldo, Henfil, Paulo Francis e Millôr Fernandes, além de muitos outros colaboradores, como Martha Alencar, Glauber Rocha, Caetano Veloso e Chico Buarque, que enviavam textos no período em que a “patota” foi presa e continuaram colaborando depois.

Muitos estudos sobre a importância do Pasquim, em áreas do conhecimento diversas, como Artes, Jornalismo, Literatura e História, só para citar algumas, são realizados com enfoques diversificados. Como nos cabe, nessa breve reflexão, discutir as influências da

renovação pasquiniana ao humor das crônicas do século XXI, julgamos mais apropriado que a linguagem de *O Pasquim* enuncie por ela mesma.

José Luiz Braga, com o título de sua obra *O Pasquim e os anos 70: mais pra epa que pra oba!* (1991), mantém um dos grandes elementos definidores da linguagem do jornal, a autoironia: “foi num barzinho da Cinelândia que ele, Maciel, foi contra o nome – “um lugar comum”, “coisa de jornalzinho de colégio”. Tarso e Jaguar fecharam a questão, “é isso mesmo que a gente quer” (BRAGA, 1991, p. 23). O jornal que se apresentava ironicamente como algo sem importância, de forma surpreendente, chegou a vender mais de vinte mil exemplares logo no primeiro número e, dentre altos e baixos, foi comercializado até 1991, tendo apenas Jaguar como único remanescente dos tempos áureos.

Em *O Pasquim: embates entre a cultura política e a contracultura*, a historiadora Andréa Queiroz (2008) enfatiza que o jornal sofre influência direta de outros dois alternativos, *Pif-paf*, de Millôr, e *A Carapuça*, dirigido por Sérgio Porto, que assinava como Stanislaw Ponte Preta. No primeiro, Millôr Fernandes, sob o pseudônimo Vão-Gogo, defende a sua máxima *livre pensar é só pensar e divagar sempre*, cuja brincadeira com a similaridade fônica e gráfica das palavras provoca uma sensação de iconicidade, porém o duplo sentido faz conviver dois campos semânticos presentes na brincadeira verbal: o da ação e o da passividade do sujeito, muito sintomático em época de ditadura. No segundo, Sérgio Porto cria textos e personagens que ilustram, de forma caricatural, a prática do *dedodurismo*.

Daí já se percebe o forte teor de crítica política, de domínio da linguagem para promover a síntese e a sedução. Em relação a Sérgio Porto, Queiroz salienta que a prática da delação, na realidade, teve início com o FEBEAPÁ – festival de besteiras que assolam o país – espaço no qual leitores escrevem acerca do que ocorre na sociedade. No “disse-me-disse” cotidiano foi que nasceu o dedodurismo, uma sátira às práticas denunciativas ao regime:

É difícil ao historiador saber precisar o dia em que o Festival de Besteira começou a assolar o país. Pouco depois da redentora, cocorocas de diversas classes sociais e algumas autoridades que geralmente se dizem ‘otoridades’, sentindo a oportunidade de aparecer, já que a redentora, entre outras coisas, incentivou à política do dedurismo (corruptela de dedodurismo, isto é, a arte de apontar com o dedo um colega, um vizinho, o próximo enfim, como corrupto ou subversivo – alguns apontavam dois dedos duros, para ambas as coisas) iniciaram essa feia prática advindo daí cada besteira que vou te contar (PONTE PRETA, 1996, p. 5 apud QUEIROZ, 2008, p. 221).

O *Pasquim*, como visto, reformula a linguagem e critica os costumes clichês da sociedade. Nada melhor do que um cronista, como Sérgio Porto, na figura de Stanislaw, para motivar um dos trabalhos marcantes pelo alternativo da patota de Ipanema: combate à hipocrisia da sociedade carioca de classe média e crítica à ditadura do regime por meio de sua prática, pois o *Pasquim* passa a denunciar, em seu discurso, quem reproduz a ideologia e os

Texto XXXII – O *Pasquim*



Fonte: Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/debate/1470/colunas/colunas08.htm>>.

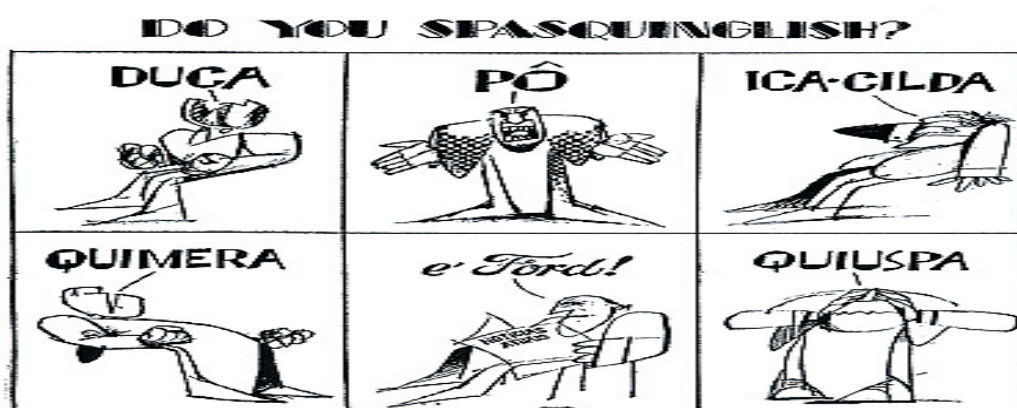
delação. Além disso, a mescla entre linguagem verbal e não verbal, de forma que elas se fazem necessárias ao entendimento da crítica.

Por essa capa, publicada em 1971, podem-se perceber algumas características do jornal. Não há copidescagem, ou seja, o jornal não trabalha na linha de produção de uma “visão neutra do mundo”. Não há notícias que seguem o *lead* americano, nem tom informativo predominante. O tabloide é praticamente constituído de textos interpretativos, opinativos, portanto predominam análises e comentários. Braga salienta que o *Pasquim* não pode ser enquadrado como uma revista cultural, pois mantém traços fortes presentes nos jornais – o compromisso com a atualidade e com a representação da sociedade. Na capa, a foto é trabalhada de maneira a dialogar intencionalmente com o verbal “estes são os verdadeiros homens sem visão”, em que a parte inferior está em caixa alta para sugerir iconicamente um destaque oferecido à imagem.

princípios do movimento. *O Pasquim nasce de uma prática da crônica*, retratar criticamente o cotidiano da *urbes*, com um humorismo que reconstrói a linguagem comum para encobrir certas mensagens. A partir de então, todo o trabalho dos articulistas resultará em tentativas de combater o regime e a própria linguagem pretensamente neutra da grande imprensa que o apoiava. À esquerda, um exemplo de uma das capas, em que se percebe a influência de Stanislaw, de delatar o regime denunciando sua própria

Ademais, há o mascote da patota, o rato Sig, criado por Jaguar, uma alusão a Sigmund Freud. Sig, o rato pensante, é o enunciador e o anunciador do Pasquim que, de forma inicial, mantém o contato entre o leitor e os autores, construindo a importância da interlocução para a construção da proximidade entre eles. Assim, o jornal constrói a sua identidade alternativa em sua própria linguagem: de forma diferente dos grandes jornais, precisa de “alguém” que o anuncie, que o ponha em contato direto com o leitor.

Texto XXXIII – *Do you spasquinglish?*



Fonte: Disponível em:
 <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/Enc_Obras/dsp_dados_obra.cfm?cd_obra=63898&st_nome=Ziraldo&cd_idioma=28556>.

O alternativo combatia não só o padrão de textualidade da imprensa, mas também a linguagem. A presença de gírias, palavrões, de fusão entre vocábulos de línguas diferentes, frases-diálogo que iniciam colunas como *É isso aí*, de Millôr Fernandes, por exemplo, vão muito além de propor uma linguagem mais coloquial e oralizada – por meio desse trabalho, os pasquinianos recriam a prosódia, estabelecendo uma proximidade com o leitor (“negó seguinte”); contribuem para a marca da identidade carioca como marca linguística brasileira (“bicho”); instauram o palavrão para acentuar o teor crítico, para sugerir temor ou aprovação (“si fu”, “mi fu”, “Du Ca”). Nos quadrinhos anteriores, de autoria de Ziraldo, temos a seção “Do you spasquinglish”?, cujo grande objetivo é satirizar a invasão da cultura americana e a ânsia de americanização econômico-cultural do Brasil. Truncamento de palavras da língua portuguesa e da língua inglesa, iconicamente sugerindo palavrões, banalizam as formas de falar americanizadas, como “é Ford!”, constituindo nesse caso, também, crítica às importações de automóveis.

Além de trabalhar a linguagem de forma vanguardista, recriando criticamente pela subversão, síntese, iconicidade e pela complementariedade entre verbal e não verbal, *O Pasquim* deixa a herança na subversão de gêneros cativos da grande imprensa. Segundo José Luiz Braga, os lemas pasquinianos muito se aproximam do editorial, visto que veiculam a opinião do jornal mediante uma alusão a questões político-sociais e culturais da atualidade. O trabalho com essa opinião, porém, assume o formato linguístico da autorreflexão para sugerir vários efeitos de crítica ao regime, muitas vezes, trabalhando iconicamente as atitudes de quem veicula a voz do Regime – repreender, provocar medo, melancolia, entre outros motivos:

Texto XXXIV – *Lemas*

“172 – *Rio, mas é de chorar*”/ “187 – *Tesoura sim, Alicate não!*”/ “234 – *O Pasquim: um jornal que*”

“527 – *Um jornal que não ta achando a menor graça*/ 608 – *Um folião no velório*”.

Fonte: BRAGA, 1991, p. 138-139.

Além dos lemas, há as entrevistas que passam a ser escritas reproduzindo a fala exata dos entrevistados, incluindo palavras, hesitações e simbologias que as reproduzem. A famosa entrevista com Leila Diniz foi bastante ousada porque apresentou ao leitor o discurso libertário construído numa linguagem que reproduzia o estilo e o sentimento de quem a usava, não uma mera reescrita padronizada aos moldes do jornal. É de contribuição do *Pasquim* também a inserção de trechos de entrevistas em outras seções ou colunas, como forma de dialogar com os leitores, sobretudo na seção “cartas”, de Ivan Lessa. A seção “Dicas”, muitas vezes apresentada em colunas, outras em cartuns, reunia uma série de orientações sobre filmes, teatro, restaurante, cinema, com argumentação endossada pela assinatura e/ou desenho do colaborador, marcando a opinião e a relação de credibilidade “autor-leitor”.

De todo esse legado deixado pela “patota”, de renovação de linguagens e gêneros, interessa-nos, inclusive, o fato de que não era do perfil do jornal trabalhar com cronistas do estilo de Rubem Braga. A configuração de crônicas poéticas permaneceu na grande imprensa, sendo atribuído o papel de cronista de *O Pasquim* a Aldir Blanc, que passa a se utilizar de elementos da crônica – semelhança ao conto, à contação de histórias, presença de personagens, enredo – para construir uma opinião acerca da sociedade carioca suburbana, dos hábitos culturais da elite e da política. Acerca dessa peculiaridade da “extinção” da crônica poética no alternativo, “moda” nos jornais da época, comenta José Luiz Braga:

No que se refere à crônica, durante a larga fase de censura prévia, o jornal não se interessou, ou foram os cronistas da época que não viram no Pasquim um veículo adequado [...]. O texto de Aldir, um meio-termo entre a crônica de costumes e o conto humorístico, se ajusta muito bem ao estilo do jornal e à sua posição diante dos problemas políticos e sociais (BRAGA, 1991, p. 134).

Aldir Blanc somente passou a fazer parte da “patota” a partir do número 338. Suas crônicas frequentemente apresentavam ilustrações que eram interpretações de seus relatos e críticas pelo cartunista Mariano, ou mantinham uma relação entre gêneros diferentes, geralmente entre música e crônica, para estimular a crítica aos costumes:

Texto XXXV – *Você já foi à Baixada?*

“As paródias da Baixada (exemplo de paródia) devem ser cantadas com a mesma carga de emoção que o distinto leitor experimentaria caso fosse um popular atingido na região glútea.

Músicas de Dorival Caymmi e Ary Barroso. Participação especial: Octávio Ribeiro, tocando cuíca, surdo e mudo.

Você já foi à Baixada?

Você já foi à Baixada, nega?

Não?

Pois não vá!

Quem chega até lá, minha nega,

Capaz de não voltar

Muita sorte teve

Muita sorte tem,

Muita sorte terá.

Você já foi à Baixada, nega?

Não?

Pois não vá!

Lá tem bafafá!

Lá não vá!

Lá tem sururu

Lá não vá!

Vão te metralhar!

Lá não vá!

Se quiser sambar

Então vá

Tiroteio na Baixada

Faz inveja a Peckinpah.

Tem pau pro consumo inteiro

E ainda dá pra exportar

Tudo, tudo na Baixada

Faz a gente querer mal.

A Baixada é feito filha

De piranha com anormal

Fonte: BLANC, 1978, p. 69.

Além das denúncias e críticas à violência na Baixada, eram comuns crônicas que retratavam e criticavam os costumes dos moradores de Vila Isabel, local de origem do cronista. Muito comuns também eram as associações entre os maus hábitos da população e os dos políticos. A crônica “O caso do trocador Silencioso”, por exemplo, inicia-se pela passagem “O trocador é um modelo de instituição brasileira. Porque, fazendo jus ao título, não troca absolutamente coisa nenhuma. E quando troca exemplifica de maneira esplêndida a expressão dar o troco atirando moedas e caraminguás nos cornes do Freguês” (BLANC, 1978, p. 168). O humor satírico e anárquico de *O Pasquim* motivou o uso artístico e criativo da imprensa a partir de recursos discursivos, de forma predominante em relação aos literários.

A Revolução que o Pasquim empreendeu influenciou nas diferentes formas de dizer, através da sugestão, do lúdico e da subversão de linguagens. Por esse motivo é o fenômeno Pasquim e não propriamente a crônica de Aldir Blanc que consideramos como fundamental para pensar discursivamente a crônica do século XXI.

A mídia alternativa, portanto, foi um fenômeno que contribuiu para as formas de combater o clichê na linguagem jornalística, sobretudo os moldados pelo regime, além de criticar o clichê como formas ritualizadas de comportamento social, muitas delas estabelecidas de maneira idealizada ou hipócrita. Constituiu também uma excelente oportunidade para instaurar a opinião e a interpretação como focos de uma postura jornalística mais condizente com a realidade de um país que se preparava, mais cedo ou mais tarde, para uma abertura política e midiática. A ditadura motivou uma renovação nas maneiras de implicar o dito, em vários setores da comunicação, seja no jornalismo, nas artes, na música. Depois de bombas que são colocadas em bancas de jornal, ameaçando a venda do tabloide, *O Pasquim* vai “perdendo o pique”, segundo informa Jorge Luiz Braga. Além disso, brigas, crises financeiras e alta rotatividade de colaboradores acabam por contribuir para o fim do “alternativo” em 1991.

Para este trabalho, é importante ressaltar que “revolução Pasquim” deixa o seguinte legado à crônica de jornal do século XXI:

- uma linguagem mais sintética, porém com grande impacto e possibilidade de sedução;
- o uso intencional da oralidade como meio de aproximação com o público leitor.
- a combinação entre linguagem verbal e não verbal por complementariedade ou por substituição, este último ocorrendo caso o efeito pretendido fosse provocar confusão entre o que está na imagem e o que se encontra no texto. Em relação a esse último caso, podemos encontrar semelhanças nas crônicas de Agamenon,

publicadas pelo grupo *Casseta & Planeta*, no segundo caderno do Jornal *O Globo*, tendo Hubert e Marcelo Madureira, ex-Pasquins, como cronistas;

- a recriação de palavrões e gírias para divertir, criticar e sensibilizar;
- a ênfase do teor crítico e interpretativo, predominado a análise sobre a informação;
- a presença da metalinguagem e do metadiscorso como formas de relação entre as crônicas e os cartunistas que as interpretam;
- a importância dada ao nome do autor, que associa a sua bagagem cultural à credibilidade do texto, provocando maior confiança entre autor e leitor.
- a intertextualidade e a relação entre gêneros possíveis, sem, no entanto, descaracterizar o objetivo comunicativo da crônica.

Não há como escrever sobre os produtos culturais e jornalísticos no Brasil sem mencionar a imprensa alternativa. O que sucede ao fenômeno é a incorporação, pela grande imprensa, das contribuições de *O Pasquim* às páginas de jornal. No entanto, Piza (2003) lembra que, nas duas últimas décadas do século XX, a grande imprensa passa por uma crise econômica por conta dos custos de produção do jornal, principalmente do papel. Ademais, a formação universitária crescente de jornalistas e seus cursos de pós-graduação influenciam um novo formato do jornalão no fim do século: mais padronizado, com editoriais fixas e uniformes, cujos colunistas são especialistas nos assuntos que escrevem, contribuindo para que predomine a informação por meio da formação técnica, acadêmica, sem incursões de literatos. Os escritores de inclinação literária passam a escrever predominantemente nos segundos cadernos, podendo “fisicamente” se alocarem na seção “opinião” ou “esporte” caso suas crônicas tenham relação temática com o teor do caderno. É o que ocorre com Luis Fernando Veríssimo e João Ubaldo Ribeiro, presentes no caderno “Opinião” do jornal *O Globo*.

O surgimento e a implementação de outras tecnologias, desde o rádio à televisão e à internet, exigem uma adaptação dos jornais impressos, para que eles continuem no mercado. Piza comenta ainda que essa proliferação de mídias afeta em especial o setor de cultura, já que este é moldado como entretenimento, passando a apresentar, a partir da década de 80 do século XX, outros elementos “para além das sete artes” – moda, gastronomia, decoração. Somam-se a isso as agendas culturais e os horóscopos, além do fenômeno das celebridades instantâneas. Daniel Piza assevera que essa “futilização dos cadernos culturais” e

a ilusão da democratização da arte pela internet geram artistas instantâneos que mais se baseiam no achismo do que na opinião bem fundamentada.

A crônica, em especial, aparece nos espaços virtuais com designações que celebram o imediatismo, como blogs e *sites* de relacionamento. Sendo assim, é difícil encontrar produções com qualidade em quantidade na era contemporânea. No tocante aos escritores que permanecem nas searas de cultura, nos jornais dos anos 2000, Piza sugere que eles já passam a produzir outro tipo de crônica, impulsionada pelo cultivo à opinião, e pela mecanização enrijecida das editorias. Como os cadernos de cultura se tornaram a febre do jornal, nada melhor do que dar a eles um caráter de *hard news*, empobrecendo-o, conferindo-lhe a mesma “importância das outras editorias”:

Tudo isso se deve também às medidas que foram tomadas na última década por igualar o jornalismo cultural aos outros, como o político e o econômico, como se ele vivesse da mesma dosagem de “hard news”. Decidiu-se, por exemplo, que [...] a crítica seria sempre um item à parte, raramente apta a abrir a seção ou a página interna; que a diagramação também não seria muito diferenciada; que os parágrafos deveriam ser curtos, etc. (PIZA, 2003, p. 65).

Acompanhando o raciocínio do jornalista, entendemos que os cadernos de cultura sofrem um enrijecimento, privilegiando a informação em diálogo com a opinião. Vende-se a ideia de que ele deve também seduzir o público, já que geralmente “entra” na vida do leitor como um informante do lazer da semana. Essas características, ainda segundo análise do autor, influenciam a crônica, obviamente, por ser ela um produto dos cadernos culturais.

Segundo essa análise, o gênero já não é mais o mesmo da crônica da segunda metade do século XX, cujo expoente maior foi Rubem Braga. Também não se aproxima do teor contestatório deixado pela imprensa alternativa. Piza argumenta a existência de uma nova crônica em fins do século XX e início do século XXI – para o jornalista a crônica sofre uma nova mudança, sendo reconhecida como “colunas em tom de crônica impressionista” (PIZA, 2003, p. 65). Concordamos com Piza em relação a uma nova mudança no gênero, mas não pensamos em “colunas impressionistas”.

Justamente por notarmos essa renovação da crônica é que o nosso próximo capítulo ocupar-se-á dela, com enfoque mais discursivo para analisarmos até que ponto os humores dessa crônica contemporânea também apresentam condições específicas de produção. Por ora, basta-nos retomar as considerações sobre crônica e *ethos*, realizadas nas últimas páginas do primeiro capítulo, para delinear as rotas do humor com as mudanças de rumo que a crônica sofreu no século XIX e no século XX.

2.2.3 Rotas do humor nos rumos da crônica do século XX

Desde as crônicas históricas até as produzidas em fins do século XX, foram notáveis as mudanças que o gênero sofreu e, por conseguinte, diferenciados rumos do humor para acompanhar as novas feições do gênero. No primeiro capítulo, verificamos que a crônica de linhagem histórica estava associada a um *ethos* lusitano glorioso, imbatível em relação ao modo de vida dos nativos e daqueles que não reproduzissem os modelos de ser e de viver dos portugueses dominadores. Assim sendo, o humor estaria sempre presente para destacar o *antiethos* lusitano, reforçando o choque cultural, para estereotipar uma imagem que comporia uma memória nacional lusitana impecável. Pela crônica, chegariam aos ouvidos e olhos de leitores de todas as gerações vindouras os estereótipos qualificados dos portugueses como dominadores de um paraíso que prometia uma colônia próspera. Por essa perspectiva, a crônica constrói, portanto, o que Margarida de Souza Neves (1992) menciona como “tempo social”.

Pensando com a estudiosa em relação às análises realizadas neste segundo capítulo, endossamos que, de fato, uma das características da crônica, independentemente da época em que é produzida, é elaborar um *ethos* sociotemporal. E, por ser o *ethos* uma forma de identidade que se constrói a partir da encenação entre interlocutores, ele produz, para além desta, outra identidade, aquela que ressignifica estereótipos que se instauram como personagens da memória cultural de um tempo. Por isso mesmo, Neves defende que as crônicas registram o lugar comum de uma época, reavaliando-o pela subjetividade do cronista, concebendo “monumentos” histórico-culturais, pois enquanto se apresentam como “imagens de um tempo social e narrativas do cotidiano, ambos considerados como construções e não como dados, que as crônicas são aqui consideradas documentos” (NEVES, 1992, p. 76).

Em relação especial às crônicas do século XIX, presenciamos que se marcam tempos sociais distintos: o da incorporação da colônia ao Império, na primeira metade do século XIX, e o da transformação do Império em República, na segunda metade. **Nesses dois “tempos” a crônica (re)cria o *ethos* do brasileiro, ficando por terra a aproximação com a imagem lusitana.** O espelho do brasileiro continuaria a ser, entretanto, o estrangeiro – seja para formar ou deformar um estilo de Brasil à francesa, segundo a ótica de Joaquim Manoel de Macedo e José de Alencar, seja para dar a voz aos elementos do povo que poderiam não ser

reconhecidos como brasileiros, a exemplo do escravo, do sertanejo, do homem da vivenda, da mulher dona de casa.

A entrada da gente simples na cena da crônica que mostra o *ethos* brasileiro fazia virem à tona elementos de uma cultura subjugada, como a africana e a regional, o que não deixava de reivindicar o lugar dessas gentes na fatia do Brasil à francesa que se constituía no mundo real e no mundo da crônica. Ainda com Machado de Assis, já vislumbrávamos os efeitos do futuro com o desejo de progresso. As crônicas tomam rumos diferentes nos bondes que são a alegoria do progresso, mas que poderiam anunciar uma inversão no lema da futura república – desordem e progresso? Qual seria o *ethos* que o brasileiro assumiria na carona das velozes invenções da modernidade?

João do Rio e muitos outros cronistas brilhantes do início do século XX, a exemplo de um Lima Barreto, cantaram em suas crônicas que, apesar da modernidade que chega de bonde, trazendo as maravilhas de um viver do futuro, a crônica moderna ainda anda a pé, constrói-se pelo dandismo do *flâneur*. E, perambulando nas ruas, ao encontro de suas “almas encantadoras”, os escritores vão construindo um filme cronístico, dando ao leitor, por lances cinematográficos, o *ethos* de um Brasil cujos centros urbanos apontam uma modernidade arraigada de vestígios imperiais, tanto na paisagem como nos hábitos políticos e econômicos.

O Rio de Janeiro passa a ser a metonímia da transformação no Brasil: por meio da reforma “Rio civiliza-se”, pensada e efetivada por Pereira Passos, a cidade vai sendo demolida, amputando seus monumentos histórico-culturais e a dignidade de pessoas que perdiam seus lares para a instalação da modernidade. Na crônica que se construía cinematograficamente pelas lentes do *flâneur*, o *ethos* da modernidade se construía por opostos entre passado e futuro; Império e República; burgueses e marginalizados; miséria e pompa. A crônica projetava flashes da modernidade nos quais os brasileiros ainda não se reconheciam plenamente, já que havia outros mundos, ou melhor, submundos para além do binômio “urbano” e “rural”, “urbano” e “suburbano”.

Se o brasileiro é reconhecido pelo *ethos* antilusitano nas crônicas históricas (o que já garante a presença do humor), nas crônicas do século XIX desejamos construir o lusitano como *antiethos*, porém continuamos em busca de um *ethos* que se deseja construir por uma similaridade ao francês – **no rastro de um ethos nacional brasileiro, mergulhamos num multifacetado *ethos* urbano; a crônica desse tempo, moldando um *ethos* nacional, pela via do urbano, conduz-nos à percepção de continuarmos na expectativa do “vir a ser” um brasileiro de *ethos* plenamente reconhecido, por nós e pelos estrangeiros.**

Na ânsia veloz para que o “vir a ser” se materialize na memória cultural, a crônica, por ser uma escrita do tempo, pluraliza-se em diversos espaços, nos jornais e nas revistas, com a explosão cultural das vanguardas e do movimento modernista. É pela década de 30 do século XX, entretanto, que ela passa a ser reconhecida com o *ethos* de escrita tipicamente brasileira.

Por ser um gênero cuja recepção está atrelada ao humor, uma constatação que parece brincar com a própria história e função da crônica: no rastro pelo *ethos* do Brasil e dos brasileiros à moda da *urbes*, somente a própria crônica, enquanto gênero, é que consegue alcançar o *ethos* de brasileira.

Com Rubem Braga dando a largada num gênero literário tipicamente brasileiro, reconhecemos a linguagem mais breve, de sintaxe mais simples, um texto mais curto, com abordagem mais lúdico-lírica, tendo a cotidianidade como matéria. A crônica brasileira, sendo jornalística e literária ao mesmo tempo, é metáfora da modernidade, essencialmente ambivalente. O lirismo se faz também ingrediente brasileiro porque, segundo constatamos, oferece, geralmente pelas artimanhas do lúdico, a grande revelação de nossos mistérios da alma por meio de flagrantes banais do cotidiano. Curioso ainda é que a crônica de 30, definida por um *ethos* brasileiro, permite identificar o brasileiro como um ser universal, o qual se redefine justamente pelas quebras dos padrões da vida cotidiana, pelo não reconhecimento no mundo, em face de pequenas e grandes guerras interiores e exteriores, que vêm no “pacote” das ambiguidades da modernidade, uma época de *ethos* explosivo-melancólico por excelência.

O humor se materializa em sorriso, nas crônicas até a década de 60, talvez pelo lirismo que se extrai da grandeza do cotidiano, talvez porque, na busca por um *ethos* de brasilidade, quem o ganha é a própria crônica, como salienta Coutinho:

Se algo existe em nossa literatura, que pode ser tomado como exemplo frisante da nossa diferenciação literária e linguística, é a crônica. Dificilmente poderá apontar-se coisa parecida, mesmo na literatura portuguesa, a uma crônica de Rubem Braga. E este autor ainda apresenta esta singularidade: é um escritor que entra para a história literária exclusivamente como cronista. Como fato muito significativo é a posição da crônica, sua importância, o grau de perfeição a que atingiu, depois de longa evolução.
[...] O fato de ser divulgada em jornal não implica em desvalia literária do gênero (COUTINHO, 1990, p. 304-305).

A crônica brasileira, já com Rubem Braga nos anos de 1930 a 1940, oferece um teor político-social, escamoteado por uma crítica alegórica, por uma linguagem figurativa e simbólica, tendo em vista a sua própria posição política antigetulista e socialista. Esse teor,

porém, torna-se contundente com a sombra do golpe militar e da época de aprisionamento político e intelectual que assombra a cultura brasileira.

Mesmo com vestígios de 1930 a 1960, é a partir de 68 e durante toda a década de 70 e 80 que a crônica se torna mais política, engajada socialmente. O humor se renova como fruto das peripécias de matéria e linguagem necessárias para driblar a censura. A mídia alternativa chega com o papel de renovar a linguagem do jornalismo no Brasil e a crônica de *ethos* brasileiro vai ganhando outras roupagens, outros rumores. O brasileiro continua, entretanto, tentando se encontrar nas crônicas que se mostram cada vez mais politizadas, violentas, reconstruindo o caos pós-ditadura e pós-modernidade. Estereótipos vários vão surgindo pelas mentes criadoras de Stanislaw Ponte Preta, Millôr Fernandes e Aldir Blanc, entre outros.

O brasileiro vai se reconhecendo como plurinacional – é o homem da Baixada, da família de Ipanema, da mulher do subúrbio, enfim, as crônicas desfilam tipos que vão ao encontro do que os primeiros modernistas pregavam em seus manifestos do início do século: o brasileiro são muitos. Paralelamente a essas faces que montam o mosaico da brasilidade da segunda metade do século XX, as várias faces da cidade nascem nas crônicas mais engajadas, posteriores à década de 80. Descobre-se um gênero menos lírico porque mais politizado, mais denunciativo, “de olho” na corrupção do político e do homem do século XXI, ameaçado pela violência das grandes cidades e pela instantaneidade das relações virtuais. Será que, ao tirar a roupagem do lirismo, a crônica se “desbrasiliza”? Se a crônica se desencontra do *ethos* de brasilidade, o brasileiro continua no caminho do “vir a ser”, independentemente da faceta assumida pela crônica ou do “tempo social” que ela constrói.

Essas reflexões pelos “tempos sociais” da crônica e pela constância do humor remetem-nos à constatação de que, enquanto “documento” de uma memória coletiva, a função discursiva primordial da crônica é a (re)elaboração de *ethé* socioculturais e, como a crítica faz parte desse processo, ela vai ao encontro do humor, que é um fenômeno social, de subversão e subjetividade, em prol das revelações das mais desejadas verdades. Para corroborar as transformações do gênero, já percebidas por cronistas, destacamos as palavras de Afonso Romano de Sant’Anna e de Ayrton Monte, cronista cearense, em entrevista à jornalista Ana Karla Dubiela. Para Sant’Anna:

Eu acho que há dois momentos muito claros da história da crônica no Brasil. Eu diria que essa crônica, que vem dos anos 40, 50, 60, que produziu esses grandes mestres como Rubem [Braga], Fernando [Sabino], Paulo Mendes Campos, é uma crônica sobre pequenos fatos do cotidiano. É uma crônica anedótica, é uma crônica lírica, [...] muito sobre o quadro da zona sul carioca, às vezes, mas falta, em geral, nessa crônica, a densidade política. Acho que essa densidade política [...] só começa a aparecer, sistematicamente, a partir dos anos 70, para 80 (apud DUBIELA, 2006, p. 106).

Na visão de Monte, de forma diferente, a crônica se manifesta politizada antes da década de 70, com o advento da mídia alternativa:

Essa grande mudança já começou nos anos 60, em 1968, a partir do lançamento d'O Pasquim, que fez uma revolução no jornalismo brasileiro e na crônica. Porque, apesar de ser um jornal essencialmente humorista, era também um jornal essencialmente político. E nesse jornal nós vimos os grandes cronistas escrevendo. O Luis Fernando Verissimo, Millôr Fernandes. Hoje, essa tendência da crônica política está mais com João Ubaldo Ribeiro, que sempre bateu forte, e o nosso Verissimo (apud DUBIELA, 2006, p. 106).

Neste trabalho, adotamos a opinião de que, independentemente de quando se deu, digamos, a fase de uma crônica menos lírica, se antes ou depois de 1970, a crônica de *ethos* brasileiro, mais lírica, já não é a que encontramos hoje. Antes mesmo das crônicas do século XXI, que serão analisadas discursivamente no próximo capítulo, já se constatava que o gênero pudesse estar em transição para outro formato. Podemos, então, de forma mais esquemática, encerrar as últimas reflexões acerca da viagem histórica em busca da crônica e de seus humores, a partir das seguintes analogias:

(I) Crônica histórica: construção do *ethos* nacional português. Humor presente para (re)criação do *antiethos* lusitano.

(II) Crônica jornalística (século XIX): (re)construção do *ethos* nacional brasileiro. Humor como marca de um perfil de república e de modernidade.

(III) Crônica jornalística (século XX, de 30 a 60/70): ressignificação de um *ethos* nacional restrito para outro universalizante e do *ethos* da própria crônica como gênero literário brasileiro. Humor como forma de apresentação de uma condição de estar no mundo e de uma crônica mais poética (**humor lírico**).

(IV) Crônica jornalística (século XX, de 70 a 90): afirmação de um *ethos* brasileiro politizado e engajado. Humor presente na (re)avaliação de um estar no mundo multifacetado politicamente e fragmentado pelas relações virtuais.

Em suma, as crônicas acompanham as formações da sociedade e das suas formas de comunicação. Nesse sentido, ela está relacionada a formas críticas de representação de identidades, seja da nação, seja de uma cidade em certa época, como vimos com as crônicas

históricas e jornalísticas, seja até da própria crônica. Crônica e identidade estão, portanto, entrelaçadas pelo humor, pois ele possibilita a (re)construção de perfis socioculturais e políticos. Ademais, as crônicas também estão vinculadas à formação de um *ethos* do leitorado brasileiro, do público iletrado, a quem foi negado, por tanto tempo, o direito às formas institucionalizadas de cultura e saber intelectual, desde os tempos da colonização. Elas estão associadas, sobretudo, às formas de iniciação de leitura e literatura, apresentando como uma de suas funções sociais o acesso à formação cultural e intelectual. Sendo assim, desembarcamos dessa viagem com uma constatação latente: a de que a crônica é a forma literária que mais se aproxima da vida. De que maneira essa proximidade se dá nas páginas dos jornais do século XXI, somente as artimanhas linguístico-discursivas poderão desvendar.

3 LENDO O HUMOR DAS CRÔNICAS PELA TEORIA SEMIOLINGUÍSTICA DO DISCURSO

3.1 Por que analisar o humor das crônicas sob a ótica da teoria semiolinguística do discurso?

Figura 1



Fonte: Disponível em:
<perocaminha.blogspot.com.br>.

Figura 2



Fonte: Disponível em:
<http://openlibrary.org/works/OL15720891W/O_valeroso_Lucideno._E_triumpho_d_a_liberdade>.

No dia primeiro de maio de 1500, Pero Vaz de Caminha escreve ao Rei D. Manuel sobre o “achamento do Brasil”. Suas observações e impressões são registradas em papel, material ainda pouco usado em Portugal, mas necessário àquele evento, cuja importância e urgência de divulgação justificavam o uso de tal tecnologia. Na figura 1, encontra-se a parte inicial da carta de Pero Vaz, na qual explica o escrivão que, assim como fizeram o capitão-mor e os outros capitães da frota, também escreverá “a Vossa Alteza, o melhor que eu puder, ainda que – para o bem contar e falar –, a saiba fazer pior que todos” (VILLA; OLIVIERI, 2002, p. 19). O formato do papel, o tipo e o tamanho da letra inscreveram em nossa memória visual que aquela imagem de crônica coube em um tempo em que o gênero era reconhecido pela função de narrar as “notícias” dos descobrimentos.

De maneira um pouco diferente, na primeira metade do século XVII, a função de relator dos eventos ocorridos no Brasil Holandês é atribuída a um frade, que passa ter a missão de “acudir por honra a infalível palavra e nome de sua majestade”, além de “dar alento

aos moradores de Pernambuco para levarem com suavidade a carga de trabalhos e o peso da guerra, na qual andam em roda viva de dia e de noite, por libertarem a terra das mãos dos holandeses”.¹⁴ Estas palavras presentes no prólogo de *O Valeroso Lucideno* foram escritas em papel e reunidas em livro (figura 2), em um tempo em que os lisboetas costumavam importar a folha da Europa, além de a utilizarem, no Brasil colônia, somente para embrulhos especiais, cartas e escassos expedientes oficiais, como informa o estudioso Carlo Rizzini (1977). Nessas ocasiões, regularmente, a Igreja servia à metrópole em atividades relativas aos sucessos e insucessos da colonização, daí se perceber que, naquela época, não seria estranho um representante religioso assumir a condição de cronista.

Embora Caminha fosse escrivão do Reino e Manoel Calado fosse frade, quando apresentaram a Portugal e ao mundo os eventos de um Brasil primitivo e colonial, já se iniciava a atividade de noticiar, embora com muita imaginação, literariedade e humor, este último mais no caso de Calado do que de Caminha. Isso significa que os escreventes já praticavam, ainda que embrionariamente, num misto entre história e ficção, a atividade do Jornalismo. Não por acaso, são nomeados “novidadeiros” ou alguns dos primeiros noticiadores do Brasil, como ensina Carlos Rizzini.

Figura 3



Fonte: Disponível em:
<<http://www.machadodeassis.ufsc.br/obras/cronicas/CRONICA,%20Bons%20dias,%201888.htm>>.

¹⁴ Trecho também disponível em:
<http://openlibrary.org/works/OL15720891W/O_valeroso_Lucideno._E_triumpho_da_liberdade>.

Correlativamente, não poderíamos imaginar a ilustração acima tem como um espaço textual que veiculasse o discurso da época de um Brasil quinhentista ou setecentista. Trata-se da primeira página do jornal carioca *A Gazeta de Notícias*, efetivamente um produto do Jornalismo no Brasil, cujo marco inicial se determina com a chegada da Família Real ao país. Embora a produção de *A Gazeta* e de muitos jornais do século XIX ainda tenha sido marcada pela mescla entre procedimentos artesanais e modernos de confecção, não há dúvida de que não seria possível, nessa época, encontrar uma crônica tal qual a de Caminha ou a de Calado na primeira página de um jornal como esses. Isso seria inverossímil, pelos seguintes motivos:

- o **produtor** desse hipotético texto não teria uma **identidade social** reconhecida como a de um viajante ou uma autoridade religiosa, e seus interlocutores não seriam o rei, nem os representantes do alto escalão da Igreja Católica, muito menos outras figuras importantes do universo real;
- a **finalidade, ou o projeto de comunicação**¹⁵ de uma crônica publicada em jornal do século XIX não seria a de “noticiar as novidades” do mundo recém-descoberto ou da dominação do Brasil por outro povo estrangeiro, a menos que o tal domínio fosse simbólico, de uma “colonização cultural” e, portanto, de uma dominação “à francesa”, como expusemos no capítulo anterior. Além disso, uma crônica criada para compor um jornal dos oitocentos não seria uma obra cujo autor vislumbrasse a posteridade, preocupando-se em relatar os eventos para inaugurar uma história sociocultural de determinado povo;
- o **propósito da comunicação** ou, dito de outro modo, o objeto de que trata o texto, **o seu tema**, não seria o “achamento” de uma terra desconhecida, repleta de riquezas naturais, exotismos da flora e da fauna. Também não seriam encontradas como elementos da progressão textual, informações sobre os modos de vida do gentio, os rituais canibalescos, ou ainda, nenhum tipo de organização civilizatória colonial, ameaças de holandeses e derrotas de portugueses, em batalhas épicas pelo nordeste brasileiro. Esses prováveis temas, em um jornal do século XIX, habitariam o universo de uma crônica se fossem retomados com outros objetivos comunicativos, como o de uma comemoração pelo descobrimento ou uma crítica ao que se tornou o país depois disso, podendo aproximar o gênero de um ensaio, de uma anedota, se considerarmos os casos hipotéticos respectivamente;

¹⁵ Também denominado “projeto de fala” por Patrick Charaudeau.

- a forma do texto, da letra, as maneiras de se dirigir ao interlocutor e as referências aos acontecimentos socioculturais denotariam ao cronista (pré-)colonial que as **circunstâncias do acontecimento discursivo** são bem diferentes das que motivaram a elaboração da crônica do achamento ou da colonização do Brasil. Em outras palavras, **o conjunto de saberes partilhados sobre a cultura de tempos sociais específicos, sobre as imagens que os interlocutores têm uns dos outros e a situação de comunicação** atuam diretamente nos modos de produção dos textos. Com efeito, tais circunstâncias situam os indivíduos em relação a um *como falar, dependendo de quem, onde, quando e como usar a linguagem e mecanismos discursivos*, para atender suas pretensões comunicativas. Não seria difícil, então, verificar que esses elementos extralinguísticos podem ser reconhecidos em dois grandes grupos de dados: os que são resgatados pelo discurso, por meio de saberes compartilhados, e aqueles presentes no mundo dos fenômenos materiais e naturais. Eles “vestem a roupa” linguageira da interação comunicativa, com os seus moldes bem particulares, absolutamente distintos, de época para época. Obviamente, são essas circunstâncias que preparam as formas de usos de linguagem e regulam os tratamentos entre os parceiros da comunicação.

A título de ilustração, se um Caminha retornasse ao Brasil, numa espécie de “viagem no tempo”, e tivesse de continuar o exercício de cronista para sobreviver nesse mundo, ele deveria perceber que o fato de poder supostamente assinar seu nome, cumprindo, a partir desse procedimento, uma norma de produção textual, seria o suficiente para que ele tivesse o direito à palavra, em espaço determinado pela organização do jornal.

Desse modo, ter o direito de fala em local e dias específicos conferiria a ele um *status*, podendo o cronista do passado – se embarcasse na vivência futura – ser reconhecido como o homem que tem o “poder pela palavra”. Não precisaria, portanto, o novo Caminha se reportar aos leitores do jornal como “Vossa Majestade” ou tratá-los com tanta formalidade, a não ser que houvesse o objetivo de parodiar ou criar pastiches das crônicas históricas. Por tudo isso, reconheceria que, além de cronista, no século XIX, poderia ser chamado de escritor, jornalista, redator, enfim, incorporaria vários cargos e títulos profissionais, por assinar como “cronista”. Sendo assim, não haveria a obrigatoriedade de organizar o interior do texto em narrativas – notaria o novo cronista dos oitocentos que o comentário, por vezes leve, pitoresco, satírico, bem humorado, colérico, enfim,

bastaria, já que o “direito à palavra” possibilitaria o poder da liberdade de escrita opinativa, num diálogo com o leitor, sobretudo com a intenção de diverti-lo;

- finalmente, a falta de verossimilhança em imaginar um cronista da época (pré-)colonial escrevendo no século XIX também se confirma pela própria evolução dos saberes humanos e pela necessidade de setorizá-los em áreas profissionais. Caso Frei Manuel Calado, também hipoteticamente um cronista nos oitocentos, desse uma entrevista ou preenchesse uma ficha em que assinasse “jornalista” para informação de sua ocupação profissional, estaria agindo assim por se reconhecer tecnicamente conhecedor dessa área, apto a desempenhar papéis que a tal profissão exigisse – que, como foi mencionado, poderia ser o de um jornalista propriamente dito, digamos, um “noticiador”, um cronista, um articulista, dentre outras funções.

Se Calado, ao contrário, pronunciasse “frade” em resposta a um questionamento à sua ocupação profissional, não poderia trabalhar em redação de jornal, pois não teria competência técnica ou um “saber fazer” para elaborar textos do **tipo jornalístico**, restritos a essa esfera da comunicação¹⁶. Não há como desprezar, conseqüentemente, **os suportes ou meios responsáveis para divulgação e materialização dos textos**, de acordo com cada área do saber humano. Assim, tal como em filmes de ficção científica, caso imaginássemos Calado e Caminha voltando juntos, na mesma nau, com destino aos anos da colonização, com as crônicas escritas no futuro “debaixo do braço”, certamente seriam objetos de análise ou provocariam espanto nas pessoas, que ficariam admiradas com o papel-jornal, leve, esquadrinhado em blocos e colunas, com letras que seguem basicamente o mesmo padrão de escrita e com várias folhas encadernadas, cujos conteúdos simbolizam a totalização de eventos do dia.

O exercício de pensarmos em como seria a atividade discursiva de um cronista histórico no Brasil do século XIX serve de base ao entendimento de alguns conceitos que adotaremos aqui para as futuras análises do humor em crônicas de jornal na contemporaneidade.

Desconstruindo a imagem ilusória de uma viagem dos cronistas no tempo, as únicas imagens que permanecem em destaque nos parágrafos anteriores são as das palavras ou expressões negritadas, muito recorrentes na denominada *teoria semiolinguística do discurso*, criada pelo linguista francês Patrick Charaudeau, da universidade de Paris XIII. Pensando

¹⁶ Nos termos de Bakhtin, também denominadas “domínios discursivos” por Luiz Antônio Marcuschi.

com Charaudeau, reconhecemos o discurso como atos de linguagens, nos quais os parceiros da comunicação coconstroem uma interação comunicativa numa relação de finalidade e de influência, considerando o *para quê?* e os “*quens*”?, que organizam e regulam o acontecimento discursivo em função de ideologias e especificidades das circunstâncias discursivas. A intencionalidade seria, portanto, o fundamento da existência de um discurso e a intersubjetividade a possibilidade de sua (res)significação. **Nessa perspectiva, o discurso seria a maneira de agir pela linguagem e o texto, o seu produto.**

A contribuição de Charaudeau reside, necessariamente, na consideração de que, para analisar textos, sejam eles humorísticos ou não, crônicas ou não, devemos considerar fenômenos de produção que se inscrevem em dois processos discursivos – um mais externo e outro mais interno à linguagem. **Externamente**, identificamos os aspectos que motivam as formas que as linguagens e os textos assumem: as **identidades sociais** dos sujeitos produtores, muito bem construídas hipoteticamente em função das **circunstâncias discursivas**, nas quais se encontram esses protagonistas da linguagem; **o projeto de comunicação ou a intencionalidade** que entrelaça a interação; **o tema ou propósito comunicativo** desenvolvido para atender a certa progressão textual; a área de um saber humano ou **tipo de texto**, que se materializa em um meio de circulação ou **suporte**.

Pensar neste conjunto de aspectos externos como exclusivos da produção de discursos e textos, no entanto, seria ignorar que toda interação comunicativa se constrói nas (e pelas) linguagens. Os termos negritados anteriormente reforçam a necessidade de um analista de discurso reconhecer que um texto não apresenta qualquer configuração, formatação, pontuação, quaisquer escolhas morfossintáticas e graus de formalidade. Todos estes outros aspectos “mais internos”, localizados na engrenagem textual languageira, somente assumem algumas formas, e não outras, em função da relação com os elementos externos, que constituem o processo da materialização textual.

Dessa maneira, reconhecemos que os modos de **produção e interpretação de textos ocorrem com o casamento entre o campo exterior e o interior à linguagem, sendo esse enlace realizado pela ação e pela ideologia dos sujeitos**. Por isso mesmo, uma análise semiolinguística do discurso, como especifica Oliveira (2003), não se aproxima de um viés da “linguística da langue”, centrada em uma semântica da frase, tampouco de uma “linguística periférica”, termo empregado pelo próprio Charaudeau em alusão à proposta de Michel Pêcheux. Nesta, há a exclusividade dos discursos históricos ou da história das instituições e da memória do pensamento linguístico de uma comunidade, que apresentam “desinteresse pela produção textual do indivíduo” (MAINGUENEAU, 1993, p. 13-14).

Entendemos que os estudos linguísticos desde Saussure e Jakobson, aos funcionalistas, como Halliday e linguistas anglo-saxões, como Brown e Yule, deixaram como importante legado o que deve ser o real objeto de pesquisa de um estudioso da linguagem – descobrir o que está nas “entrelinhas”. Entretanto, cremos, ainda, que as “entrelinhas” podem nos fornecer preciosas informações sobre como a linguagem e as estratégias discursivas dos sujeitos constroem suas visões de mundo, com base na vivência e no conhecimento de sua realidade social e nos rituais comunicativos a que se submetem em suas comunidades.

Em se tratando de humor, como pudemos observar nos capítulos anteriores, por exemplo, não há como compreender *o que faz rir sem o como se faz rir*. Nesse exame, as “entrelinhas” também são reveladoras de que muitos sentidos resultantes das escolhas linguísticas podem *favorecer* ou *transgredir* certos *padrões* de linguagem e de organização textual esperados, em função de críticas arquitetadas pelo produtor do texto. Sujeitos, usos, estratégias e (des)ritualização nos procedimentos sociolinguageiros estão, portanto, estritamente ligados e podem demonstrar várias facetas da evolução da linguagem do homem, considerando sua subjetividade e ideologias, influenciadas por sua época e coletividade.

Analisar os discursos e textos dos indivíduos exclusivamente para o exame dos conflitos sociais, institucionais e históricos significa não considerar relevante, para o estudo das ideologias de uma coletividade, a sua participação como “homem de seu tempo”, que também colabora para os *ethé* das produções discursivas de sua sociedade. Essa abordagem mais histórico-ideológica do discurso, que tem como representante Michel Pêcheux, soma incontáveis contribuições às riquezas que os aspectos externos da produção de textos continuam nos legando, todavia aproxima-se mais de uma análise do campo das Ciências Humanas. Ainda segundo Oliveira, acerca da proposta charaudiana:

Uma análise do discurso, quanto mais se aproxima da linguística, mais nuclear se torna e, quanto mais periférica, mais se aproxima das ciências humanas. Diríamos que a chamada análise anglo-saxã do discurso é relativamente mais nuclear que a proposta de Charaudeau e esta, mais que a de Pêcheux. Charaudeau, portanto, situa-se num meio-termo saudável, equidistante dos extremos, daí sua capacidade para interagir igualmente bem, tanto com linguistas, quanto com estudiosos da Literatura, cientistas sociais, psicólogos e outros especialistas (OLIVEIRA, 2003, p. 26).

A análise semiolinguística do discurso, portanto, é simultaneamente:

Semiótica – pela observação de que a relação entre forma (significante) e conteúdo (significado) produz sentidos explícitos e implícitos, em decorrência das padronizações impostas pela vivência languageira em sociedade e das representações dos saberes de mundo

partilhados socioculturalmente, ora para o seguimento desses padrões, ora para a reinvenção deles;

Linguística – porque o material de análise é propriamente a linguagem verbal, pelas suas formas particulares de ordenação da visão de mundo, por meio das relações de seleção (paradigma) e combinação (sintagma) de palavras, frases e estruturas.

Do discurso – porque não podemos desconsiderar a produção linguageira de um indivíduo sem identificarmos as circunstâncias discursivas e ideologias motivadoras de certos tipos de interação, certas escolhas de linguagens, de determinados saberes armazenados em sua memória histórico-cultural, para a produção de textos específicos.

Charaudeau ainda explica que, em sentido estrito, é a língua, manifestação mais recorrente da linguagem na interação entre os homens, que se torna objeto de análise da semiolinguística, visto que é o verbal que materializa e possibilita, grande parte das vezes, a comunicação humana:

Deve-se salientar, entretanto, que a articulação destes termos se faz numa perspectiva linguística (no sentido amplo). Se há construção há comunicação, é de uma comunicação particular que tratamos: aquela que se realiza através da linguagem verbal; se há construção do sentido, trata-se das construções que se faz pelas formas verbais; se há construção de um texto, trata-se daquelas que se fazem pelo “ordenamento” do verbal (CHARAUDEAU, 2007, p. 13).

Regressando às figuras da carta de Pero Vaz de Caminha, do livro escrito por Manoel Calado e à primeira página da *Gazeta de Notícias*, como se voltássemos a “brincar” com as suposições de uma “viagem no tempo”, observemos o fragmento abaixo, para tecermos algumas observações entre essas relações:

Texto XXXVI – *Bons dias!:* 1888, 5 de abril

Fragmento I

“Bons dias!

Hão de reconhecer que sou bem criado. Podia entrar aqui, chapéu à banda, e ir logo dizendo o que me parecesse; depois ia-me embora, para voltar na outra semana. Mas, não senhor; chego à porta, e o meu primeiro cuidado é dar-lhe os bons dias.

Agora, se o leitor não me disser a mesma coisa, em resposta, é porque é um grande malcriado, um grosseirão de borla e capelo; ficando, todavia, entendido que há leitor e leitor, e que eu, explicando-me com tão nobre franqueza, não me refiro ao leitor, que está agora com este papel na mão, mas ao seu vizinho. Ora bem! Feito esse cumprimento, que não é do estilo, mas é honesto, declaro que não apresento programa.”

Fonte: Reunião das crônicas machadianas de 1888, da *Gazeta de Notícias*. Disponível em: <<http://www.machadodeassis.ufsc.br/obras/cronicas/CRONICA,%20Bons%20dias,%201888.htm>>.

O trecho acima é parte de uma crônica de cinco de Abril de 1888, da seção “Bons Dias!”, publicada semanalmente por Machado de Assis, nas páginas do jornal *A Gazeta de Notícias*. Supondo que Frei Manoel Calado e Pero Vaz de Caminha tentassem ver um modelo textual de crônica do fim do século XIX, para atuarem socialmente como cronistas nos oitocentos, certamente não seriam bem sucedidos. Isso ocorreria porque não haveria mais um “modelo de texto”, nem um padrão de comportamento linguístico a ser seguido – o suporte e sua leveza, o tamanho menor do texto, a relação de proximidade entre interlocutores, e a finalidade comunicativa disfarçada de uma “falta de finalidade”, de uma escrita que não apresenta “programa”, como uma espécie de mote para tratar de assuntos cotidianos, fariam parte de outra convenção de escrita, de texto, de relação entre interlocutores e de estratégias orientadas para com eles proceder.

O que há em *A Gazeta de Notícias* é uma crônica com um **ritual de produção sociocomunicativo diferenciado** ou um novo **contrato de comunicação**, determinado por circunstâncias discursivas diversas daquela em que os “novidadeiros” (pré-)coloniais escreveram.

O cronista gazetiano e o seu leitor de “Bons Dias!” passam a ter papéis diferentes – o primeiro escreve no jornal para apresentar relatos e comentários de fatos cotidianos; o segundo busca informação e formação de opinião, intentos tão importantes quanto o desejo de se divertir pela leitura.

Nessa relação contratual construída no texto machadiano, o escritor seduz o leitor, adiando o comentário com ludismo, tentando simular os ritos de uma conversa “face a face”. O riso se estabelece na medida em que o leitor não responde aos cumprimentos do cronista, por motivos óbvios, pois não está, de fato, em uma comunicação presencial com aquele que lhe dá “bom dia”. Toda encenação possibilitada pelo jogo da “conversa de apenas um” confere ao cronista a oportunidade de “xingar” seu interlocutor de “malcriado” e “grosseirão”, jogando com autoironias, qualificando-se como franco, o que permitiria a atitude de se referir ao leitor nesses termos. Isso porque está instituído em nosso conhecimento cultural que pessoas francas geralmente são defensoras da verdade e, por esse motivo, são frequentemente benquistas. Também fica instituído em nossa memória o discurso de que quem não responde aos cumprimentos do outro não merece consideração, o que autorizaria o cronista a destratar o seu leitor.

De qualquer forma, para que fique esclarecido o tom jocoso nessa conversa machadiana, o autor de *Dom Casmurro* se justifica, lembrando que há “leitores e leitores” e que, certamente, os xingamentos não são destinados a quem é o seu leitor direto, mas ao vizinho:

Fragmento II

“Agora, se o leitor não me disser a mesma coisa, em resposta, é porque é um grande malcriado, um grosseirão de borla e capelo; ficando, todavia, entendido que há leitor e leitor, e que eu, explicando-me com tão nobre franqueza, não me refiro ao leitor, que está agora com este papel na mão, mas ao seu vizinho”

Fonte: Disponível em: <<http://www.machadodeassis.ufsc.br/obras/cronicas/CRONICA,%20Bons%20dias,%201888.htm>>.

No fragmento acima fica evidente que quem lia Machado de Assis em *A Gazeta de Notícias* não interpretaria o que estava explícito “ao pé da letra”, porque saberia que, àquela altura de 1888, uma crônica é reconhecida no imaginário cultural como um texto em que se permitem brincadeiras entre interlocutores. Justamente por isso, o indivíduo que acompanhava os textos de Machado não entenderia os xingamentos como ofensas.

Dito de outro modo, ficou estabelecido, nas chamadas crônicas de jornal, que a relação entre os interlocutores é de formação e fruição. Institui-se, então, um “pacto” de comunicação, ou o **implícito codificado**, por meio do qual tanto cronistas quanto leitores sabem internamente que há **certas restrições e permissões partilhadas, que determinam seus comportamentos linguísticos, formando um contrato de comunicação**. Consideramos, por exemplo, como permissivas, nessas crônicas, certas brincadeiras e apelos entre cronista e leitor, como um ritual de aproximação, ou como uma convenção que dá àquele que lê uma **margem de manobra**, ou seja, **certa flexibilidade para lidar com as estratégias** de sedução do escrevente.

Completamente inserido no jogo com o interlocutor, o cronista do século XIX termina essa primeira parte do texto numa saborosa metalinguagem, afirmando ironicamente que os “cumprimentos” diferenciados não são de seu estilo, mas sim por sua honestidade. O que ocorreria aos olhos de um Caminha ou de um Frei Manoel, observando os textos de “Bons Dias!”, durante todas as semanas, é que essa maneira diferente de escrever, publicar e circular as crônicas já poderia ser verificada como uma norma que se regulariza para criar um procedimento de inclusão do texto no jornal, estabelecendo uma rotina de sua identificação pelo consumidor. Em suma:

Os comportamentos sociolinguageiros identificados como maneiras padronizadas e partilhadas de agir pela linguagem constituem o que se conhece por contrato de comunicação, importante conceito da teoria charaudiana que será posteriormente mais sistematizado. Nesse sentido, conseqüentemente, **quando há regularidade de textos cujos contratos se assemelham, formam-se as classes ou gêneros textuais**.

O frade e o escrívão, lendo o cronista de jornal, perceberiam, no mínimo, que as regras do contrato de uma crônica oitocentista diferenciam-se das de uma produção cronística da era (pré-)colonial. Ademais, observariam que ligeiras alterações nos contratos já ocorreram das produções do descobrimento para as publicações coloniais. Essa constatação observa-se, por exemplo, com a mudança do perfil social do produtor e do projeto de texto de cada um deles – de escrívão do reino a representantes religiosos ou colonizadores, envolvidos com o objetivo de noticiar as maravilhas das descobertas e os engenhos da colonização, respectivamente. A associação entre as mudanças no gênero e as suas convenções de produção permite observar que:

- 1) a trajetória histórico-linguística da crônica, realizada nos dois primeiros capítulos, serviu de base para melhor compreendermos que **existem dois “modelos de crônicas” ou gêneros textuais bem definidos: um, antes da chegada da Família Real ao Brasil e outro, depois disso**. Em outras palavras, verificamos que as características exteriores à produção discursiva, sobretudo a motivação de fatores sociais, históricos e culturais, influenciaram nas estratégias dos sujeitos da comunicação, que rotinizaram formas de produzir a crônica em cada época, estabelecendo um contrato. Como os contratos determinam normas que regulam a relação entre as pessoas que dele participam, sempre que se repetem os contratos, os indivíduos reconhecem um novo padrão de texto que passa a integrar novos grupos de modelos textuais. Se o contrato muda, de época a época, muda-se o gênero. Naturalmente, pode mudar o suporte e, às vezes, a esfera de comunicação;
- 2) verificamos que a era da crônica no jornal, do século XIX até os dias de hoje, abrigou alguns “modelos de crônicas” jornalísticas: das produções de Macedo, Alencar, Machado a João do Rio e Rubem Braga, só para citar algumas, é visível que há diferenças consideráveis no tipo de crônica produzido. **Curiosamente, uma das semelhanças que permaneceram nas crônicas de jornal, apesar de alterações no gênero, foi a possibilidade de abordagens com humor, autorizada na relação contratual entre cronista e leitor.**

Comparativamente, pensando nas produções cronísticas históricas, o humor acontecia sem uma “combinação” entre escrevente e leitor, embora saibamos que, em muitos casos, aquele se valia de instrumentos linguísticos do riso para conquistar este. Já nas crônicas jornalísticas, o humor passa a constituir o conjunto de permissões contratuais entre interlocutores. Segundo Patrick Charaudeau, todo contrato de comunicação depende dos implícitos codificados, que reúnem todas as condições de produção de um texto em função

das circunstâncias discursivas, determinando o que pode ou não entre os envolvidos numa interação. Se o contrato gera um “estatuto sociolinguageiro” (CHARAUDEAU, 2008, p. 60), os implícitos possibilitam a configuração desse estatuto.

Assim, consideramos que o humor integra o universo dos implícitos codificados do contrato de comunicação das crônicas jornalísticas. Resta-nos seguir em busca das razões pelas quais ele não só é autorizado nesse gênero, mas frequentemente esperado pelos leitores.

3) a relação entre *ethé* sócio-históricos e crônicas, proposta no final do capítulo segundo, vem comprovar que os aspectos exteriores ao acontecimento discursivo somente se tornam memórias compreensíveis de sociedades passadas através da ação de um indivíduo que, junto aos seus interlocutores, respeitando contratos e gêneros textuais, transformam o mundo a significar em mundo significado, processos que Charaudeau nomeia, respectivamente como “transformação” e “transação”¹⁷.

O estudo da mudança de gêneros em função da mudança de contratos, ao longo do tempo, e das representações socioculturais também alteradas a partir dessa relação, constitui o que o linguista francês identifica como um “estudo diacrônico de um contrato de comunicação”, que, neste trabalho, não foi realizado como objetivo geral, mas específico, para ressaltar a emergência da análise das particularidades da crônica de jornal do século XXI – para nós, sobretudo pela relação entre o gênero, o humor e o papel dos cronistas, de acordo com o contrato do jornal no qual se publicam essas crônicas atualmente.

De qualquer modo, fica a sugestão, para pesquisas futuras, de se estudar o contrato da crônica sob perspectiva diacrônica. Excelentes frutos podem render ao pesquisador e à comunidade científica, com conclusões reveladoras e mais aprofundadas, de como uma crônica desenvolve subgêneros de época para época; e que mudanças podem ser reconhecidas (ou se de fato existem, para merecerem investigação) em crônicas de períodos distintos, a ponto de se perceber uma influência dos chamados padrões dos “estilos de época”.

Seguiremos no afã de buscar subsídios teóricos que deem sustentação à análise do humor por meio de aspectos da teoria semiolinguística do discurso, sobretudo a partir do contrato de comunicação das crônicas jornalísticas contemporâneas. Para tal, sistematizaremos alguns conceitos relevantes dessa base teórica. Por enquanto, apresentamos abaixo um breve esquema do **primeiro modelo de crônica**, o que se instaurou e desenvolveu antes da chegada da imprensa no Brasil, para, sequencialmente, tratarmos do segundo modelo,

¹⁷ Para mais detalhes, consultar: Charaudeau, 2007, 2008.

o da crônica de jornal. Seguem os elementos exteriores à linguagem ou circunstâncias discursivas subjacentes aos atos de linguagens das primeiras crônicas e, por último, a caracterização do (humor no) gênero, contribuição dos capítulos anteriores.

<p>Crônica antes da imprensa no Brasil – aspectos exteriores do contrato de comunicação</p> <p style="text-align: center;">↓</p>
<p>Sujeitos da interação comunicativa/ condições discursivas (direito à palavra):</p>
<p>1) escrivães ou capitães de viagens/ membros do reino – época quinhentista;</p> <p>2) frades e religiosos a serviço da corte/ membros da igreja – época seiscentista e setecentista;</p>
<p>Projeto de comunicação:</p>
<p>1) relatar e descrever as particularidades da terra descoberta, além de orientar o domínio e a exploração da terra e do gentio;</p> <p>2) relatar e descrever o andamento da colonização, seus sucessos, insucessos e as tentativas de invasão e domínio de outros povos estrangeiros.</p>
<p>Área do conhecimento ou esfera de comunicação/ suporte:</p>
<p>1) marítimo ou real – papeis importados, pergaminhos;</p> <p>2) religioso – livros com reunião de folhas importadas.</p>
<p>Gênero – humor e função social (trecho do capítulo primeiro)</p>
<p>Crônica histórica – construção do <i>ethos</i> nacional português e (re)criação de um <i>ethos</i> antilusitano.</p>

3.2 O contrato de comunicação, dos elementos externos aos internos: os sujeitos da comunicação

Texto XXXVII – *O da foto*

Domingo, 7 de junho de 2009

VERISSIMO

O da foto

Pequena história para ser catalogada sob “Gerações — abismo entre”.

Ela com 18 anos, ele bem mais velho. Mas no seu chat pela internet os dois tinham mentido. Ela dissera “mais de 20”, ele “menos de 35”. Ela se descrevera como romântica, carinhosa e um pouco teimosa. Ou, como dizia a sua mãe, “cabeça dura”. Ele fora mais vago: era sincero, amigo dos amigos, talvez um pouco obsessivo. Ela gostava de frutos do mar, rock e algumas novelas. Ele Chico e Caetano, e só ligava a TV para ver as notícias e o futebol.

Depois de algumas semanas, em que tinham descoberto alguns gostos e desgostos em comum, marcaram um encontro num bar. E trocaram fotografias.

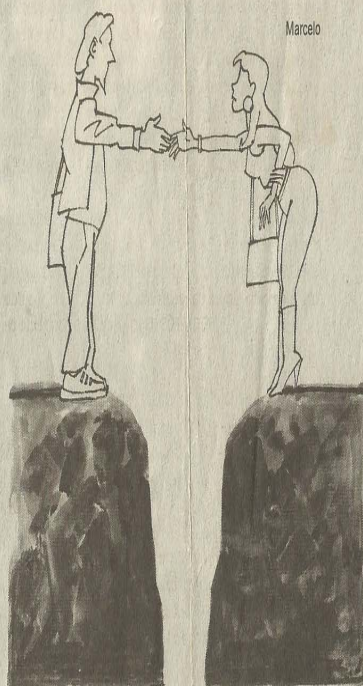
Ela chegou no bar primeiro. Olhou em volta, procurando um rosto que correspondesse ao da fotografia que ele mandara. Ele ainda não estava lá. Ela pediu uma Coca Dieta e ficou olhando para a fotografia. Pensando: tirei a sorte grande. Gostamos das mesmas coisas. Rimos das mesmas coisas. E ele, ainda por cima, tem esses olhos azuis.

Um homem parou ao lado da mesa e disse:

— Olá.

Ela levantou os olhos. Não era ele. Disse:

— Alô...



— Sou eu — disse o homem.

Não era ele. Ou não era o da fotografia.

— Desculpe — disse ela. — Estou esperando alguém que...

— Sou eu — repetiu o homem. E disse seu nome.

— Mas esta fotografia... — mostrou ela.

— É do James Dean.

— Quem?

— James Dean. O ator.

O homem não era feio. Ou pelo menos não era repugnante. Mas era mais velho do que o da foto. E não tinha olhos azuis.

— Pensei que você fosse achar engraçado — disse ele.

— Achar o que engraçado?

— Eu mandar uma foto do James Dean em vez da minha.

— Por que eu acharia engraçado?

— Era uma brincadeira. Você logo ia ver que não era eu, que eu estava me autoironizando e...

O homem desistiu no meio da frase. Viu pela expressão no rosto dela que ela não estava entendendo nada. Perguntou:

— Você não reconheceu o James Dean, é isso?

— Eu não sei quem é o James Dean.

— Tá — disse o homem.

E sentou-se. Ainda conversaram um pouco, sem muito entusiasmo. Ela tentando esconder a decepção porque ele nem se parecia com o da foto. Ele pensando: que futuro eu posso ter com alguém que não sabe quem foi o James Dean? Com alguém do outro lado do abismo?

Ele pagou pela Coca, apesar dos protestos dela, se despediram e nunca mais se viram.

A crônica acima foi publicada em jornal, mas não esteve presente em *A Gazeta de Notícias*, nem em qualquer outro jornal do século XIX ou XX. “O da foto” foi escrita em 2009, para a seção “Opinião” do jornal *O Globo* e constitui um dos textos de nosso *corpus*. O que nos interessa é analisar outros aspectos de um contrato de comunicação e suas correlações com o que já demos a conhecer, para a análise do humor nos contratos específicos das crônicas do jornal carioca.

Caso propuséssemos, semelhantemente à “viagem no tempo” dos cronistas históricos, outra viagem, a de Machado de Assis, para estes tempos de hoje, e se ele fosse convidado a examinar a crônica anterior, publicada no matutino carioca, ficaria bastante surpreso com o que encontraria. O cronista reconheceria as diferenças exorbitantes deste tempo, destas circunstâncias discursivas, se comparadas às das crônicas do século XIX, em que produziu, principalmente, em relação aos propósitos e projetos de comunicação vinculados aos conteúdos contemporaneamente preferidos.

Certamente, o bruxo do Cosme Velho não se sentiria tão distante de um cronista do jornal de hoje – ao contrário do que aconteceria em relação aos cronistas históricos –, pois chegou a conhecer os ofícios da área jornalística, além de ter desenvolvido muitos dos procedimentos do “saber-fazer” nesse espaço, no duplo sentido, o de suporte e o de lugar ou instância de produção. Machado de Assis notaria que ser cronista no século XXI implica escrever em um suporte-produto fabricado econômica e ideologicamente por uma empresa midiática, e que isso, naturalmente, influenciaria nos procedimentos internos de produção da crônica, de textualização, linguagem e organização discursiva. Não demoraria o escritor dos oitocentos a concluir que esse “interferir nos procedimentos internos” poderia ter muito a ver com o advento da *internet*, a qual mudou a lógica de organização industrial e comunicativa da nova ordem midiática.

Assim, seria muito provável que Machado não quisesse continuar em sua “viagem pelo tempo”, visto que poderia considerar mesmo como bons tempos ou “Bons dias!” a época em que se andava em trilhos de bondes.

Mesmo sem o leitor Machado, prosseguimos com a tarefa proposta: lendo a crônica de *O Globo*, verificamos que se criou uma narração para ilustrar a presença de um “abismo entre” as pessoas de gerações distintas. Analisemos o contrato que se estabelece entre o escritor e o seu leitor.

Segundo a teoria semiolinguística do discurso, como vimos, existem dois espaços de atuação dos participantes da comunicação, o externo e o interno. Patrick Charaudeau (2008) explica que o primeiro constitui um “**circuito externo à fala configurada**” no qual se

encontram os “**seres do mundo real**”, além dos conjuntos de saberes partilhados sobre eles e sobre o mundo, compondo as chamadas circunstâncias discursivas, orientadas por um projeto de comunicação. O segundo é conhecido como um “**circuito da fala configurada**” constituído de “**seres de fala**”, cujas estratégias linguístico-discursivas são reguladas pelos implícitos codificados do contrato de comunicação. De acordo com essa configuração, esses espaços seriam entendidos como locais de encenação da comunicação, onde os sujeitos sociais representariam papéis comunicativos. O circuito externo estaria para os “bastidores”, assim como o interno, para o “palco” de atuação: os sujeitos do mundo real seriam os “atores”, denominados parceiros, por Patrick Charaudeau. Os do mundo textual seriam os “personagens” ou protagonistas.

Tomando a crônica “O da foto” como exemplo, Luis Fernando Verissimo seria o que Charaudeau identifica como **Eu-comunicante**¹⁸ (EUC) e o leitor seria o **Tu-interpretante** (TUi), ambos “seres do mundo social”, dotados de dados da realidade. Verissimo é gaúcho, filho do escritor Érico Verissimo, começou a escrever tarde, segundo ele mesmo, aos trinta anos de idade, é extremamente tímido, toca saxofone, adora frio, é casado com Lúcia, tem três filhos e é amante de futebol. Quanto ao seu leitor, neste momento, imaginemos que se trata de Fabiana dos Anjos, nascida e criada no subúrbio do Rio de Janeiro, em Inhaúma, filha de uma pernambucana com um entrerriense, doutoranda em Língua Portuguesa pela UERJ, professora, adora calor, chocolate e torce pelo Flamengo. Esses seriam os dados dos “bastidores” da comunicação, com o acréscimo de informações pertencentes ao conhecimento de mundo histórica e socioculturalmente partilhado entre cronista e leitora.

No caso desse contrato, são comuns aos interlocutores algumas informações, dentre elas, a que, nos anos 2000, tem-se desenvolvido um mundo paralelo ao de carne e osso, o mundo virtual, possibilitado pelas maravilhas e perversidades da *internet*. Tem sido habitual, entre os viventes do século XXI, relacionarem-se por entre telas e botões, em atitudes exibicionistas cujas câmeras preparadas, fotos e linguagens selecionadas fabricam uma imagem espetacular dos usuários, provocando paixões instantâneas entre desconhecidos que, na verdade, continuam sozinhos em meio a uma multidão de tecladores. Nesse ambiente virtual, indivíduos de idades e identidades variadas se conectam, podendo preservá-las ou alterá-las para atrair o interlocutor. No circuito externo da comunicação subjacente à crônica, portanto, o escritor, tomado de um projeto de comunicação – criticar certos aspectos das

¹⁸ Em outros trabalhos, Patrick Charaudeau nomeia todos os participantes da comunicação de “sujeito” (sujeito comunicante, sujeito interpretante, por exemplo), porém preferimos adotar a segmentação estabelecida em *Linguagem e discurso*, já que EUC e TUi determinam bem as identidades dos envolvidos na construção discursiva.

relações virtuais – especifica o seu propósito – detalhar um encontro amoroso pós-conversas via *internet*.

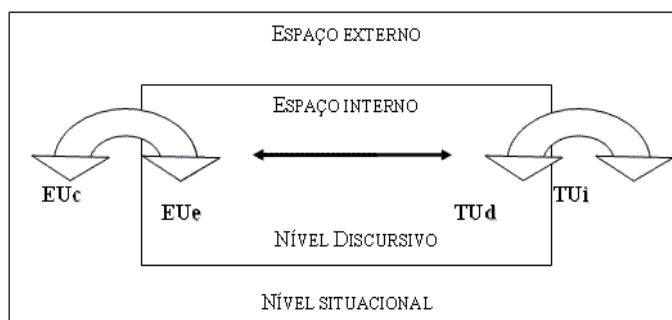
No circuito interno, o “espaço de fala configurada”, os sujeitos deixam de ser atores e encarnam os seus personagens. O EUC se protagoniza em **Eu-enunciador (EUE)** e o TUI em **Tu-destinatário (TUD)** que passam à condição de “seres de papel”, no palco da construção discursiva. Isso significa que os atores criam as identidades de seus personagens, com base em hipóteses sobre o conhecimento prévio de seus interlocutores e de seus saberes em relação ao contrato de comunicação que se estabelece.

Desse modo, podemos afirmar que o EUE é a imagem que o EUC constrói de si, seria o “personagem ideal” que gostaria de parecer ao TUI e no qual este pode acreditar ou não. O TUD é a imagem que o EUC faz do TUI. Nessa relação entre sujeitos, o sucesso do projeto de comunicação reside na equivalência entre TUI e TUD: o contrato será bem sucedido se o perfil que o Eu-comunicante faz do Tu-interpretante corresponder ao Tu-destinatário. Isso ocorrendo, a imagem ideal que o EUC cria de si, o EUE, também se confirma para o TUI.

Com esse processo de equivalências, tudo acabará bem no processo interacional, tal como em um espetáculo teatralizado com um “final feliz”. Assim, na crônica “O da foto”, o EUC Luis Fernando Verissimo cria um EUE com certos usos linguístico-discursivos que possibilitam o humor, imaginando que um TUD seja capaz de reconhecer essas artimanhas e que, no mínimo, divirta-se com a sua proposta. Em muitos textos dados ao humor, muitas vezes, quando não se entende o motivo do riso, significa que o contrato de comunicação falhou porque as hipóteses que os interlocutores fazem uns dos outros provocaram desequilíbrio entre o espaço do fazer e o do dizer. Por isso, no processo sociolinguageiro, o plano externo tem de se aliar ao interno, de forma que as identidades dos seres sociais se projetem nos seres de papel. Conforme demonstra Patrick Charaudeau, em *Linguagem e discurso*, teríamos o seguinte esquema contratual de uma comunicação, em que os sujeitos se dividem e alternam num espaço de fazer (externo) e outro de dizer (interno)¹⁹:

¹⁹ Adaptação do esquema fornecido pelo autor, na referida obra, página 52.

FIGURA [1]: CONTRATO DE COMUNICAÇÃO



Importante recordar que a noção de sujeitos que agem na e pela linguagem não é inaugurada por Charaudeau. Na década de 60, Émile Benveniste já se posicionava em defesa de uma relação EU-TU, que fundaria a atividade da linguagem. Mikhail Bakhtin, nos anos de 1970-1980, torna-se, no Brasil, referência da incorporação do conceito de dialogismo ao campo da Linguística, desenvolvendo a ideia de que não se fala sem um “já-dito”, o que atesta para uma coconstrução do sentido pelos sujeitos participantes da comunicação. Patrick Charaudeau contribui com a consideração de que, para haver a intersubjetividade, deverá existir uma projeção de “identidades prévias”, a que se deseja alcançar pelo discurso, revelando *quem eu quero ser naquele contrato de comunicação para aquela pessoa*, além de buscar a sensação (des)agradável de que *o que penso sobre aquela pessoa, naquele recorte contratual, corresponde de fato ao que ela é*. Sendo assim, para o semiolinguista a noção de contrato pressupõe

que os indivíduos pertencentes a um mesmo corpo de práticas sociais estejam suscetíveis de chegar a um acordo sobre as representações languageiras dessas práticas sociais. Em decorrência disso, o sujeito comunicante sempre pode supor que o outro possui uma competência languageira de reconhecimento análoga à sua. Nessa perspectiva, o ato de linguagem torna-se uma proposição que o EU faz ao TU e da qual ele espera uma contrapartida de convivência (CHARAUDEAU, 2007, p. 56).

Charaudeau, portanto, propõe a possibilidade de relação entre uma identidade psicossocial e outra discursiva. A fusão entre EUs e TUs é continuamente processada durante um dado ato comunicativo.

No texto “O da foto”, o EUc Luis Fernando Verissimo põe em cena um EUe que apresenta a falta de compatibilidade entre pessoas de idades muito espaçadas. Para isso, o EUe lança mão de um relato como forma de ilustração dessa opinião, esperando que o TUi se transmute em TUD, apresentando competências linguístico-discursivas para reconhecer algumas de suas estratégias por meio da linguagem. Por exemplo, a palavra “abismo” está sendo usada em seu sentido conotativo, metaforizando a distância sociocultural que o tempo instaura entre pessoas de gerações diferenciadas. Determinadas palavras, além da já citada,

funcionam como **“filtros construtores de sentidos”** ou **pistas para a interpretação dos significados**, os quais o EUE deve construir no texto, em função da suposição de que o TUI seja capaz de identificá-los.

No momento em que a personagem diz ter “mais de vinte” e o EUE completa, “mas ele é bem mais velho” informando que ambos conversavam em um “chat” pela “internet” e depois “trocaram fotografias”, já seria suficiente para que o TUI esperasse que algo entre os personagens, de fato, não pudesse dar certo – os filtros construtores de sentido atuariam no TUI a memória de que uma interação em um “chat”, embora em tempo real, não pressupõe a presença física entre interlocutores, sendo muito provável que os personagens mentissem um para o outro, por exemplo. A partir de então, poderia o TUI trabalhar também com o que sabe do EUC, a respeito de Verissimo ser um cronista que se utiliza muito do humor em seus textos. A essa altura, o espetáculo estaria armado pelas insinuações dos filtros construtores de sentido e pelo conhecimento externo de que o humor pode estar presente. Com base nessas suposições, o TUI pode inferir que, se há humor, haverá uma reversão de um saber comum que circula em nossa sociedade. Por essa perspectiva, o leitor poderia concluir que as duas personagens se envolveriam para, até o final da pequena narração, possivelmente se separarem.

A presença dos pronomes “ele”, “ela” insinuam, por meio de um paralelismo sintático, uma divisão dos personagens no plano discursivo: “Ele Chico e Caetano”; ela “gostava de algumas novelas”; ele “um pouco obsessivo”; ela, “carinhosa”. O recurso do paralelismo tem sido largamente usado em músicas, para expressar incompatibilidades entre o universo feminino e masculino. Os compositores Guinga e Aldir Blanc, por exemplo, registrou as diferenças entre os amantes na canção *Catavento e Girassol*:

Texto XXXVIII – *Catavento e girassol*

Meu catavento tem dentro
O que há do lado de fora do teu girassol
Entre o escancaro e o contido
Eu te pedi sustenido
E você riu bemol
Você só pensa no espaço
Eu exigi duração
Eu sou um gato de subúrbio
Você é litorânea
Quando eu respeito os sinais
Vejo você de patins
Vindo na contramão

Fonte: Disponível em: <<http://letras.mus.br/guinga/74607/>>.

Na crônica de Verissimo, a ilustração vai se organizando internamente por meio de um diálogo rápido, com a apresentação das falas dele e dela até culminar no momento da narrativa no qual se revela que a pessoa da foto não corresponde à de carne e osso. Essa não compatibilidade, porém, não seria surpreendente ao leitor desta crônica, em decorrência dos variados filtros construtores de sentidos presentes ao longo do texto. Ademais, sabemos que a previsibilidade não é marca dos discursos construídos por estratégias que bebem da fonte do humor, uma vez que elas proporcionam uma quebra de expectativa em relação ao que está sedimentado em nossa memória cultural.

No caso da historieta, essa quebra ocorre pelo fato de o homem da foto ser o *James Dean*, não pela falta de identificação entre o teclador e o fotografado. O inusitado se confirma, sobretudo, na escolha de um ator galã ícone de uma época bem anterior à da menina, para representar o namorado virtual. Antes dessa surpresa, o relato é organizado de forma que o diálogo rápido funcione como gradações de informações até culminarem em “quebras de expectativas” sucessivas, garantindo a crítica bem humorada e a diversão do TUI pelas revelações. Uma delas é percebida no fragmento em que o cronista insere a técnica do discurso indireto livre, para simular uma identificação entre a sua fala e o pensamento da personagem: “O homem não era feio. Ou pelo menos não era repugnante. Mas era mais velho do que o da foto. E não tinha olhos azuis”. Esse trecho desconstrói a fala da menina no início da crônica, “tirei a sorte grande” – expressão cujo sentido implícito resgata o discurso cristalizado de que “se encontrou a pessoa perfeita” física e moralmente, pensamento que é alvo de crítica do EUE em relação às imagens que circulam sobre as expectativas amorosas femininas e, também, sobre homens e mulheres que incorporam esse valor cultural aos relacionamentos virtuais, pouco sólidos.

A quebra de expectativa que atinge o ápice da revelação é a fala da personagem “Eu não sei quem é o James Dean”, que não só mostra a distância temporal entre ela e o parceiro, mas também a sua falta de bagagem cultural. Além disso, ocorre a crítica sobre a ingenuidade do homem, traído também pelo “rimos das mesmas coisas”, já que cria a hipótese da integral identificação entre eles. Ao final do texto, o paralelismo que pressupõe a divisão dos universos “ela” *versus* “ele” é retomado, para marcar o pensamento de ambos enquanto ainda tentavam conversar: ela, lamentando por ele não ter aquela beleza; ele, pelo fato de os dois não terem as mesmas referências culturais. A partir de então, a constatação do homem, de que não pode se relacionar com alguém “do outro lado do abismo”, preenche para o leitor o

sentido metafórico da historieta, de que pessoas de idades bem diferentes são separadas pela incompatibilidade de saberes e vivências comuns entre gerações.

Outro abismo também se formaria – no sentido conotativo da palavra – entre os participantes de uma comunicação, se estes não tivessem informações uns sobre os outros, ou ainda, se não as conseguissem alcançar durante o desenrolar do processo comunicativo. Conhecer a identidade externa dos sujeitos significa estar o mais próximo possível da imagem hipotética que se cria sobre eles através das estratégias discursivas escolhidas.

Por essa razão, os participantes de uma situação interativa qualquer estão sempre buscando atender aos princípios da *pertinência*, da *cooperação* e da *relevância*, conforme o legado deixado por Herbert Paul Grice, no final dos anos de 1950, em defesa de que ninguém fala ou escreve para não ser entendido e que, por isso, busca-se ler o dito e o que está além dele: os implícitos da comunicação. Em um texto de humor, ou dado ao humor, o leitor sabe que deve se empenhar para reconhecer que explícito e implícito se articulam para apresentar uma visão diferenciada dos sentidos preconcebidos socioculturalmente, de forma que se identifique o choque entre informações “velhas” e “novas” ou uma quebra de expectativas.

Em relação à crônica analisada, é *pertinente* identificar, em um texto de Luis Fernando Verissimo, certas escolhas linguístico-discursivas surpreendentes para a fabricação do humor. Por isso, o TUi *coopera* para continuar lendo os implícitos semânticos em favor dos discursivos, a partir da identificação de filtros construtores de sentidos que justifiquem o humor, como no caso da crônica em análise: relato criado para ilustrar ideologias acerca de relacionamentos entre pessoas distanciadas por idades e telas; diálogos breves, alternados numa dicotomia “fala dele” x “fala dela”, para sugerir, na estrutura, a separação do casal que a progressão temática promoveria; discurso indireto livre, criando um misto intencional entre a fala decepcionada da personagem e o pensamento do narrador; o desenho de pessoas separadas por um abismo, exatamente no meio da crônica, também dividindo-a em colunas distantes.

Naturalmente, a *relevância*, em textos nos quais o humor é aguardado, encontra-se no fato de o TUi perceber uma crítica consistente e muito séria, apesar da estrutura linguístico-textual subversiva. Isso vai ao encontro da ideia que defendemos neste trabalho, pois acreditamos que **Para além do DIZER o inesperado, sobretudo acreditamos que o EUe procura FAZER o inusitado linguística e discursivamente**. Se o interlocutor reconhece esse processo, está apto para entender o humor nas entrelinhas e, conseqüentemente, passa a equivaler ao TUd, consagrando como bem sucedido o projeto de comunicação do EUc e o perfeito funcionamento do contrato de comunicação.

Assim, de acordo com a teoria semiolinguística do discurso, as identidades extra e intratextuais dos sujeitos do discurso tornam-se compatíveis se no conjunto de hipóteses que o EUc faz do TUi, as chamadas **competências discursivas**²⁰, ou **tríplice competência da linguagem**, são atendidas. Não se trata da dicotomia “competência” *versus* “desempenho” no sentido defendido pelo linguista Noam Chomsky, entre o fim da década de 50 e a década de 80 do século XX. Consoante a essa teoria, os falantes de uma língua são dotados de uma faculdade inata da linguagem, possuindo uma “gramática interna” que atende às necessidades de formulações de frases gramaticais, compreensíveis morfossintática e semanticamente, de acordo com as regras da língua. Quanto mais habilidades para elaborar frases gramaticais, condizentes com o conhecimento do funcionamento interno do idioma, mais desempenho como falante teria um sujeito. O que ocorre, entretanto, é que essa noção se encontra muito presa às formas de articulação estritamente linguísticas, sem considerar, sobretudo aspectos de ordem externa, motivados pelas condições específicas de produção de uma comunicação.

Para Charaudeau, existem três tipos de competência: (1) a **competência situacional**, que exige dos sujeitos habilidade para construir seus discursos em função das identidades, das finalidades, do propósito e das circunstâncias do discurso; (2) a **competência discursiva**, que diz respeito às aptidões de os sujeitos procederem adequadamente à *mise-en-scène* do contrato de comunicação ao qual estão atrelados, respeitando o gênero textual e a situação comunicativa a ele subjacente; e (3) a **competência semiolinguística**, concernente às formas apropriadas de utilização dos signos, suas regras combinatórias e seus efeitos de sentidos que façam valer a situação e o contrato comunicativo aos quais se inscrevem.

No *Dicionário de análise de discurso* (2008), o autor não inclui, na última competência, os modos de organização do discurso, que sistematizaremos adiante. Ieda de Oliveira afirma, no entanto, que, na obra *Langage et discours*, publicação de 1983, o teórico os considera recursos necessários a essa competência²¹ para encenar o projeto de um contrato de comunicação. Sendo assim, incluímos também os modos de organização como elementos referentes à competência semiolinguística.

²⁰ Assim denominadas no *Dicionário de análise de discurso* (2008). Ieda de Oliveira esclarece que esta nem sempre foi a posição do linguista, em relação à existência de uma ou mais competências. Informa a autora que no artigo de Patrick Charaudeau, publicado em 2001, na *Revista Latinoamericana de Estudios Del Discurso* (ALED), intitulado “De la competencia Social de Comunicación a las Competencias Discursivas”, ele se refere à tríplice competência da linguagem, ou seja, à tríplice competência dos sujeitos do circuito externo, preferindo não atribuir o ato de linguagem a uma competência única desses sujeitos. Explica ainda Oliveira que, de forma diferente, no capítulo IV de *Langage et discours* – “De La compétence sémiolinguistique”, o autor considera somente a “semiolinguística” que se desdobra em três. Acerca dessas publicações, a autora orienta que “na verdade, não se trata de duas posições teóricas diferentes, mas de variantes da mesma posição [...]. Trata-se mais de diferenças redacionais do que de mudanças teóricas profundas” (OLIVEIRA, 2003, p. 46).

²¹ Frequentemente nomeada somente “linguística”.

Retomando a crônica de Verissimo e associando às competências charaudianas, o leitor não se mostraria competente:

- 1) **em relação à competência situacional**, caso não soubesse quem é Luis Fernando Verissimo, que o autor publica crônicas em jornais, com a presença frequente de humor; e que, por isso mesmo, os textos podem apresentar afinidades temáticas com o caderno jornalístico para o qual o cronista escreve. A partir desses dados externos, o leitor competente esperaria, nesse tipo de texto, regularidade de críticas pela identificação de uma reversão de sentidos ao que foi instaurado como conhecimento “partilhado” socioculturalmente. Em associação a esses conhecimentos externos partilhados e a maneira como são resgatados no texto, se o TUi não soubesse qual é a imagem instituída, em nosso universo cultural, de alguém que gosta de “Chico e Caetano” e, contrariamente, alguém que “gosta de novelas”, se não entendesse o discurso-pronto sobre alguém que tira “a sorte grande” ao conhecer outra pessoa, só para citar alguns exemplos, ficaria difícil a leitura dos não ditos que efetivamente contribuem para uma ressignificação bem humorada desses saberes preestabelecidos em nossa cultura.
- 2) **no tocante à competência discursiva**, se o TUi tentasse identificar o texto como uma notícia ou qualquer outra forma textual do jornal que veiculasse um contrato de “relato verdadeiro do mundo social”, por exemplo, distanciando-se das características do contrato de comunicação de uma crônica. Nesse caso, deveria o TUi perceber que a inclusão da “historieta fictícia” pode fazer parte dos procedimentos de elaboração de uma crônica, sobretudo para divertir o leitor ou convidá-lo a pensar sob formas diferenciadas, em relação aos rituais discursivos padronizados pelos contratos dos gêneros-chavões jornalísticos.
- 3) **concernente à competência semiolinguística**, se o leitor interpretasse ao “pé da letra” a palavra “abismo”; se não compreendesse a repetição proposital da expressão “o da foto” como mecanismo de antecipação da falta de correspondência entre o personagem e o homem fotografado; se esperasse por uma linguagem mais formal na maneira de conduzir os posicionamentos críticos e o relato do texto; se não entendesse que a pequena narração foi uma maneira encontrada pelo EUE de tornar inusitada uma marca de posicionamento; que as “falas” dos personagens e toda a formatação do texto apresentam um formato

icônico de “divisão”, comprovando o “abismo” veiculado pelo conteúdo através da semelhança com a forma.

A partir dessas considerações, entendemos que, para as crônicas jornalísticas que não são de humor, mas que podem apresentar humor,

as competências charaudianas contribuem para a percepção de que os dizeres inusitados, que compõem o conteúdo de uma crítica com humor, são construídos por linguagens e estratégias discursivas reconhecidas como diferenciadas em relação às de outros gêneros cujos contratos de comunicação organizam-se de acordo com o padrão médio de linguagem e textualidade do jornal. Essas competências possibilitam ler a crônica como um texto em que **o humor, enquanto forma de construção, é um implícito codificado do seu contrato de comunicação.**

Sistematizados os sujeitos internos do contrato de comunicação e suas relações com os sujeitos externos, finalizaremos a abordagem sobre o contrato, a partir da apresentação de outros elementos internos, os modos de organização do texto. Na sequência, estabeleceremos as relações entre modo de organização e gênero textual, marcando nosso posicionamento acerca das especificidades de tal associação na crônica jornalística da mídia impressa contemporânea. O humor, evidentemente, faz parte delas.

3.3 Os modos de organização do texto – instrumentos da tessitura interna do contrato de comunicação

Desde o momento em que começamos a desenvolver competências, nos termos de Charaudeau, para realizar os primeiros atos de comunicação, percebemos que o sucesso de nosso empreendimento está na maneira como materializamos o nosso discurso para alcançarmos um determinado objetivo comunicativo. Desde a mais tenra idade, por exemplo, ainda sem um número considerável de repertório linguístico, somos capazes de organizar o mundo exterior por meio de linguagens e escolher maneiras de articulá-las para o cumprimento de uma dada finalidade.

Assim é quando uma criança, com um pequeno texto como “quero sorvete, porque está calor”, já consegue deixar claro ao pai o objetivo de sua fala. Usando verbo em primeira pessoa,

defende um posicionamento e, por esse motivo, já se inscreve no discurso com uma tese, “quero sorvete”, e com um argumento, “porque está calor”. Do ponto de vista do pai, o material explícito e o implícito, irremediavelmente, irão direcionar a mais uma identificação de finalidade. Pensando o pai na estrutura argumentativa “ele quer um sorvete, porque está calor”, concluiria sem demora, que essa frase também quer dizer “então, compre um sorvete para mim”. Ficando com o implícito da comunicação, o homem logo poderia entender, pelo contrato que se estabelece entre pais e filhos, que o real projeto de comunicação do menino não seria simplesmente manifestar uma opinião bem embasada, mas, sobretudo, fazer um pedido. Se depois da compra, o garoto, ainda não muito satisfeito, dissesse “bota um pouquinho de bala em cima”, explicitamente, pelo verbo no imperativo e pela instrução sobre o *como fazer*, orientaria o pai a agir de acordo com outro projeto de comunicação: tornar o sorvete mais gostoso. Finalmente, se ele dissesse à mãe, quando chegasse a casa, “de manhã meu pai me deu um sorvete. Era de chocolate, tinha bala. Comi tudo”, a fala, de uma só vez, manifestaria dois projetos, o de contar à mãe quando se deu o evento e o de caracterizar o seu objeto de desejo, o sorvete.

Faz parte da história do homem, portanto, organizar seus textos seguindo objetivos mais ou menos restritos, tais como argumentar e expor, narrar e descrever, descrever e instruir. Esses modos de atender aos nossos projetos são finitos e mais ou menos regulares, com certas variações ou desdobramentos. Isso porque essas formas de organização, embora pouco numerosas, servem, frequentemente, a um número ilimitado de culturas e gentes em locais e tempos distintos, adaptando-se às circunstâncias discursivas e a identidade de uma comunidade. Por essas razões, os modos são universais, mesmo sendo reconhecidos na porção interna do contrato de comunicação, como esclarece Helênio de Oliveira, em seu valioso artigo sobre o tema, “Gêneros textuais e conceitos afins: teoria”:

[...] os modos, não sendo típicos de determinadas culturas, são universais, ou seja, tendem a existir em todas elas. É evidente que eles se manifestam de formas diferentes em diferentes culturas, mas isso não nega sua universalidade.

O que é cultural, portanto, é a maneira de argumentar, de descrever, de narrar etc., mas não a existência mesma desses modos de organizar o texto. Os pós-modernos não narram do mesmo modo que os românticos, nem estes o fazem como os naturalistas; não se argumenta hoje como no século XVIII, nem os nativos de uma tribo australiana descrevem paisagens do mesmo modo que nós (OLIVEIRA, 2007, p. 82).

A essas formas internas de organizar o texto, que ultrapassam as meras regras de estruturação da linguagem, Patrick Charaudeau nomeia modos de organização do discurso. Dentre as competências charaudianas, os modos de organização fazem parte da semiolinguística, como expusemos, já que se situam no meio-termo entre formas de linguagem e formas de texto, cujas escolhas são impulsionadas por pretensões discursivas.

Por se apresentarem entre um sentido da semântica da língua e a da semântica do texto, optamos por adaptar a nomenclatura “modos de organização do discurso” para “modos de organização do texto”, seguindo as sugestões de Oliveira (2007). Para Charaudeau, são quatro os “modos de organização do discurso”: o narrativo, cuja função é contar uma história situada no tempo, no espaço e desenredada por personagens; o argumentativo, que apresenta a função de defender uma proposta sobre o mundo, sob explicação racionalizante, atendendo a um princípio de credibilidade e influência; o descritivo, cujo princípio é caracterizar; e o enunciativo, que cumpre a função de gerir os demais, explicando o próprio ato comunicativo. Esse último, portanto, teria uma função metadiscursiva.

Com base na comparação entre as propostas de Werlich, 1975; Adam, 1987; Fávero e Koch, 1987; Charaudeau, 1992; Marcuschi, 2002, Helênio de Oliveira elabora a sua própria, por meio de um quadro relacional em que reúne apenas nove categorias de modos de organização textual, demonstrando uma quase regularidade desses modos, em função de seus aspectos predominantemente “intratextuais”. Optamos pela proposta mais clara de Oliveira, por julgarmos que ela atende de forma mais completa as especificações de cada modo, tanto para se trabalhar com textos jornalísticos, quanto acadêmicos e até escolares. Pensando com professor, usaremos os seguintes **modos de organização textuais**, para ilustração e aplicação do humor nas crônicas:

**(1) Narrativo, (2) Enunciativo, (3) Descritivo,
(4) Injuntivo, (5) Expositivo e (6) Argumentativo.**

Vejamos mais particularidades desses modos a partir dos fragmentos das crônicas abaixo, constituintes do *corpus*. Posteriormente, estas serão apresentadas na íntegra.

Fragmento 1 – “Os CWs vêm aí”

“Já devo ter contado aqui, ao longo de todos estes anos, que meu avô materno, o iracundo coronel Ubaldo (Ubaldo não é nome de família, é o de pia mesmo – acho que uns noventa por cento dos Ubaldos se concentram na minha família, mania estranhíssima), não punha as mãos em nada que fosse elétrico. Mas talvez não tenha contado e, de qualquer forma, há sempre alguém lendo esta coluna pela primeira vez, e espero que não pela última, de maneira que, somando-se o cada vez maior número de desmemoriados, pode ser que esteja oferecendo a alguns uma novidade.”

Fonte: RIBEIRO, 2008.²²

²² Todas as passagens deste texto apresentam a mesma referência bibliográfica. Por essa razão, não repetiremos a mesma indicação de autor e fonte em cada aparição dos fragmentos.

O trecho acima é constituído predominantemente pelo **modo enunciativo de organização textual (2)**, pois apresenta como objetivo explicar o próprio discurso ao interlocutor. Sendo assim, o enunciativo é de natureza metadiscursiva, porque é o organizador dos outros modos, evidenciando a posição dos sujeitos na comunicação. Quando o cronista explica o próprio ato de contar como um “contar de novo”, deseja esclarecer ao TUI que não importa muito se o que ele irá relatar sobre o avô já esteve presente em outras crônicas, pois além dos novos leitores, há os antigos, em maior número “desmemoriados”, por isso, em ambos os casos, acabam-se escrevendo novidades. E, se a novidade é garantida no início da crônica, não haverá leitor que não quererá saber o que de diferente irá se desenrolar, pois todo cronista sabe que um bom leitor não dispensa um assunto novo ou, no mínimo, um novo jeito de contar o que já se sabe.

O modo enunciativo, em síntese, diz respeito às orientações que fazemos quando construímos nossa fala e escrita, como em “já devo ter contado aqui, ao longo de todos esses anos”. Em outras situações comunicativas, **tendemos a guiar o nosso interlocutor por expressões variadas, próprias de atitudes esclarecedoras**, como “não estou mandando, estou pedindo”; “vou falar agora o que nunca devia ter dito”; “isto é uma ordem”; “vim fazer um pedido”; “venho por meio desta comunicar uma decisão da equipe”. Ademais, pelo enunciativo também reformulamos o que falamos e escrevemos em diversas situações de comunicação. Assim, para rearranjar o que já foi dito, usamos expressões como “quer dizer”, “isto é”, “ou seja”, “na verdade”, ou pontuações indicativas de que precisamos explicar ou sugerir o nosso ato de linguagem, como parêntese, travessões, dois pontos, vírgulas e reticências. Junto a esses recursos linguísticos ou tal como eles, podemos empregar palavras que apresentam o objetivo de manter a “harmonia” da encenação: “só perguntei”, “falei com você”, não ouviu?”. “Foi o que pensei”, e outros similares. Patrick Charaudeau (2008), para melhor explicar como ocorre o modo enunciativo, emprega a metáfora do cocheiro, explicando que o enunciativo “conduz” os outros modos, que são “a carruagem”.

Em crônicas, podemos afirmar que esse modo também poderia ser o “desorganizador” dos outros modos, no sentido de poder desestabilizá-los para provocar o humor. Nesse caso, obviamente, a palavra “desestabilizar” deve ser interpretada absolutamente como positiva. O que também acontece nesses textos, como se identifica no fragmento de João Ubaldo Ribeiro, é que o enunciativo cumpre um importante papel em crônicas, o de explicar o direcionamento do tema, possibilitando o envolvimento do cronista com o leitor, até que esse ato se prolongue na sugestão de uma conversa prazerosa entre interlocutores, característica do gênero.

O enunciativo, portanto, faz a conexão entre as identidades externa e interna do cronista, possibilitando revelações sobre seus pontos de vista acerca do mundo, de sua vida e do que pensa sobre seus leitores – é o modo que possibilita, de forma mais efetiva, a aproximação ou o distanciamento entre o escritor e o seu interlocutor. No trecho de Ribeiro, avisar que se contarão de novo as artimanhas de seu avô, além de ser um excelente meio de chamar atenção do leitor num convite irresistível para se divertir, cria uma aura de proximidade e afinidade pelo resgate de lembranças familiares que se anunciam. Que leitor não gostaria de sabê-las?

Ainda no mesmo texto, selecionamos uma das curiosidades sobre as peripécias do coronel Ubaldo, dentre tantas outras que o narrador compartilha com os interlocutores:

Fragmento 2 – “Os CWs vêm aí”

“[...] Tampouco conheceu televisão [o avô]. A gente ligava o aparelho na sala e ele imediatamente se retirava. Já fora da sala, num lugar de onde era impossível ver a televisão, ele ouvia pacientemente nossos argumentos. Era em preto e branco como nas fotos, mas as imagens se mexiam, falavam. “É como cinema”, disse alguém de fora erta vez, desconhecendo a circunstância de que ele também jamais entrou num cinema.

— Creio, creio – o dizia ele. – Podem deixar, que um dia desses eu venho ver.

Nunca foi, é claro. Da mesma forma, não há fotos dele em ‘instantâneos’, como se dizia na minha infância, quando a maioria das máquinas exigia que os fotografados ficassem imóveis até a ‘chapa’ ser batida. Já homem feito, eu tinha uma máquina então muito moderna e rápida, mas nunca consegui pegar um instantâneo dele. Uma vez quase cheguei lá, mas ele descobriu a tempo (*sic*) e, desse dia em diante, mandava confiscar a máquina, enquanto eu estivesse na ilha. Mas tirava fotos, sim. Contanto que perfilado, altaneiro, sério, de paletó e gravata, banho tomado e um ‘extratozinho’ (perfume), que minha avó passava por trás da orelha dele, depois de ele fingir protestos. Uma vez eu disse a ela que perfume não saía em retrato (foto) e ela desdenhosamente retrucou “mas sai a elegância.”

No trecho acima, destaca-se o **modo de organização narrativo (1)**, pois o **acontecimento é encenado por um EUE com narrador em primeira pessoa, situando um personagem, o protagonista coronel Ubaldo, no espaço e no tempo, formando um enredo cuja coesão é estabelecida por tempos verbais, marcadores espaciais e temporais, que orientam a coerência textual numa sequência narrativa.**

No fragmento 2, a narração se divide em dois momentos temporais: o primeiro, quando o narrador, ainda criança, presenciava a resistência do avô à televisão e aos “instantâneos”; o segundo, quando ele já se identifica “um homem feito”, persistente em registrar uma foto do coronel, até testemunhar a rendição do velho Ubaldo, que, inclusive, passou a se arrumar para tirar fotos. Essas sequências de tempo são estruturadas por verbos no pretérito perfeito e imperfeito, este último denotando as ações rotineiras do coronel que se

comportava da mesma forma resistente em relação à presença de tecnologias no cotidiano familiar. Os termos adverbiais “já”, “uma vez”, “nunca”, “então” auxiliam na identificação do espaço e da inclusão de uma nova informação, contribuindo para a sequência narrativa: “já fora da sala, num lugar onde era impossível ver a televisão”; “Já homem feito, eu tinha uma máquina então muito moderna e rápida, mas nunca conseguia pegar um instantâneo dele, uma vez quase cheguei lá, mas ele descobriu a tempo”. O humor se constrói na progressão narrativa que revela, aos poucos, a aceitação do coronel pelas inovações que ele tanto repudiava, culminando no ritual demorado da preparação para posar para foto, o qual terminava somente depois de passar perfume.

A narração em crônicas, evidentemente, promove a progressão textual em etapas de revelações ou “quebras” que conduzem a ações diferenciadas ou a um desfecho inusitado em relação às informações do enredo, mesmo com a presença de filtros construtores de sentidos que evidenciem o humor ao longo do texto – foi o que ocorreu no fragmento de João Ubaldo, com o coronel se perfumando diante de um “instantâneo”. Nesses casos, sabemos que o riso é prometido ao final, mas continuamos na leitura porque o mais importante não é o que se vai revelar, mas, sobretudo, o como se vai revelar.

Passemos à análise dos fragmentos extraídos de “Prezado imbecil”, texto de Arnaldo Bloch:

Fragmento 3 – “Prezado imbecil”

“A coisa funciona mais ou menos assim:

‘Prezado Arnaldo, você é **um porco pusilânime**. Um abraço.’ Ou então:

‘Caro Arnaldo, é **uma grande safadeza** o que você fez. Atenciosamente...’

Refiro-me apenas ao leitor **que se dispõe a assinar seu verdadeiro nome e dirigir a mensagem via e-mail**. Os **que se escondem por trás de codinomes em caixas de comentários para dizer ‘filho da puta’ e reclamam de liberdade de expressão quando são limados** não passam de uns **pobres zumbis**. Embora mereça respeito, o **espinafrador educado e assinado**, porém, não passa de **um hipócrita**, ou, no mínimo, **um covarde**.”

Fonte: BLOCH, 2012, grifos nossos.²³

O divertido fragmento de “Prezado imbecil” aborda a incoerência existente no ato de os leitores xingarem com delicadeza o cronista. O EUe de Arnaldo Bloch recorre à intertextualidade, inserindo fragmentos dos textos que recebe, via *blog* ou *e-mail*, para que não se duvide de que as pessoas, de fato, escrevem dessa forma e ocupam certos momentos do seu dia para se referirem a Bloch de maneira, digamos, exótica, “agressivamente amável”.

²³ Procederemos da mesma forma com os trechos da crônica de Arnaldo Bloch: nas demais ocorrências de partes desse texto, não repetiremos indicação de autor e fonte.

O EUE, seguindo o procedimento dos seus interlocutores, em grande parte do fragmento, utiliza-se do **modo de organização descritivo (3)**, na medida em que os caracteriza pelo próprio recurso do “gentil” xingamento:

Como bem se sabe, a descrição consiste na enumeração de características de pessoas, eventos, lugares, ações, semelhantemente a uma “fotografia verbal” e não obrigatoriamente vinculada a uma sequência temporal, o que já demarcaria a instauração de uma organização narrativa. Os verbos empregados no processo estão flexionados predominantemente no presente do indicativo, no comentário, ou no pretérito imperfeito, no relato, para provocar o efeito de veracidade. No fragmento 3, a descrição realizada pelo EUE está segmentada para dois tipos de leitores, mas não menos “hipócritas”: os que se identificam e, por esse motivo, agridem verbalmente com doses de amabilidade, e aqueles que, sem identificação, abusam do espaço democrático da *internet* e do jornal, utilizando-se de palavrões. A enumeração de expressões eufêmicas cujos adjetivos integrantes são empregados ironicamente, além das orações adjetivas, contribuem para formar uma imagem reprovável do TUI, que se constrói tanto pela organização descritiva que o EUE realiza, quanto pela seleção dos trechos dos leitores, reforçando a falta de educação destes para com o cronista.

Essas falas, portanto, funcionam como demonstração de que não há invenção nessa maneira curiosa de o TUI se reportar ao EUE: “Caro Arnaldo, **é uma grande safadeza** o que você fez”, “Prezado Arnaldo, **você é um porco pusilânime**. Um abraço”. As descrições realizadas pelo leitor e pelo escritor mostram o cumprimento da finalidade comunicativa na utilização do modo de organização textual descritivo – **fazer apresentação daquilo ou daquele que ocupará papéis importantes no texto**, seja para integrar posteriormente uma narração, ou se entrelaçar a momentos nos quais se identificam outros modos textuais.

Importante lembrar ainda que, com a descrição, possibilita-se ao interlocutor a oportunidade de visualização de seres, locais, eventos e objetos por meio de um ponto de vista diferenciado e, por esse motivo, o modo descritivo torna-se um importante recurso, em textos literários ou não, para assinalar traços mais peculiares do que se descreve, fazendo predominar impressões e sensações as quais o comunicante julga relevantes despertar no interlocutor. E, dessa maneira, descreve-se mais objetiva ou subjetivamente, com um recorte estático ou dinâmico. Nesse processo, adjetivos, substantivos, expressões indicadoras de tempo e lugar são cada vez mais evidentes para estabelecer a coesão textual, com orientações acerca da localização de personagens, ações e cenários.

Em textos enredados pelas costuras do humor, caracterizações não esperadas, reveladoras de certas verdades veladas contribuem para boas risadas e, mais do que isso, para reflexões mais densas, após o momento prazeroso conferido pela surpresa. Ou ainda, uma comparação entre descrições previsíveis e não previsíveis de um mesmo ser, objeto, sentimento ou situação, provocam quebras de expectativas de maior impacto no leitor, o que muito ocorre em textos cujos protagonistas vão se transmutando de um estereótipo qualificado a um perfil avesso ou caricatural ao que o leitor espera. Verificamos exemplos desses artifícios em textos verbais e não verbais, fictícios e não fictícios, muito frequentes quando o objetivo é distorcer, por meio de traços físicos ou estruturais, os aspectos morais e comportamentais dos indivíduos, como acontece em charges, caricaturas, muitos dos romances naturalistas, crônicas ou em releituras críticas ferinas por meio de intertextualidade.

No fragmento de Bloch, a mostra das falas dos leitores, com as descrições que eles fazem do cronista, e a própria caracterização que Arnaldo constrói deles ressaltam o paradoxo que é tratar de maneira cortês a quem se agride, contribuindo para formar uma imagem risível do cidadão “polido”, visto que este se veste dessa roupagem inclusive em situações de interação cujos contratos de comunicação não autorizariam.

Fragmento 4 – “Prezado imbecil”

“[...] Se quer ser educado, para que xingar? **Basta criticar, argumentar, educadamente**, o que condiz com os preâmbulos. Ou, no raciocínio inverso: se quer xingar, para que tanta educação?

Que xingue como gente grande, igual a um leitor que, certa vez, enviou-me, em caracteres corpo 72 e caixa alta, apenas uma palavra de oito letras (não perguntem o que significa, eu mesmo tive que ir ao dicionário):

“APEDEUTA.”

Esse era um sincero, um bom. **Pode amaldiçoar minhas gerações passadas e vindouras. Mas faça-o com hombridade: sem prólogos e complementos, sem borrar a calça.**

Qual o sentido de um abraço ao final de uma missiva na qual se lamenta que Hitler não tenha completado sua obra?

“Se o bigodinho não tivesse vacilado aos 45 do segundo tempo, seríamos poupados da sua lengalenga. Sem mais, um abraço.”

Que abraço é esse? O que esse urso neonazista quer de mim? Estará ele agradecendo pela oportunidade de xingar um escriba público?”

Fonte: BLOCH, 2012, grifos nossos.

Junto à imagem dos educados xingamentos, surgem aconselhamentos de como (não) se deve fazê-lo. Esses lances entre uma descrição e outra, atenuados por perguntas retóricas, apontam para presença de outra ordenação textual interna, **o modo de organização injuntivo (4). Por meio da injunção, há a intenção de estabelecer um “faça como eu digo”**. Por esse motivo, os verbos no imperativo, as advertências explícitas ou implícitas sobre as formas de proceder para realizar algo são algumas das marcas desse modo de organizar os textos. A referência direta ao interlocutor, feita exclusivamente ou não pela desinência do verbo, pela presença de pronomes e vocativos, além de auxiliares modais, como “dever” e “poder” e similares, também nos identifica a presença da injunção.

Embora esse modo seja bem característico das receitas culinárias, dos manuais de instrução e de bulas de remédios, já que são gêneros próprios para ensinar a fazer algo, em textos com humor o injuntivo pode ser um instrumento a favor do riso para orientar ou desorientar os interlocutores a agirem segundo certas “cartilhas de condutas sociais”. Rimos pelo humor que se realiza, por exemplo, em textos que oferecem um “passo a passo” de como alguém se comportou de maneira diversa ao que se esperava em uma ocasião. Em “Prezado imbecil”, verificamos que a descrição alia-se às passagens injuntivas, frequentemente, para a formação de ironias, que também contribuem para o humor, pois revelam até que ponto chegam certos leitores, xingando suavemente, porém com letras tão grandes que possam denotar a expressividade de quem agride verbalmente. Se não há a coragem para falar, então melhor sugerir:

Que xingue como gente grande, igual a um leitor que, certa vez, enviou-me, em caracteres corpo 72 e caixa alta, apenas uma palavra de oito letras (não perguntem o que significa, eu mesmo tive que ir ao dicionário): “APEDEUTA.”

O fragmento em negrito, na página anterior, apresenta a “dica” de como se deve proceder da maneira como o EUE esperaria, mas os comportamentos linguísticos dos TUIs são tão inusitados que o EUE se vale de uma injunção irônica, pedindo ao leitor que xingue “como gente grande”, usando letras com “tamanho 72”. Logo depois, completa o seu “passo a passo”, orientando, sem ironia, o leitor da crônica ou um dos que ainda não o xingou, a como fazer: “Pode amaldiçoar minhas gerações passadas e vindouras. Mas faça-o com hombridade: sem prólogos e complementos, sem borrar a calça.” No texto de Arnaldo Bloch, o cronista escolheu esses modos de organização do texto para dizer explicitamente o que parecia ser de conhecimento prévio, nas normas de condutas sociais: que não se dirige a alguém para ofendê-lo com cortesia. Se não bastasse o inusitado da própria situação por si só manifestar

carga de humor, o cronista utiliza o modo descritivo e o injuntivo em combinação para “avisar” que não é dessa forma que se procede no trato com as pessoas, sobretudo quando se intenciona escrever para as colunas de jornal e *internet*.

O ridículo da situação se faz pela e na própria leitura da crônica. Assim, debocha o cronista, no parágrafo seguinte ao fragmento 4, simulando não entender qual seria o real projeto comunicativo do seu leitor:

“Estará ele agradecendo pela oportunidade de xingar um escriba público? Ou adicionando atenuantes a serem considerados no Juízo Final? Ou, ainda, dando a entender que não é nada pessoal, apesar dos votos de que eu morra de câncer no reto o mais rapidamente possível, ou melhor, aos poucos, dolorosamente?”

A mostra do não entendimento dos projetos comunicativos, tanto o do cronista pelos leitores, quanto o dos leitores pelo cronista, em outros textos, evidencia que o fracasso de um contrato de comunicação reside na falta de equivalência entre o TUi e o TUD, assim como na não correspondência entre EUC e EUE. Em “Prezado imbecil”, verificou-se que o interlocutor de Arnaldo Bloch criou hipóteses equivocadas acerca de suas reais intenções comunicativas em textos anteriores. A própria falta de correspondência entre as identidades externa e interna dos participantes da interação e o não cumprimento do contrato comunicativo já se tornam bons motivos para “dar crônica”. Isso porque a carga inesperada dessas situações colabora para que elas tenham humor. O cronista, obviamente, não as deixa escapar.

Além dos modos de organização textual elucidados anteriormente, na crônica de Bloch, ainda podemos identificar momentos em que se destacam o **modo de organização expositivo (5)**, presente a seguir:

Fragmento 5 – “Prezado imbecil”

“**Há** um antigo conto epistolar russo que **trata** de dois senhores que **trocam** cartas, inicialmente para resolver algum problema contratual ou referente a uma dívida. No início do conto, quando **predominam** questões práticas, as fórmulas de cortesia **são** discretas.

Mas vão ficando extensas e floreadas à medida que a disputa não se **resolve** e **abrem-se** as comportas do ódio: junto com as pragas, as amabilidades crescem exponencialmente, até se tornarem mais longas que as imprecações. Algo, *grosso modo*, assim: “Meu mui estimado e querido amigo de tão antiga data, ilustríssimo e admirado Ivguénie Alexandrovitch: desejo que morra empalado no topo da Catedral de Santa Sofia”. Grifos nossos.

A exposição é o modo pelo qual os interlocutores procuram apresentar, com objetividade e clareza, algum tipo de informação. Essa mostra de conteúdos, inclusive, auxilia na reflexão, explicação, conceituação, análise e didatismo de muitos textos. Como a “imparcialidade” dos dados é um dos alvos pretendidos pelos comunicantes, na

exposição a progressão textual desenvolve-se por meio de uma estrutura ordenada em uma ideia principal, desenvolvimento e conclusão. No fragmento 5, o EUE objetiva informar a temática de um conto russo cujo episódio é similar ao que aconteceu com os seus leitores. O modo expositivo evidencia que, quanto mais cordiais os interlocutores, mais impactantes são as palavras agressivas.

Com essa exposição, o cronista deixa claro que o material fornecido pode servir de comparação ao comportamento hipócrita dos leitores – se eles não conseguem enxergar o ridículo dessa situação quando a vivenciam, ou lendo seus próprios textos selecionados pelo cronista, talvez percebam tal impropriedade por meio das atitudes dos personagens apresentados e nelas se reconheçam, por mais que seja através de um exemplo fictício.

Outra característica desse modo de organização é a presença abundante de verbos no presente do indicativo – a exemplo dos vocábulos negritados no fragmento – **para indicar estados permanentes, como verdades conceituais, científicas, legais, dogmáticas. Ademais, a predominância da terceira pessoa do singular e da função referencial da linguagem especificam bem a microestrutura dessa construção textual.** Em textos com humor, a exposição pode ser uma ferramenta produtiva para estimular a reflexão sobre as verdades que a sociedade encobre e que os indivíduos desejam ver reveladas.

Para ilustrar a presença do **modo de organização argumentativo (6)**, apresentamos o último fragmento da crônica de João Ubaldo Ribeiro, antes da mostra integral de “Os CWs vêm aí” e “Prezado imbecil”:

Fragmento 6 – “Os CWs vêm aí”

“Mas por que estou falando tudo isso, que não tem nada a ver com o que se passa em torno? Aí é que vocês se enganam, tem, sim. Não haverá entre vocês quem não esteja começando a cansar de abrir um geringonça antigamente inútil ou inconcebível, para perceber que ela já está obsoleta e, o que pior, para usar a próxima, você vai ter que comprar e aprender um programa inteiramente novo? Não me refiro somente aos velhotes, ou mais para lá do que para cá, mas a gente aí de seus trinta, quarenta anos, que embarcou entusiasta na onda da internet, usa tudo quanto é tipo de aparelhinho imaginável, tem um celular que pega a BBC, passa a ferro e resolve problemas de cálculo infinitesimal, mas agora vê que não faz mais nada na vida a não ser mexer com essa bagulhada. O computador e seus assemelhados vieram para facilitar o trabalho – e realmente facilitam muito.

Mas quantas pessoas trabalham bem mais no computador e para o computador do que no seu trabalho propriamente dito?

Leio aqui numa revista americana que muita gente, inclusive jovens, já anda de saco cheio. Antigamente, para regular o som, o sujeito dispunha dos botões de volume, graves e agudos. Alguns metidos a besta tinham médio. Não complicava a vida de ninguém. Aí vieram os equalizadores, cheio de regüinhas e frequências para escolher, com o sujeito usando

tabelas, medidores incompreensíveis e horas de seu tempo para achar a configuração certa, com a qual seu melhor amigo jamais concordará, levando ao desespero obsessivo que já acomete milhões e milhoas. Pelo menos deem um tempo, umas semaninhas, para a gente conviver brevemente com algo de que gosta, mas cuja extinção é decretada tiranicamente em prazos cada vez mais curtos.

Para não falar nas mudanças sociais quiçá indesejáveis. Outro dia, uma conhecida nossa, dona de casa, perguntada sobre o que fazia, respondeu:

— Sou viúva de computador. Uma CW – Computer Widow or, as the case may be, Widower. Já é classificação internacional. Você chega e diz "sou uma CW" e todo mundo entende logo que seu marido não pôde vir porque está reconfigurando o Word, ou coisa assim. Mas a batata deles está assando.

— Como assim?

— Já estamos fundando um clube de CWs, unissex. Eles vão ver o que é bom para a tosse.”

Nas outras partes da crônica de Ubaldo, o destaque dado ao modo narrativo e ao enunciativo correspondeu a projetos de comunicação específicos: com aquele, intentou-se relatar episódios hilários sobre a relação do avô do escritor com as tecnologias; com este, tentou-se esclarecer as manobras do próprio discurso que se materializava ao leitor.

No fragmento 6, o enunciativo continua presente, porém não em maior quantidade. Notamos que o EUE se vale da enunciação para direcionar a atividade argumentativa que se iniciará: (1) “Mas por que estou falando tudo isso, que não tem nada a ver com o que se passa em torno? Aí é que vocês se enganam, tem, sim”. (2) “Não haverá entre vocês quem não esteja começando a cansar de abrir um (*sic*) geringonça antigamente inútil ou inconcebível, para perceber que ela já está obsoleta e, o que pior, para usar a próxima, você vai ter que comprar e aprender um programa inteiramente novo?”. Este processo de entrelaçamento da enunciação com a argumentação é percebido pela mudança de intencionalidade discursiva das perguntas retóricas. Na primeira, ainda se questiona o ato de linguagem anterior para justificar a argumentação que se sucederá; na segunda, busca-se adesão do leitor em relação a uma hipótese – a de que leitores e cronista estão enfadados dos excessos das tecnologias – que norteará o encaminhamento a um posicionamento a ser defendido ou uma tese.

Assim, o produto textual de uma atividade argumentativa nos permite identificar uma tese explícita ou implícita, argumentos explícitos, além de mecanismos linguístico-discursivos que possibilitam reconhecer uma busca pela racionalidade e outra pela influência. Pelo argumentativo, portanto, intenciona-se agir sobre o outro. Textualmente, identificamos uma proposição questionável sobre algo do mundo, ou tese, em relação à qual o argumentante se posiciona favorável, contrariamente ou não

apresenta uma posição declarada, embora a seleção das linguagens utilizadas deixe filtros construtores de sentido para que possamos reconhecer certa inclinação.

No trecho de “Os CWs vêm aí”, a pergunta hipotética (2) orienta a argumentação futura que será feita por enumeração das características das pessoas que “embarcaram na onda da internet”, de maneira tão excessiva que se encontram escravos dela. A descrição dos amantes da tecnologia mistura a subjetividade do EUE às evidências referentes aos indivíduos contemporâneos, conectados quase o dia inteiro. A enunciação, o questionamento hipotético e a enumeração de descrições que ilustram evidências comportamentais de usuários são procedimentos que conduzem à tese explícita do cronista, também estruturada em uma pergunta retórica: “Mas quantas pessoas trabalham bem mais no computador e para o computador do que no seu trabalho propriamente dito?”. Para dar maior credibilidade ao seu posicionamento, no segundo parágrafo do fragmento, o cronista lança mão de argumentos que progridem em uma espécie de projeção histórica. Com tal procedimento, constrói provas, por meio de uma gradação de ideias que ilustram uma relação proporcional, segundo a qual “quanto mais aumenta o número de funções e dispositivos dos aparelhos, mais as pessoas dedicam seu tempo a elas”.

Segundo Patrick Charaudeau, o modo argumentativo se fundamenta por uma relação de causalidade, podendo se estruturar, muitas vezes, por relações lógicas das categorias da implicação e da explicação, como conjunção, disjunção, restrição, oposição, causa, consequência e finalidade.

No fragmento de Ribeiro, além das hipóteses, por meio de pergunta ou desinência verbal (“não haverá entre vocês quem não esteja cansado de abrir um geringonça), verificamos com frequência o “mas” de oposição, ora com intenção de justificar a relevância de um ato de discurso, “Mas por que estou falando tudo isso que não tem nada a ver com o que está em torno?”; ora para reforçar uma linha argumentativa em prol da tese, “Mas quantas pessoas trabalham bem mais no computador e para o computador”. Ademais, certas expressões e modalizadores indicam a inscrição do EUE no discurso, favoravelmente à sua tese, também são mecanismos de estruturação do argumentar, como “Aí é que vocês se enganam, tem, sim”, “o que pior”, “– realmente facilitam muito”. **Além dos conectores que desencadeiam relações de causalidade, na estruturação da linguagem argumentativa em geral, há a regularidade de certos tempos verbais: em momentos de formulação de hipóteses, desinências do futuro do indicativo e do subjuntivo para manifestá-la; e, na elaboração de argumentos, verbos predominantemente no presente do indicativo, para expressar valor de verdade.**

No fragmento 6, vale destacar, também, as recorrentes conjugações no pretérito imperfeito, presentes no segundo parágrafo, já que a ideia foi expor dados históricos para argumentar em favor de que, em tempos antigos, dedicávamo-nos menos aos aparelhos porque eles tinham menos aparatos. Tal recurso discursivo-textual foi importante para auxiliar a resgatar o conhecimento partilhado, sem o qual qualquer ato argumentativo não se realiza de forma bem sucedida. Pelas evidências históricas, os leitores podem encontrar um ponto de interseção entre os seus saberes e os do escritor, o que auxilia na inserção de ideias novas, seja pela reafirmação do conhecimento partilhado, seja pela refutação ou anulação dele. Expor, por exemplo, que “antigamente, para regular o som, o sujeito dispunha de botões de volume, graves e agudos” reforça o posicionamento de que a falta de variedade de recursos “não complicava a vida de ninguém”. Em resumo, o fragmento apresenta-se embasado pelo modo de organização argumentativo porque:

- orienta-se segundo a apresentação de tese explícita, argumentos e confirmação da tese;
- constrói-se por meio de argumentos fundados em evidências de naturezas diversas, sendo a factualidade necessária para a comprovação do posicionamento apresentado;
- apresenta conectivos que estabelecem relações lógicas de causalidade, além de modalizadores e operadores argumentativos;
- estrutura-se por verbos predominantemente no presente do indicativo, para promover um efeito de verdade, apresentando também verbos no futuro do indicativo e do subjuntivo em questionamento hipotético que orienta argumentos;
- está declaradamente orientado para influenciar o interlocutor a aderir à uma tese.

O humor se resgata, durante essa atividade argumentativa, quando o cronista insere uma curta narração para ilustrar o absurdo a que o ser humano chegou com a dedicação aos computadores. Se não bastasse “roubar” o seu tempo, computadores podem também “tomar” o companheiro ou companheira do usuário, revolucionando os rituais sociais.

Quem é CW, *Computer Widow*, não pode se apresentar socialmente com o marido, pois este “morreu” para a vida terrena e só existe no plano virtual ou eletrônico, sempre ao lado da maquininha, numa atitude de divórcio social. Ficam, ao final do texto, as questões: será que o tom maior do humor é o fato de as mulheres formarem um clube “CW” unissex, em vingança aos maridos ausentes, tornando-os “viúvos de computador”, segundo o pequeno

relato construído pelo cronista? Ou será que o humor já se encontra na revelação de um nome estranho – “viúva de computador” – para quem sofre da ausência do parceiro pelo uso obsessivo do computador?

De qualquer modo, rimos de nós mesmos, ao final da crônica, pois temos as nossas fragilidades reveladas, por meio do contraste aparente entre realidade e ficção, pois não parece real a troca que o homem faz, a da sua vida pelo seu aparelho. Com o texto integral, comparando partes iniciais e finais, percebemos mesmo que o humor maior, talvez esteja no fato de considerarmos o coronel Ubaldo mais lúcido que o homem dos anos 2000 – este, mostrando-se a verdadeira caricatura que se desenha na crônica “Os CWs vêm aí”:

Texto XXXVIII – *Os CWs vêm aí*

OS CWs vêm aí

JOÃO UBALDO RIBEIRO

Já devo ter contado aqui, ao longo de todos estes anos, que meu avô materno, o iracundo coronel Ubaldo (Ubaldo não é nome de família, é o de pia mesmo — acho que uns noventa por cento dos Ubaldos se concentram na minha família, mania estranhíssima), não punha as mãos em nada que fosse elétrico. Mas talvez não tenha contado e, de qualquer forma, há sempre alguém lendo esta coluna pela primeira vez, e espero que não pela última, de maneira que, somando-se o cada vez maior número de desmemoriados, pode ser que esteja oierecendo a alguns uma novidade.

O coronel não era propriamente avesso ao progresso. Por exemplo, lembro quando as salas encurtaram e ele apoiou grandemente a nova usança. Chegava mesmo a cumprimentar algumas moças pelo exuberante vigor juvenil de suas pernas de fora e, se alguma dava sopa, ele alisava. Ele sempre gostou de umas alisadinhas nas moças — e nisto confesso que sai a ele, se bem que, não entendendo por quê, parecia minguar cada vez mais o número de moças que aprecia uma alisada. A juventude de hoje é muito difícil de entender.

Sim, mas meu avô deve ter lido em algum livro do século XIX uns dois vaticínios alarmantes sobre os mecanismos elétricos, porque a verdade é que de fato nunca tocou em nada elétrico, nem no interruptor de uma lâmpada. Se precisava que acendessem a lâmpada, chamava alguém entre seus muitos agregados para pôr a mão naquele instrumento que se comunicava com forças demoníacas. Nem mesmo quando inventaram a pilha e explicaram a ele que era uma eletricidadezinha fraca, que não dava choque, ele só saía à noite com o caminho iluminado por uma lanterna na mão de um acompanhante. Tele-

fone, nas raríssimas vezes em que o utilizou, ele só pegava com um lenço e não encostava a orelha, ouvia a uma distância prudente. E, mesmo assim, virou surdo seletivo pouco tempo depois, o que lhe dava uma excelente desculpa para manter a longinquidade do telefone.

Tampouco conheceu televisão. A gente ligava o aparelho na sala e ele imediatamente se retirava. Já fora da sala, num lugar de onde era impossível ver a televisão, ele ouvia pacientemente nossos argumentos. Era em preto e branco como nas fotos, mas as imagens se mexiam, falavam. “É como cinema”, disse alguém de fora certa vez, desconhecendo a circunstância de que ele também jamais entrou num cinema.

— Creio, creio — dizia ele. — Po-

dem deixar, que um dia desses eu venho ver.

Nunca foi, é claro. Da mesma forma, não há fotos dele em “instantâneos”, como se dizia na minha infância, quando a maioria das máquinas exigia que os fotografados ficassem imóveis até a “chapa” ser batida. Já homem feito, eu tinha uma máquina então muito moderna e rápida, mas nunca consegui pegar um instantâneo dele. Uma vez quase cheguei lá, mas ele descobriu a tempo e, desse dia em diante, mandava confiscar a máquina, enquanto eu estivesse na ilha. Mas tirava fotos, sim. Contanto que perfilado, altaneiro, sério, de paletó e gravata, banho tomado e um “extratozinho” (perfume), que minha avó passava por trás da orelha dele, depois de ele fingir protestos. Uma vez eu

disse a ela que perfume não saía em retrato (foto) e ela desdenhosamente retrucou “mas sai a elegância”.

Mas por que estou falando tudo isso, que não tem nada a ver com o que se passa em torno? Aí é que vocês se enganam, tem, sim. Não haverá entre vocês quem não esteja começando a cansar de abrir um geringonça antigamente inútil ou inconcebível, para perceber que ela já está obsoleta e, o que pior, para usar a próxima, você vai ter que comprar e aprender um programa inteiramente novo? Não me refiro somente aos velhotes, ou mais para lá do que para cá, mas a gente aí de seus trinta, quarenta anos, que embarcou entusiasta na onda da internet, usa tudo quanto é tipo de aparelhinho imaginável, tem um celular que pega a BBC, passa a

ferro e resolve problemas de cálculo infinitesimal, mas agora vê que não faz mais nada na vida a não ser mexer com essa bagulhada. O computador e seus assemelhados vieram para facilitar o trabalho — e realmente facilitam muito. Mas quantas pessoas trabalham bem mais no computador e para o computador do que no seu trabalho propriamente dito?

Leio aqui numa revista americana que muita gente, inclusive jovens, já anda de saco cheio. Antigamente, para regular o som, o sujeito dispunha dos botões de volume, graves e agudos. Alguns metidos a besta tinham mélio. Não complicava a vida de ninguém. Aí vieram os equalizadores, cheio de reglêzinas e frequências para escolher, com o sujeito usando tabelas, medidores incompreensíveis e horas de seu tempo para achar a configuração certa, com a qual seu melhor amigo jamais concordará, levando ao desespero obsessivo que já acomete milhões e milhões. Pelo menos dêem um tempo, umas semaninhas, para a gente conviver brevemente com algo de que gosta, mas cuja extinção é decretada tiranicamente em prazos cada vez mais curtos.

Para não falar nas mudanças sociais quicá indesejáveis. Outro dia, uma conhecida nossa, dona de casa, perguntada sobre o que fazia, respondeu:

— Sou viúva de computador. Uma CW — Computer Widow or, as the case may be, Widower. Já é classificação internacional. Você chega e diz “sou uma CW” e todo mundo entende logo que seu marido não pôde vir porque está reconfigurando o Word, ou coisa assim. Mas a batata deles está assando.

— Como assim?

— Já estamos fundando um clube de CWs, unsissex. Eles vão ver o que é bom para a tosse.

JOÃO UBALDO RIBEIRO é escritor.



Lendo o texto inteiro, vemos que a narração, a enunciação e descrição e a exposição costumam formas de argumentar para tornar consistente o discurso do cronista. Contudo, é a matriz da argumentação que predomina, já que essas microestruturas textuais estão organizando a macroestrutura argumentativa como justificativas para a defesa de um ponto de vista explícito. Inclusive, o desenho que ilustra a crônica, ressaltando o choro da viúva diante do retrato do marido, apresenta uma leitura semiótico-discursiva em favor da crítica feita por João Ubaldo Ribeiro, caricaturizando o usuário, que perde a vida, ficando “a cara” de um computador. Especificamente no âmbito da linguagem verbal, métodos diferenciados de se realizar cada uma dessas microestruturas textuais contribuem para que o humor se mostre em lances do texto e seja reconhecido tanto como maneira surpreendente de estruturar quanto de expressar um conteúdo crítico. Vejamos como se realiza o entrosamento dos diversos modos de organização textual na crônica “Prezado Imbecil”, de Arnaldo Bloch:

Texto XL – *Prezado imbecil*

Um dos eventos mais divertidos na rotina de quem escreve hoje em dia é quando o leitor resolve xingar o cronista usando fórmulas de cortesia. A coisa funciona mais ou menos assim: “Prezado Arnaldo, você é um porco pusilânime. Um abraço.” Ou então: “Caro Arnaldo, é uma grande safadeza o que você fez. Atenciosamente...” Refiro-me apenas ao leitor que se dispõe a assinar seu verdadeiro nome e dirigir a mensagem via e-mail. Os que se escondem por trás de codinomes em caixas de comentários para dizer “filhoda-puta” e reclamam de falta de liberdade de expressão quando são limados não passam de uns pobres zumbis. Embora mereça respeito, o espinhafrator educado e assinado, porém, não passa de um hipócrita, ou, no mínimo, um covarde. Se quer ser educado, para que xingar? Basta criticar, argumentar, educadamente, o que condiz com os preâmbulos. Ou, no raciocínio inverso: se quer xingar, para que tanta educação? Que xingue como gente grande, igual a um leitor que, certa vez, enviou-me, em caracteres corpo 72 e caixa alta, apenas uma palavra de oito letras (não perguntem o que significa, eu mesmo tive que ir ao dicionário): “APEDEUTA.” Esse era um sincero, um bom. Pode amaldiçoar minhas gerações passadas e vindouras. Mas faça-o com hombridade: sem prólogos e complementos, sem borrar a calça. Qual o sentido de um abraço ao final de uma missiva na qual se lamenta que Hitler não tenha completado sua obra? “Se o bigodinho não tivesse vacilado aos 45 do segundo tempo, seríamos poupados da sua lengalenga. Sem mais, um abraço.” Que abraço é esse? O que esse urso neonazista quer de mim? Em que pesem os efeitos exóticos e a comichidade desses híbridos, que mariquinhas o sujeito que insulta mas faz questão de guardar um quinhão de apreço do insultado. Estará ele agradecendo pela oportunidade de xingar um escriba público? Ou adicionando atenuantes a serem considerados no Juízo Final? Ou, ainda, dando a entender que não é nada pessoal, apesar dos votos de que eu morra de câncer no reto o mais rapidamente possível,

ARNALDO BLOCH

‘Prezado imbecil’

Virou moda xingar com fórmulas de cortesia



ou melhor, aos poucos, dolorosamente?

Há um antigo conto epistolar russo que trata de dois senhores que trocam cartas, inicialmente para resolver algum problema contratual ou referente a uma dívida.

No início do conto, quando predominam questões práticas, as fórmulas de cortesia são discretas. Mas vão ficando extensas e fiorentadas à medida que a disputa não se resolve e abrem-se as comportas do ódio: junto com as pragas, as amabilidades crescem exponen-

cialmente, até se tornarem mais longas que as imprecações. Algo, grosso modo, assim:

“Meu mui estimado e querido amigo de tão antiga data, ilustríssimo e admirado Iguénie Alexandrovitch: desejo que morra empalado no topo da Catedral de Santa Sofia.”

Xingar com amabilidades — todos sabem, e mais ainda quem assiste à TV Senado e às emissões das casas judiciárias — é um hábito nos debates políticos e legais, embora com poucas variações: um “Vossa Excelência” de

praxe, regimental, e tasca pedreira. Não é, aliás, de hoje. Está nos anais a tirada de Carlos Lacerda, quando apartado pela deputada Ivete Vargas (PTB), que lhe disse:

“Vossa Excelência é um grande purgante!” Lacerda valeu-se de uma dose ainda maior de civilidade para polir a seguinte pérola:

“Agradeço à nobre colega o elegante aparte e constrange-me dizer que se o meu discurso é um purgante, o aparte de Vossa Excelência é o efeito.”

Tamanho falsa consideração ao se dirigir a um mero cronista, contudo, não se justifica. Vai ver é efeito de teorias da conspiração: não se brinca com a mídia, eles são o quarto poder. Melhor não dar ponto sem nó.

O camarada pode perfeitamente assinalar que não passo de um pequeno patife ou de um consumado imbecil ou dizer de minha mãe coisas que jamais se ouviram.

Não importa: ele há de reservar para o fim um afago, temeroso de que se abata sobre ele uma terrível *vendetta* por parte dos cavaleiros, ou cavalos, daquela ordem secreta da qual todo jornalista faz parte.

Nessa hora — ele deve imaginar —, consultado pelo grão-mestre, direi palavras em seu favor: “Não sejam muito cruéis com o infeliz, pois, no final, me mandou um abraço.”

Um outro aspecto bastante saboroso dessa dinâmica é a gama de diferentes malfeitos dos quais um cronista pode ser acusado. Num dia, é um petista lambe-botas. No dia seguinte, um tucano vendido.

Numa semana, é porta-voz dos interesses das grandes corporações. Na seguinte é uma voz solitária e corajosa na mesmice.

Num mês, é um defensor dos bandidos da cidade, afinal, direitos humanos de quem? No outro, um puxa-sacos do poder público.

De burguês do Leblon disfarçado a esquadropata a comunista disfarçado em burguês do Leblon há uma linha tênue. Não se trata, claro, de erro. Ou, se há um, é do pilantra do cronista, que não se fez entender, nem suspetou do veneno de sua pena. Que pena.

Diante da crônica completa, notamos, semelhantemente à organização de “Os CWs vêm aí”, que a articulação entre os modos descritivo e injuntivo se prestam à organização das evidências fornecidas pelo EUE – a construção da fala dos seus interlocutores. À medida que o texto progride tematicamente, o modo expositivo também se mostra presente para informar que o ato de xingar “educadamente”, além do sucesso que fez num romance russo, é prática comum entre políticos e altas autoridades. O que soa hipócrita é o uso da linguagem para manifestar um quê de reconhecimento de um *status* político associado ao palavreado mais agressivo para desqualificar essa mesma autoridade.

A título de ilustração, expõe o EUE que fato parecido ocorreu no cenário da política brasileira, em um aparte entre Carlos Lacerda e a deputada Ivete Vargas, rendendo falas hilárias e constrangedoras:

“Vossa Excelência é um grande purgante!”

Lacerda valeu-se de uma dose ainda maior de civilidade para polir a seguinte pérola: “Agradeço à nobre colega o elegante aparte e constrange-me dizer que se o meu discurso é um purgante, o aparte de Vossa Excelência é o efeito”.

O entrelaçamento entre a exposição, a descrição e o próprio modo enunciativo é essencial para a formação de uma encenação argumentativa em busca da defesa da tese de que a relação entre o cronista e o leitor não é familiar aos casos registrados entre Lacerda e Ivete. Arnaldo Bloch não intencionou apenas mostrar quão incoerente é esse tipo de comportamento, mas, sobretudo, defender que não há motivos para os xingamentos cordiais:

“Tamanha falsa consideração ao se dirigir a um mero cronista, contudo, não se justifica. Vai ver é efeito de teorias da conspiração: não se brinca com a mídia, eles são o quarto poder. Melhor não dar ponto sem nó”.

Nas crônicas de Ribeiro e Bloch, mostramos que os modos de organização textual são elementos internos ao contrato de comunicação de um gênero, uma vez que eles constituem alguns dos variados recursos linguístico-discursivos de que dispõem os falantes de uma língua para dar corpo às suas pretensões comunicativas. Obviamente, o tipo de gênero e as identidades externas dos interlocutores vão direcionar os usos de linguagens e textos para uma relação contratual bem sucedida. Dependendo desses fatores, certos modos de organização textual predominarão, porém não devemos desconsiderar o fato de que, ao nos inscrevermos na linguagem como o sujeito da comunicação, estamos marcando um posicionamento qualquer, que pode ser evidenciado, não necessariamente, por meio de um texto

argumentativo. Para compreendermos como a crônica se situa no universo jornalístico, no tocante às maneiras de expressar certo ponto de vista do autor, seguimos com reflexões sobre a relação entre modos de organização do texto e o gênero crônica.

3.4 Modos de organização e gêneros textuais: nossas considerações sobre tipologias e classificações da crônica

Nos estudos consagrados da Linguística Textual e da análise semiolinguística do discurso, independentemente de nomenclaturas adotadas ao gosto de cada pesquisador, é consenso entre eles que os modos de organização e os gêneros textuais se relacionam, respectivamente, em dicotomias do tipo:

- intratextualidade *versus* extratextualidade;
- finitude *versus* infinitude;
- universal *versus* cultural;
- diversidade *versus* unidade.

Das relações acima, interessa-nos de perto a última. Reconhecer que a diversidade está para os modos assim como a unidade, para os gêneros, significa que aqueles não ocorrem com exclusividade, mas com destaque e que estes não podem se fragmentar, de forma que uma crônica assim será identificada do início ao fim do texto. Por essa perspectiva, um texto poderá ter, em seu interior, fragmentos narrativos, descritivos, argumentativos, expositivos e injuntivos em um só gênero, como presenciamos nas crônicas analisadas anteriormente. Essa percepção da coocorrência dos modos de organização textual gerou terminologias que, de forma direta ou indireta, deixavam clara a intenção do teórico de marcar que eles se projetam em lances ou momentos textuais.

Adam (2008), por exemplo, nomeia essas categorias de “sequências tipológicas”. As sequências são identificadas como unidades textuais complexas, constituídas de um número limitado de conjuntos de proposições-enunciados, denominadas macroposições, que são uma espécie de período cuja propriedade principal é a de ser uma unidade ligada a outras, ocupando posições precisas dentro do todo ordenado da sequência. Luís Marcuschi prefere chamar os modos de organização interna de “tipos textuais”, “uma espécie de construção teórica (em geral uma sequência subjacente aos textos), definida pela natureza linguística de sua composição (aspectos lexicais, sintáticos, tempos verbais, relações lógicas, estilos)”

(ADAM, 2008, p. 154). Patrick Charaudeau chama esse mecanismo de ordenação interior de modos de organização do discurso, alegando que assim se nomeia por considerá-los “procedimentos que consistem em utilizar categorias de língua para ordená-las em função das finalidades discursivas do ato de comunicação”, e que cada um deles propõe “uma organização do mundo referencial, o que resulta numa lógica de construção desses mundos” e uma “organização de sua encenação” (ADAM, 2008, p. 74), a que será específica para cada procedimento e situação comunicativa. Se a organização for por narração, o texto procederá a uma encenação narrativa, com propriedades linguístico-discursivas inerentes ao ato de narrar. Helênio de Oliveira segue a orientação de Charaudeau, com certas adaptações na nomenclatura e na inclusão de modos, como expusemos.

Para os autores mencionados, portanto, fica clara a estreita relação entre modos de organização e categorias da língua, estruturando-se em sequências, tipos ou formas de construção textual. Justamente por isso, os modos se entrelaçam em fragmentos, espaços ou momentos para compor a unidade textual, tanto na concepção mais estrutural de Adam, quanto na mais discursiva de Charaudeau. Haverá, por assim dizer, uma preferência de um modo em relação a outro, dependendo do contrato de comunicação ao qual esse procedimento estará inscrito.

Não seria de se estranhar que, em alguns casos, certos modos de organização poderiam estar a serviço de outros, daí a ideia de predominância estar atrelada não a um fator quantitativo, mas sim a um qualitativo. Nesse sentido, não é o maior espaço de texto, ou a maior quantidade de vezes de ocorrência de um modo que vão determinar um texto como narrativo, mas sim certas percepções diante dos questionamentos: *a que finalidade se presta esse fragmento narrativo? Qual é a função dessas micro-organizações para a organização maior do texto, a da encenação discursiva*, nos termos de Charaudeau. Entendendo os modos como procedimentos textuais coexistentes, tendo em vista aonde se chegou pelos estudos discriminados, podemos avançar nessas considerações, pensando com Helênio de Oliveira:

Um modo de organização predomina quantitativamente sobre outro num texto quando ocupa mais espaço do que ele (na mensagem escrita) ou mais tempo (na oral) e predomina qualitativamente quando o outro, mesmo ocupando mais espaço ou tempo, está a serviço dele. Diríamos também que a predominância qualitativa tem prioridade, na classificação dos textos, sobre a quantitativa. Se um texto leva mais tempo ou ocupa mais espaço narrando do que argumentando, mas os fatos narrados funcionam como argumentos para a tese “defendida”, temos de classificá-lo como argumentativo, o mesmo se aplicando à descrição a serviço da narração e a qualquer relação desse tipo.

Esse princípio tem uma inegável relevância teórica. Embora pedagogicamente útil, ele não é uma simples convenção para fins didáticos. Um texto em que o modo M_1 está a serviço de M_2 tem uma macroestrutura M_2 . Uma das aplicações didáticas dessa noção está em fornecer um critério objetivo para a correção de redações em concursos: só é válido considerar que o

candidato deixou de produzir o texto dentro do modo de organização exigido quando esse modo não predomina qualitativamente (OLIVEIRA2007, p. 89).

A relação entre os modos, portanto, é dependente do tipo de gênero que se deseja produzir, mas fica evidente que são fenômenos de natureza comunicativa distintas: enquanto os primeiros constituem formas de organizar a estrutura de um texto para atingir certas finalidades discursivas, os segundos representam uma classe de textos cujo agrupamento se dá pelas similaridades do contrato de comunicação.

Sendo assim, se um texto se inicia por “Era uma vez” e termina com algo do tipo “e viveram felizes para sempre”, sabemos que se trata de um conto de fadas. Essa constatação de reconhecermos um texto parecido com este pertencente ao mesmo gênero, atende, inicialmente, a uma necessidade sociocultural e, posteriormente, a uma repetição desse texto entre os membros de uma comunidade. Um dia, por exemplo, alguém precisou produzir uma ata de reunião e tantas vezes essa produção textual se repetiu que a ata se consagrou como mais uma dentre milhares de classes textuais existentes nos arquivos culturais de uma sociedade. Da mesma forma, ocorreu com a bula de remédio, com o anúncio publicitário, com o artigo de opinião.

Os gêneros textuais são fenômenos de origem sociocultural – nascem de uma necessidade comunicativa, organizam as relações sociais por meio de uma hierarquia de poder e podem ser alterados segundo as exigências de uma época. Para um cronista de jornal, poderia parecer difícil a tarefa de fazer uma ata e, para a pessoa que escreve neste gênero, poderia parecer um trabalho hercúleo elaborar uma crônica jornalística. De outra sorte, com a globalização e o advento da *internet*, novas necessidades deste tempo se criaram e, com elas, os gêneros virtuais, como *e-mail*, *blog* e outros. Logicamente, a pessoa que souber realizar a melhor ata de reunião, terá um destaque pelo conhecimento do gênero; aquela que for um *expert* em fazer crônica de jornal poderá receber como uma espécie de reconhecimento um espaço em *O Globo* ou na *Folha de S. Paulo*, por exemplo.

Sendo os gêneros textuais uma invenção sociocultural e historicamente construída, é de se compreender a abundante metalinguagem que se produziu sobre o tema, nem sempre sendo identificado pela mesma nomenclatura, o que justifica uma intensa preocupação em elaborar extensas listas de classificação e explicação dos gêneros, desde os tempos de Aristóteles aos dias de hoje.

O Estudo dos gêneros remonta à Antiguidade. Por essa época, a sociedade pré-arcaica contava com dois tipos de atividades discursivas, segundo Charaudeau e Maingueneau explicam no *Dicionário de Análise do Discurso*. Uma era o fazer dos poetas, encarregados de

representar Deus na Terra, com discursos de celebração dos heróis e com a interpretação dos enigmas que os deuses lançavam aos homens. Desses atos de linguagens construídos pelos poetas, codificaram-se como gêneros o lírico, o épico, o dramático, o epidítico, dentre outros. A outra atividade se desenvolveu na Grécia clássica, e surgiu das necessidades de gerir a vida em sociedade e das determinações de ordem pública. Daí a criação de gêneros jurídicos e políticos. Na tradição dos estudos de interpretação e produção de textos, por muito tempo se considerou a base aristotélica para classificação, com leves adaptações, como um critério de análise, já que essa atividade era específica dos estudos literários. A crônica, por exemplo, nos manuais didáticos escolares, chegou a ser categorizada de acordo com a proposta dos estudos clássicos, sendo identificada predominantemente como lírica, pela grande aproximação com a poesia, ou narrativa, por ser identificada por um parentesco com o conto.

Na primeira metade do século XX, como vimos, as crônicas de Rubem Braga foram consideradas pela crítica como “crônicas poéticas”, a marca da Literatura nos jornais, e, por isso mesmo, quanto mais literária, tanto mais brasileira. Como o gênero vem sofrendo alterações em função das mudanças dos elementos externos e internos do contrato de comunicação, de tempos em tempos, a identificação “literária” vem sendo questionada e novas propostas classificatórias não se esgotam na tentativa de sistematizar o estudo da crônica, mesmo para embasar a defesa de que a crônica é aquilo que o seu autor quer que ela seja.

Em relação à trajetória recente dos estudos dos gêneros textuais, somente entre as décadas de 60 e 70 do século XX, o filósofo Bakhtin, em sua célebre obra *Estética da criação verbal*, no capítulo “Gêneros do discurso”, oferece novas diretrizes à discussão quando defende que **toda e qualquer atividade discursiva se dá em algum gênero produzido pela necessidade de uma esfera de comunicação. Assim, as áreas do conhecimento humano contribuiriam para a produção de “enunciados relativamente estáveis”, segundo três critérios fundamentais – o conteúdo temático, o estilo e a estrutura composicional.** Mesmo com os avanços nos estudos de Linguística Textual, entre os anos de 1970 e 1980, havia uma grande mistura de critérios classificatórios, isso porque, segundo Helênio de Oliveira, aspectos de ordem interior e de natureza exterior ao texto não eram considerados elementos distintos para sistematização de uma tipologia:

Por um lado, havia, por exemplo, na década de 70, Werlich, que falava em cinco categorias – o texto narrativo, o descritivo, o argumentativo, o expositivo e o injuntivo (referindo-se este último a receitas culinárias, manuais de aparelhos etc.) – cf. WERLICH, 1975. Por outro lado, havia tipologias que mencionavam milhares de espécies de textos, como epopeia, bula de remédio, piada, requerimento, petição, crônica, fábula, relatório, ata, ensaio, carta, notícia, letra de música, bilhete, telegrama, parecer, *outdoor* etc. MARCUSCHI (in DIONÍSIO, 2002, p. 19-36) fala de “linguistas alemães que chegaram a nomear mais de 4000 gêneros”. Na

verdade, as classificações com poucos tipos, como a de Werlich, enfocavam a própria estrutura interna do texto. Eram, pois, de natureza intratextual. E as que mencionavam milhares de categorias usavam critérios extratextuais, relacionados às finalidades dos textos e às situações comunicativas em que são produzidos (OLIVEIRA, 2007, p. 81).

A partir de uma tipologia e de uma sistematização dos gêneros por meio das **esferas de comunicação**, nos termos de Bakhtin, e **da distinção entre os planos intra e extratextuais**, os avanços nos estudos linguísticos foram notáveis, embora ainda haja diferenciadas nomenclaturas acerca dos gêneros e dos modos de organização textual. O que fica em comum, entre as propostas de muitos estudiosos da linguagem, é o fato de as esferas do conhecimento humano produzirem gêneros que circulam em suportes específicos, cujos textos se organizam internamente atendendo a finalidades variadas. **Assim, temos uma ligeira mudança de nomenclatura, dependendo do teórico, porém permanece a matriz bakhtiniana como base de análise. Seguiremos em adoção das sugestões de Oliveira:**

Estudiosos	Classes de textos	Modos de organização interna	Área do conhecimento humano ou esferas da comunicação
Patrick Charaudeau	Gêneros textuais	Modos de organização do discurso	Tipos de texto
Luís Antônio Marcuschi	Gêneros textuais	Tipos textuais	Domínio discursivo
Helênio de Oliveira	Gêneros textuais	Modos de organização do texto	Domínio discursivo

O que mais se verificou, ao longo dos estudos classificatórios, fora e dentro das escolas, foi uma listagem bastante heterogênea, que formou tipologias ora embasadas nos modos, ora nos gêneros textuais, ora no domínio literário, o que podia render identificações “gênero narrativo”, “gênero lírico”, “gênero dramático” e subgêneros, como o “conto”, “o soneto”, “a tragédia” dentre tantos outros.

No que diz respeito às crônicas, prevalece o ensinamento de Moisés (1984) e Candido (2001), segundo os quais, respectivamente, a crônica é “ambígua” e, portanto, um gênero “anfíbio”, oscilando entre Jornalismo e Literatura. Tais conclusões que se eternizaram nas

metalinguagens sobre o gênero estão, na realidade, considerando a crônica um produto de dois domínios discursivos distintos, por ser localizada em suportes também distintos, como o jornal e o livro de ficção. Entender a crônica como gênero resultante de dois domínios diferentes possibilitou a proliferação de estudos na esfera literária e na jornalística, produzindo mais ainda inumeráveis critérios de difícil sistematização.

Em Literatura, especialmente, Massaud Moisés segmenta o gênero em crônica-poema e crônica-conto, sendo o primeiro tipo centrado no EUE do autor e o segundo, no acontecimento, nas motivações extratextuais. Já Antonio Candido sugere a classificação em crônica-diálogo, narrativa, exposição poética e biografia lírica. Afrânio Coutinho (2003) classifica as crônicas como narrativas, metafísicas, poemas-em-prosa, comentário e informação. Para Eduardo Portella, a crônica pode ser tanto um poema em prosa, quanto um conto, um pequeno ensaio ou os três simultaneamente, pois na crônica os “gêneros literários não se excluem: incluem-se” (apud LAURITO; BENDER, 1993, p. 32).

A área jornalística, de forma diferente dos estudos literários, conta com a contribuição de autores que pensam a crônica nas páginas dos jornais.

Luís Beltrão (1980), precursor do estudo dos gêneros no Jornalismo brasileiro, explica que a crônica pode ser dividida segundo a natureza e o tratamento dado ao tema. No que diz respeito à natureza do texto, a crônica geral seria aquela com local cativo nas seções dos jornais, nas quais os autores gozam de certa liberdade para abordar questões cotidianas; as locais estariam restritas aos eventos dos lugares de publicação e, por esse motivo, podem ganhar uma roupagem mais urbana ou regional. Somada às anteriores, encontra-se a crônica especializada, direcionada a autores *experts* em certos assuntos, compondo um espaço de autonomia e um discurso de autoridade no jornal.

Beltrão ainda julga relevante identificar as abordagens temáticas que se diferenciam de crônica para crônica. A crônica analítica abordaria uma reflexão profunda de um tema contemporâneo, comparando-o a outros fatos contemporâneos ou passados; a sentimental apelaria para a comoção do leitor, numa forma de despertar certas emoções afins ao encaminhamento temático proposto; já a satírico-humorística seria a crônica na qual se encontraria toda sorte de crítica dada ao riso, podendo ser feita pela ironia, pela ridicularização, pela tentativa de abordar caricaturalmente eventos ou pessoas, além de entreter e divertir o leitor pela fruição. Por essa proposta tipológica, as crônicas de João Ubaldo Ribeiro e Arnaldo Bloch, cujos textos foram analisados nos itens anteriores deste capítulo, seriam do tipo “geral”, em consideração à natureza do tema, variando de analítica,

sentimental a satírico-humorística, conforme o tipo de abordagem temática realizada pelo autor.

Para José Marques de Melo (2004), ex-discípulo de Beltrão e autor de estudos contemporâneos dos gêneros jornalísticos impressos, a crônica é fruto do Jornalismo brasileiro, pois nele encontra espaço demarcado, acompanhando sua evolução. O estudioso conceitua as publicações dos cronistas como “relato poético do real”, reconhecidamente, para os leitores “um espaço ao mesmo tempo de reflexão e deleite sobre os fatos cotidianos, habilmente captados por jornalistas capazes de expressá-los de forma amena e crítica” (apud PEREIRA, 1994, prefácio). Melo ainda ressalta que a crônica encontra morada fixa nos jornais porque atende, independentemente do formato, às três exigências jornalísticas na contemporaneidade – a atualidade, a oportunidade e a difusão coletiva.

Ao examinar o olhar dos estudiosos da Literatura e do Jornalismo sobre a crônica, percebemos que os aspectos externos, relativos às particularidades de cada domínio discursivo e de cada suporte, são fortes critérios para sistematizar e categorizar o gênero, embora os elementos intratextuais também sejam componentes de sistematização. Esse binômio “intra” e “extra” produziu classificações que pecaram pela nomenclatura ainda abrangente, como “crônica narrativa”, “crônica sentimental” e “crônica geral”, por exemplo. Interessante notar que, na esfera literária, há um consenso entre a “ambiguidade” jornalístico-literária da crônica, além da fusão entre gêneros diferentes, normalmente dentro da Literatura, produzindo subgêneros, como “crônica-poema” e “crônica-conto”. O Jornalismo vem contribuir para uma classificação que se baseia, pela proposta de Beltrão, predominantemente em um elemento externo do contrato de comunicação da crônica: o tema ou propósito comunicativo. A consideração de um quê de Literatura, entretanto, não reside numa fusão de domínios, mas no tipo de tema ou na forma de abordagem linguística deste, tal como sugerem Beltrão e Marques. **Para os literatos, a crônica é literário-jornalística, com tipologia formada pelo entrosamento de gêneros da Literatura; para os jornalistas, ela seria jornalística, com uma tipologia que privilegia os temas cabíveis no caderno de jornal.**

Segundo a orientação das pesquisas em Jornalismo, portanto, a Literatura seria uma forma possível de escrita sensibilizadora, artística, para comover e entreter, cuja “licença” para entrada no jornal somente a crônica possui. Nesse sentido, é a crônica um produto do jornal e que mantém suas particularidades, segundo o contrato de comunicação que a rege e cujas “cláusulas” a diferenciam de outros gêneros desse suporte. Um dos acordos estabelecidos por essa cláusula da crônica seria a Literatura como uma espécie de

literariedade, uma abordagem criativa. Daí resultaria uma abertura para que o fenômeno humorístico fosse contratualmente esperado também.

Curiosamente, o humor se torna um fator de previsibilidade na crônica em ambas as esferas. Na proposta tipológica dos críticos literários, ele também é descrito como um atributo da linguagem, formando um estilo cuja oralidade, descontração, leveza são construídos graças ao aspecto de “conversa fiada”, possibilitado pela ficção e por sua roupagem literária: “[...] o mais da crônica em que se localiza tal segmento [jornalístico, de prosa não literária] livra-se da reportagem pura e simples graças a **outros ingredientes propriamente literários** (grifo nosso), dos quais é de se ressaltar o humor” (MOISÉS, 1984, p. 248). Deve ser por essa herança dos estudos literários que Luis Fernando Veríssimo, em uma de suas várias entrevistas, declarou ao jornalista do *site Fazendo Média* que o “humor é uma linguagem”²⁴. Vamos um pouco além e acrescentamos que o humor uma construção discursiva, organizada internamente, cujos vestígios são interpretados na linguagem.

Sendo assim, julgamos que a questão da classificação pode parecer mais simples, pelo menos em relação à maneira como lidamos com o material “interno” e “externo” da crônica. Pensando com Bakhtin, para quem os gêneros atendem às demandas das esferas de comunicação, reconhecemos a crônica como um produto do domínio jornalístico, pois é nessa área do conhecimento, por meio do jornal como suporte, que esse texto circula, compondo o grupo de gêneros da mídia impressa. Desse modo, para o EUC e para o TUI, torna-se necessário conhecer que, nesse universo midiático impresso, existem gêneros com contratos de comunicação distintos e que, portanto, são produzidos e recebidos com certas expectativas diferenciadas, dentro daquele espaço. Por enquanto, acerca das relações entre modos, gêneros e contrato de comunicação, consideramos que:

A crônica é jornalística porque é demanda do Jornalismo e circula em jornal. Suas segmentações atendem aos propósitos ou temas das seções nas quais são publicadas, como cultura, política, sociedade e comportamento, por exemplo. A Literatura, como literariedade, é permitida no contrato desse gênero como uma forma criativa de estimular reflexões e críticas sob novos prismas. Nessa perspectiva, o humor, forma de construções linguístico-discursivas internas, pode estar, ou não, em uma crônica mais ou menos artística.

²⁴ Luis Fernando Veríssimo. Entrevista concedida a Marcelo Sales. Disponível em: <<http://www.fazendomedia.com/fm0021/entrevista0021.htm>>.

Para que possamos finalizar nossas considerações entre gêneros e modos de organização textual, faz-se necessário tratar da classificação da crônica por meio da comparação entre os estudos jornalísticos e os semiolinguísticos. Pela análise semiolinguística do discurso, pretendemos alcançar as principais razões dessa corrente teórica que autorizam a aceitação do humor como traço regular do gênero em meio ao universo dos jornais.

3.4.1 A crônica sob o olhar do *Discurso das mídias*²⁵

Patrick Charaudeau apresenta uma importante contribuição ao situar o discurso das mídias sob perspectiva semiolinguística. Para melhores esclarecimentos, antes de sistematizarmos os ensinamentos sobre a crônica, especialmente no espaço da mídia impressa, é importante frisar que o trabalho do linguista francês vai ao encontro dos estudos sobre a mídia impressa, consagrados pelos críticos do Jornalismo Luiz Beltrão e José Marques de Melo.

Regressando às heranças deixadas pelos estudos jornalísticos, ressaltamos que Beltrão, na década de 80 do século XX, apresenta uma proposta inovadora, posteriormente reelaborada por Melo. Luiz Beltrão organiza os gêneros do jornal impresso em informativo, interpretativo e opinativo, destacando as finalidades comunicativas dos textos como diretrizes para classificação. Nomeiam-se informativos os textos em que se reconhece a pretensão de narrar, e aqueles em que os autores intencionam analisar, além de relatar, classificam-se como interpretativos. Os opinativos desenvolveriam uma análise com base num juízo de valor que se busca defender. Essa proposta é modificada por Marques de Melo, que decide atribuir somente as categorias de informativos e opinativos aos textos do Jornalismo impresso. Por essas classificações, percebe-se a importância dada aos modos de organização do texto como elementos sem os quais uma tipologia de gêneros não seria possível. Além disso, a descrição da crônica como gênero de opinião, juntamente ao editorial, à carta do leitor e à coluna estabelece que, no domínio jornalístico, o gênero apresenta certas diferenças em relação às crônicas narrativas da chamada fase “áurea”, sobretudo com Rubem Braga, Drummond, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, Sérgio Porto, Orígenes Lessa, dentre outros que brilharam entre as décadas de 60 e 70 do século XX. Na seara jornalística, os modos de organização do texto se tornaram determinantes para a constatação de que a crônica

²⁵ Obra de Patrick Charaudeau, publicada com tradução em Língua Portuguesa no ano de 2007.

publicada em jornal passava por reformulações. Para Melo, no ambiente do jornal, a crônica faz parte de um universo de gêneros “que se agrupam na área da opinião, a estrutura da mensagem é codeterminada por variáveis controladas pela instituição jornalística e que assumem duas funções: autoria (quem emite opinião) e ‘angulação’ (perspectiva temporal ou espacial que dá sentido à opinião)” (MELO, 1985, p. 48).

Desse modo, no domínio jornalístico, a crônica é um texto opinativo, validada pela autoridade do seu autor. Luís Beltrão, em obra anterior à de Melo, esclarece que, no que respeita à classificação “gêneros opinativos”, existem três tipos de opinião – a do jornal, própria do gênero editorial; a do jornalista, veiculada por crônicas e artigos; e a do leitor, identificada em cartas. Beltrão informa ainda que, nos jornais, todo texto de opinião é aquele que “trata da função psicológica pela qual o ser humano, informado de ideias, fatos, ou informações conflitantes, exprime-se a respeito do seu juízo” (BELTRÃO, 1980, p. 17).

Fora das pesquisas jornalísticas, o linguista Patrick Charaudeau em *O discurso das mídias*, explica que tudo o que se produz nas mídias é construído pela linguagem, de modo que a neutralidade essencial não existe. O linguista frisa, porém que se deve criar a sensação de verismo, para o leitor acreditar que a maneira como o assunto é informado corresponde analogamente ao que se vê ou a que outras instâncias midiáticas realizam como “discurso da verdade”.

Dessa maneira, as instâncias midiáticas trabalham a “informação como discurso”, por meio de uma seleção de linguagens e de modos de organização textuais que se correlacionam entre as circunstâncias extra e as intradiscursivas, com intuito de produzir efeitos de sentido credíveis. Instância de produção e instância de recepção assumem um “pacto com a verdade”. Há, por essa perspectiva, um entendimento de que **o ato de informar é, aos olhos do público e da mídia, uma maneira de expor um saber de conhecimento do mundo inteligível e um saber de crença, este último relativo a uma avaliação condizente do mundo exterior pelo produtor do texto.**

Para Charaudeau, o trabalho de expor saberes, tanto o conhecimento do mundo fenomenológico quanto das crenças compartilhadas, recai no problema da representação discursiva. Isso porque **os discursos das mídias são elaborados por meio de uma representação do real a qual equivale à própria realidade empírica.** No que concerne aos gêneros da “mídia impressa”, cria-se uma impressão de que, pelas páginas do jornal, segmentadas em seções e temas do tipo “Opinião”, “Cultura”, “Esportes”, totaliza-se a realidade enquanto se lê. Nesse sentido, essas mídias oferecem uma sensação de organização do real, criando no imaginário do leitor a impressão de que ali é o espaço de entendimento do

mundo por meio das normas de simbologia criadas pelo suporte e pela articulação entre o saber “extraído do real” e o saber de crença, fabricada pelo julgamento do jornalista. O linguista francês orienta que, no discurso das mídias,

as representações, ao construírem uma organização do real [...] estão incluídas no próprio real, ou mesmo dadas como se fossem o próprio real. Elas se baseiam na observação empírica das trocas sociais e fabricam um discurso de justificativa dessas trocas, produzindo-se um sistema de valores que se erige em norma ou referência. Assim, é elaborada uma certa categorização social do real, a qual revela não só a relação de “desejabilidade” que o grupo entretém com sua experiência do cotidiano, como também o tipo de comentário de inteligibilidade do real que o caracteriza – uma espécie de metadiscorso revelador de seu posicionamento. Em resumo, as representações apontam para um desejo social, produzem normas e revelam sistemas de valores (CHARAUDEAU, 2007, p. 47).

Por tudo isso, Charaudeau ressalta que a representação midiática busca manifestar um “valor de verdade”, realizado por explicações teóricas que validem o dizer, provocando a percepção de um ser verdadeiro. Além disso, procura-se apresentar também um “efeito de verdade”, fabricado pelos atos que comprovam credibilidade, pelo fato de se compartilhar, com os interlocutores, discursos internalizados histórica e socioculturalmente.

Para se trabalhar a organização do real e construir valores e efeitos de verdade, Patrick Charaudeau ensina que os modos de organização do texto – do discurso, para ele – são fundamentais para atingir três finalidades comunicativas:

- 1) **relatar o acontecimento, atividade em que o modo narrativo predomina** para a construção do real, visível em gêneros como a notícia, por exemplo;
- 2) **comentar o acontecimento, organização interna cuja predominância é do argumentativo**, como ocorre com o gênero editorial;
- 3) **provocar o acontecimento, processo por meio do qual se confrontam diferentes vozes e discursos, fazendo da mídia um espaço de opinião pública** e, por isso, dado a eventos que podem fazer emergir uma verdade-outra, diferente daquela que se relatou ou comentou pelo próprio discurso da mídia. Assim, a mídia pode provocar ou fomentar esse confronto. Cria-se o efeito, neste caso, de que o acontecimento brota aos olhos do público sem as rédeas da instância de produção midiática. No “acontecimento provocado”, então, **o relato ou o comentário podem predominar**, dependendo do gênero, como por exemplo, debates, entrevistas, conversas radiofônicas.

Das orientações charaudianas, interessa-nos o fato de ele apresentar um estudo das mídias segmentado, externamente, pelo tipo de dispositivo ou mecanismo de apresentação do discurso (rádio, televisão, mídia impressa), de suporte (caixas de som, vídeos, jornais), de

propósito ou tema (segundo as circunstâncias discursivas determinadas pela instância de produção); e, internamente, pelo tipo de modo de organização textual, gerando classificações como: acontecimento relatado, para os textos de informação; acontecimento comentado, para os textos de opinião; além do acontecimento provocado, para os textos de confronto de relatos e opiniões.

Nessa matriz, a articulação entre os planos externo e interno se faz mediante o cumprimento das finalidades do ato comunicativo, as quais são denominadas “visadas de comunicação”. De acordo com o teórico, o universo das mídias faz alternar, constantemente, a “visada de informação”, quando sobressai o objetivo de narrar ou relatar para provocar um “fazer saber”, à “visada de captação”, quando se pretende seduzir o interlocutor, sensibilizá-lo e ganhá-lo definitivamente por meio da adesão de um “fazer sentir”.

Por essa perspectiva, o jornal impresso, embora fizesse coexistir as duas visadas, teria a de informação como manifestação latente, já que, nos jornais, a finalidade comunicativa que se destaca é a de informar. Assim, **esclarece o estudioso que a visada de informação consiste em “fazer saber o cidadão o que aconteceu ou está acontecendo no mundo da vida social”, enquanto a visada de captação busca provocar um efeito de dramatização, pois intenciona seduzir o consumidor, encontrando-se “engajada na busca do maior número de cidadãos consumidores de informação”** (CHARAUDEAU, 2007, p. 87 e 91).

De acordo com essas informações, verificamos que, em relação ao dispositivo “mídia impressa”, no suporte “jornal”, há um contrato de comunicação central segundo o qual os “acontecimentos relatados” (textos dos gêneros de informação) interagem com os “comentados” (textos dos gêneros de opinião) e os “provocados” (textos dos gêneros de interação por mediadores). O entrelaçamento dessas produções busca atender prioritariamente à “visada de informação”, não impedindo que, em certos gêneros a captação possa prevalecer. Essa sistematização, a nosso ver, é bem satisfatória para o entendimento da crônica no espaço do jornal, por ficar bem esclarecida a relação entre modos, gêneros e visadas para classificação dos gêneros jornalísticos.

Fazendo uma analogia entre as contribuições dos jornalistas Luiz Beltrão, José Marques de Melo e as do linguista Patrick Charaudeau, reconhecemos que:

- o espaço de representação da mídia impressa se organiza em gêneros informativos e gêneros opinativos;
- esses gêneros são identificados internamente pelo modo narrativo e argumentativo como predominantes, respectivamente, embora os outros possam

não só coexistir como estar a serviço deles. Nesse sentido, não seria difícil reconhecer que, em muitos casos, uma notícia possa apresentar quantitativamente em destaque a descrição “servindo de peça” a *mise-én-scene* narrativa;

- os modos de organização textual se definem qualitativamente em função dos cumprimentos, das finalidades comunicativas, ou “visadas”, estabelecendo uma estreita relação entre aspectos intra e extratextuais do contrato de informação do gênero do jornal, seja ele informativo ou opinativo. O gênero, por sua vez, está inserido em um contrato midiático central, que inscreve certas restrições e liberdades relativas ao propósito do caderno de jornal.

Desse modo, por exemplo, o editorial, um gênero opinativo, caracterizado pelo modo argumentativo, por cumprir uma finalidade de “comentar um acontecimento”, estaria delimitado pelo eixo temático do caderno que integra e pela situação externa de comunicação que motivou a inclusão daquele tema na seção de jornal. Assim, verifica-se que, mesmo com um contrato cujo modo de organização central seja o argumentativo, o editorial se inscreve num amplo contrato de comunicação, o de informação, por compor o universo da mídia impressa, cuja visada a que se atende é a de um “fazer saber” e, portanto, de informar o interlocutor. O editorial teria o seu contrato no interior de um “supercontrato” do jornal, que, embora preveja o diálogo entre informação e opinião, apresenta aquela como destaque em relação a esta;

- a instância de produção, considerada como uma organização industrial, movimentada econômica e empresarialmente, apresenta, dependendo do gênero, os seus EUCs particulares que vão definir as estratégias linguístico-discursivas dos seus EUs.

Tomando o jornal *O Globo* como exemplo, um João Ubaldo Ribeiro pode, de forma mais subjetiva, escrever o seu texto, por ser reconhecidamente um cronista e não um editorialista. Essas identidades construídas e reafirmadas pelos gêneros, linguagens e modos de organização textuais criam uma expectativa no leitor sobre as categorias de gêneros de opinião e de informação de que dispõe o universo que se abrirá diante dele nas páginas do jornal. Assim é que, embora reconheça que compra o jornal para se informar, o leitor sabe onde e em quais textos buscar uma opinião cuja linguagem é mais informal, até afetiva, ou ainda, em que tipo de comentário o humor pode ser esperado como traço marcante de um texto organizado pela argumentação.

Essa postura de manifestação, com maior ou menor grau de envolvimento do argumentante, Charaudeau denomina **grau de engajamento**. O cronista João Ubaldo Ribeiro, por exemplo, seria um EUE mais engajado do que um colunista eventualmente convidado a publicar uma reportagem na seção de esportes;

Seguindo as reflexões anteriores, estamos em acordo com as propostas classificatórias de Patrick Charaudeau, ao constituir uma tipologia dos gêneros da mídia. O linguista propõe uma correlação entre as **instâncias de produção, os tipos de modos discursivos, os tipos de propósito, ou tema, e o tipo de dispositivo, ou mecanismo de apresentação do discurso**.

A origem da instância enunciativa pode estar na própria mídia, como um cronista que trabalha para a organização, ou fora dela, uma personalidade convidada para publicar naquela mídia. Obviamente, se a origem for interna, o vínculo e a relação com o leitor se tornam mais estreitos e, dependendo do gênero, mais afetivos, como no caso da crônica. Os modos, como bem sabemos, organizam-se em “acontecimento relatado”, “acontecimento comentado” e “acontecimento provocado”. Isso permite distinguir, por exemplo, um artigo de opinião (em que se comenta o acontecimento) de uma entrevista (gênero no qual se provoca o acontecimento). O tipo de conteúdo ou propósito global possibilita um recorte do sentido de mundo construído, gerando as seções, que são os macrotemas, e as rubricas que são temas possíveis dentro da Seção.

Assim, em *O Globo* temos o Segundo Caderno, que é a seção na qual são esperados os macrotemas de cultura, lazer, entretenimento. Em seu interior, temos as rubricas “cinema”, “shows”, “teatro”. Todas essas especificações vão orientando a relação entre escritor e interlocutor. Essa correlação se constrói, no gráfico de Charaudeau, em dois eixos: um vertical, com o tipo de instância enunciativa (+ engajada ou – engajada); e o outro, horizontal, no qual se situam os modos de organização textuais. Por essa ordenação, os gêneros da informação midiática vão sendo localizados em quadrantes. A crônica, ao lado do editorial, é reconhecidamente um gênero pertencente à mídia de informação, embora seja um texto com predominância do comentário. O cronista, por sua vez, interno à instância enunciativa e comentador de seu discurso, é considerado como escritor “engajado”. Observemos o esquema de Charaudeau, localizado em *O discurso das mídias* (2007), página 208:

estudioso, o relato é da ordem do *constativo*, pois se narra para criar registro e ordenação da experiência humana. Já o comentário é da ordem do *explicativo*, como esclarece:

Não se contenta [o comentário] em mostrar ou imaginar o que foi, o que é ou o que se produz; o comentário procura revelar o que não se vê, o que é latente e constitui o motor (causas, motivos e intenções) do processo evenemencial²⁷ do mundo. Problematiza os acontecimentos, constrói hipóteses, desenvolve teses, traz provas, impõe conclusões. Aqui não se é chamado a projetar-se no mundo contado, mas avaliar, medir, julgar o comentário, para tomar a decisão de aderir ou rejeitar, seguindo a razão (CHARAUDEAU, 2007, p. 176).

Essa consciência de que o comentário projeta uma posição mais engajada do mundo, explícita ou implicitamente, toma corpo na textualidade dos jornais, pois mesmo imersa no meio informativo, a opinião vai colaborar para que o leitor tenha um repertório diferenciado, podendo, a partir dela, agir de maneira que o saber e a reflexão desse saber se transmutem em ações de poder na sociedade.

No *Manual de redação e estilo* do jornal *O Globo*, Luiz Garcia, editor e organizador do material, esclarece o perfil dos “tipos de texto”, destacando que os opinativos não se identificam pela simples apreciação ou reprovação a bel-prazer. A argumentação sólida é fundamental para tais produções jornalísticas:

Opinião – o jornal diz o que pensa em seus editoriais; articulistas e colunistas fazem o mesmo em textos assinados e, para eles, a liberdade de estilo é tão grande quanto a de opinar. Mas há normas para a opinião.

Deve-se evitar, com exceção de momentos muito especiais, o comentário que apenas registra pasmo, admiração ou indignação. Esses sentimentos – principalmente a indignação ante o interesse público ofendido – são importantes, mas não bastam: precisam estar apoiados em fatos e acompanhados de argumentos lógicos que conduzem a uma conclusão concreta. As notícias do jornal são matéria-prima natural da opinião, mas não a única. O artigo ou editorial realmente útil suplementa a notícia com pesquisa e informação adicional. Sem isso, será difícil escapar às observações superficiais e conclusões padronizadas. A opinião pode se manifestar de forma leve, irônica ou séria, seca; mas lhe é proibido ser pomposa e solene. Alguns textos do jornal parecem usar roupa de esporte; outros vestem terno e gravata. O editorial está quase sempre no segundo caso – mas não usa fraque, beca ou toga (GARCIA, 1992, p. 34).

Entendemos que o jornal diário constitui um espaço de formação do leitor em duas formatações distintas: a construção do saber comum, segundo as organizações e ideologias propostas pelo jornal (pelos gêneros de informação) e a formação de saberes que podem desestabilizar ou reconstruir o que a informação prega como “verdade comum”, por meio dos gêneros de opinião. Nesse sentido, o leitor dos gêneros opinativos, como a crônica, por exemplo, não está em busca de uma informação “que tem a semelhança do próprio real”, pois esta ele já encontrou na leitura de notícias e relatos em notas. O que o leitor dos cronistas-colunistas deseja é, justamente, uma perspectiva de se distanciar desse universo que se

²⁷ Processo de construção linguístico-discursiva do mundo empírico.

constrói como informação consensual, partilhada como verdadeira pelos veículos de comunicação. Era como se ele quisesse passar de um estágio de **configuração** para outro de **reconfiguração** do real. Assim, **o jornal é o campo de oferta da partilha de saberes, pela informação, e de reenquadramento dessas ofertas, pelo comentário.**

Por ser o texto de opinião um produto do jornal que tem compromisso com a manifestação de um posicionamento crítico declarado, consideramos que este pode se organizar ou não pela argumentação. **Quando o modo argumentativo não predominar qualitativamente, faltando elementos próprios de sua ordenação, como tese explícita ou implícita, e argumentos explícitos, julgamos que será, nesses casos, a argumentatividade e não a argumentação que deixará as marcas de um direcionamento opinativo do escrevente.**

A ideia de argumentatividade está correlacionada a uma visão interacionista e ideológica das linguagens. Dentre vários papéis sociais que elas podem desempenhar, em comunicações de quaisquer naturezas, registra-se, em variados estudos linguísticos, que falamos para alguém e que, no mínimo, intencionamos despertar sua atenção. Oswald Ducrot, por exemplo, deixou o legado de que a atividade argumentativa não existe fora das linguagens, pois é por meio do material linguístico que reconhecemos os vestígios de certa inclinação na construção de uma representação do real.

Nessa perspectiva de que os nossos atos de linguagens se orientam em função do outro, inscrevendo marcas da enunciação no enunciado, Benveniste afirma que o discurso constitui “toda enunciação que supõe um locutor e um ouvinte, e no primeiro a intenção de influenciar o outro de alguma maneira” (1974, p. 241-242 apud AMOSSY, 2008, p. 231-232). Essas contribuições da Pragmática se estenderam às pesquisas da Linguística Textual e da Análise do Discurso. No tocante à primeira, Koch é categórica em sua obra *Argumentação e linguagem*, ao defender que a “todo e qualquer discurso subjaz uma ideologia, na acepção mais ampla do termo. A neutralidade é apenas um mito. O discurso que se pretende neutro, ingênuo, contém também uma ideologia: a da própria objetividade” (2002, p. 17). Em relação à segunda, Charaudeau e Maingueneau (2004, p. 52) complementam que a atividade argumentativa é “coextensiva à atividade da fala (enunciar é esquematizar; significar é dar uma orientação argumentativa). Fora as discussões do domínio linguístico, Luis Fernando Verissimo, em uma antiga crônica publicada no *Jornal do Brasil*, manifesta-se sobre o **caráter essencialmente argumentativo da linguagem**: “Mas tudo o que é humano quer se comunicar. Quando Deus lhe deu a mulher (a Adão), não lhe deu uma fêmea. Deu o que ele

precisava para progredir, a precondição para o autoconhecimento e a razão, sem falar na Literatura. Um interlocutor” (1995, p. 11).

Se a seleção e a combinação das linguagens já estabelecem uma visão argumentativa do escrevente, julgamos que, em textos de opinião, se não há uma argumentação em maior evidência, haverá uma argumentatividade em maior grau, podendo, em última análise, os modos de organização servirem a uma encenação argumentativa ou uma inclinação opinativa, em que já se mostra, em grande escala, a argumentatividade.

A respeito dessa questão em análise das capas da Revista *Veja*, Patrícia Corado (2009, p. 41), em sua tese de Doutorado, elucida que

No âmbito verbal, elementos como seleção vocabular, nominalizações, inversões, topicalizações, e arranjos sintático-semânticos de um modo geral funcionam como marcadores das tendências argumentativas de qualquer texto, mesmo daqueles que se apresentam sob o viés ingênuo da demonstração/ informação. No âmbito não verbal, entretanto, toda a arquitetura da argumentação se estenderá a aspectos que vão desde a entonação até referências contextuais próximas e/ ou remotas, fazendo parte do jogo argumentativo até mesmo elementos que se encontram adormecidos na (in)consciência dos interlocutores.

Na dinâmica da textualidade jornalística, a crônica é um texto opinativo feito para cumprir uma “visada de captação”. Por essa razão, além de argumentação ou argumentatividade em maior grau, o cronista se acha constantemente no exercício da conquista de seu interlocutor, já que este sabe que aquele possui a missão que o espaço daquela coluna representa no imaginário do leitor: entreter e seduzir. Não por acaso, os cronistas e a instância de produção ressignificam as funções de fruição e ludismo, que são atribuídas a textos de captação. As próprias chamadas que as instâncias de produção fazem das crônicas publicadas em jornal apresentam a atividade do argumentar estritamente condicionada pela visada de captação. Fica claro, pelos exemplos a seguir, que a simples escolha de imagens, cores, desenhos e palavras inscreve, pelo menos, que o produtor do texto se posiciona favorável à divulgação do produto que oferece. Nesse caso, a crônica. A publicidade das crônicas, por vezes através do diálogo entre diferentes mídias, já antecipa o trabalho sedutor com a argumentatividade, mesmo antes da leitura do texto.

- Na internet:

Anúncio do “baú do Xexéo”, conjunto de crônicas jornalísticas divulgadas em site:

Texto XLI – *Blog do Xexéo*



Fonte: Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/xexeo/posts/>>.

Anúncio da página virtual de Arnaldo Bloch:

Texto XLII – *Arnaldo Blog*



Fonte: Disponível em: <<http://www.agenciaoglobo.com.br/ui/produtos/Default.aspx?ID=05>>.

- No próprio jornal:

Texto XLIII – *Anúncio do site do Xexéo*



Fonte: *O Globo*, 7 jun. 2009, Segundo Caderno.

O estilo despojado de Artur Xexéo, com sorriso aberto e sentado, “em perna de chinês” constitui um cenário ícone da fruição, da sedução, motivador de uma opinião que pode ser lida e trocada com mais liberdade. Esse espaço construído de forma descontraída é um forte atrativo para que os leitores desfrutem de um texto prazeroso.

No texto posterior, o trocadilho “Blog” e “Bloc”, possibilita, pela leitura lúdica das palavras, identificar o ambiente virtual onde são divulgadas as crônicas de Arnaldo Bloc,

caracterizadas pelo adjetivo “intermitentes”, cujas inferências podem seduzir os leitores pela oferta de conteúdos estimulantes, pulsantes.

Em ambiente de jornal, o anúncio para leitura da crônica de Xexéo constrói a defesa de que o texto feito por ele é atraente e polivalente, pois escreve sobre cultura, entretenimento, reafirmando-se que o cronista “tem uma vida difícil”, dito irônico, índice de que o estilo de vida, ao contrário, é prazeroso.

Essa atividade argumentativa da linguagem, condicionada à captação, materializa-se constantemente nos textos dos autores que se valem de recursos linguísticos e discursivos variados para “chamar atenção”, tal como o sugestivo título da crônica de Martha Medeiros, que, por si só, apresenta tal carga de argumentatividade que é possível antever certo posicionamento da escritora, sem dar início à leitura do texto:

Texto XLIV – *Fakebook: elementos pré-textuais*



Fonte: *Revista O Globo*, Rio de Janeiro, p. 24, 5 fev. 2012.

O sobrenome da cronista em caixa alta, bem como o nome da coluna “Ela disse”, aliam credibilidade à sedução, pelo reforço à autoridade de uma intelectual de prestígio que assume o seu lugar de fala numa condição de divertir e emocionar o leitor. **Argumentação e argumentatividade, portanto, estão intimamente ligadas às artimanhas do convencer, do persuadir e do seduzir.**

Como estes são conceitos que se entrelaçam nas cortinas de um texto opinativo que se presta à captação, precisamos, ainda, tecer certos esclarecimentos sobre eles.

3.4.1.1 Argumentar, convencer e seduzir – em busca da captação

Desde a Antiguidade clássica, a argumentação encanta os homens, sob o anúncio de que, de porte de seus mecanismos, se planejados e articulados satisfatoriamente, o

argumentante ganha o interlocutor e o domínio do jogo sociocomunicativo. Dessa forma, quanto mais habilidoso o argumentador, mais ardiloso estaria para direcionar a interação em seu favor, consagrando-se o vencedor. Selecionar e ordenar os materiais linguísticos para encantar os interlocutores, tal como um artista faz com seu público, conduziu ao entendimento de que a comunicação deve ser planejada tal como uma obra de arte.

Nesse sentido, a tarefa de argumentar passou, por esses tempos, aproximadamente no século V a.C., a ser assemelhada à “arte do bem falar”, daí o surgimento da Retórica. Manuais foram construídos, com regras de etapas para formulação dos discursos jurídicos, primeiramente, e de orientação para a fala em público, posteriormente, a exemplo da cartilha elaborada por Córax, a qual foi identificada como o primeiro tratado de Retórica que a humanidade conheceu, conforme explica Breton (1999, p. 48).

Segundo a cartilha de Córax, o objetivo fundamental consistia em ensinar a produzir discursos cujos procedimentos permitiriam argumentar de maneira mais eficaz diante dos tribunais. Discursar eficazmente, no entanto, poderia também ocorrer entre um orador e o público; poderia servir à política e à vida pública, valendo argumentar de todo o modo, buscando adeptos, de forma enganosa ou honesta. O ideal seria alcançar a eficácia, não importando, muitas vezes, o comprometimento com a verdade e a ética. Daí a atividade de argumentar estar associada à de persuadir. Percebeu-se, então, que o homem, para ser persuadido, deveria ser vencido tanto pela lógica dos argumentos, quanto pela identificação com os sentimentos, provocando paixões.

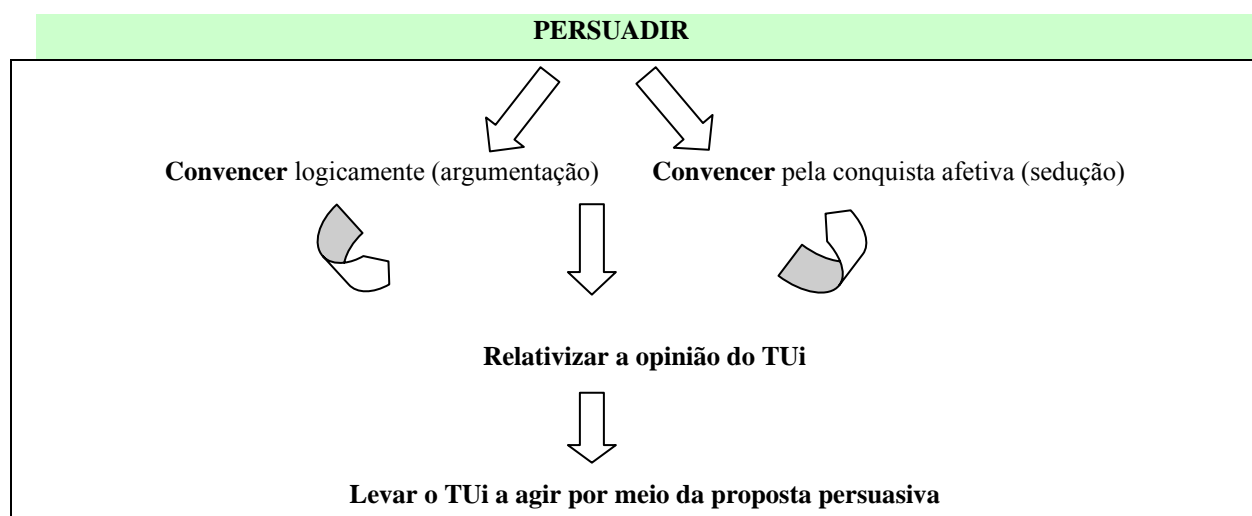
A partir dessas questões, desenvolve-se o trabalho dos sofistas, os quais investiam em uma persuasão pelo poder, alegando que somente técnicas precisas seriam capazes de possibilitar defender determinada causa ou seu contrário com a mesma veracidade. Diante do cansaço dos exageros dos sofistas, Aristóteles vem contribuir com o ensinamento que a arte de argumentar pode se destacar do “persuadir a todo custo”. Mesmo com o ensinamento de que se deve persuadir por meio das técnicas racionalizantes que comportam cada tipo de tema, as instruções do filósofo grego não deixaram de se dissociar de uma ideia de palavra como forma de manipulação.

Esta breve rememoração pelas origens do argumentar permite-nos chegar a uma constatação relevante: a de que, desde os antigos, a palavra persuadir poderia significar convencer, seja por meio de artifícios racionais, seja pela emoção. **Em suma, persuadir seria uma tarefa que poderia estar associada tanto à razão quanto à paixão.** Nesse caso, não seria difícil associar a sedução a uma das facetas da persuasão, justamente àquela atrelada à mobilização das paixões, uma vez que **seduzir significa conquistar pelos sentidos, pela**

sensibilização, por meio do estímulo a prazeres, afetividades e afinidades, que são identificados em nossa memória cultural, por meio de valores construídos histórica e culturalmente, como o belo, o justo, o ético, o bom, dentre outros.

Se uma das facetas da persuasão está para a sedução, a outra está para a argumentação. Isso porque **argumentar corresponde a convencer alguém sobre o posicionamento que defendemos, de maneira racional, obedecendo aos princípios da lógica das combinações linguísticas e das maneiras de comprovação de uma tese**. Quando argumentamos, portanto, tentamos oferecer as causas e explicações coerentes com o posicionamento que adotamos; valemo-nos de técnicas e princípios lógicos para tornar credíveis nossos pontos de vista.

Determinadas as relações entre argumentação e persuasão, ainda há que se esclarecer qual é a relação entre a atitude de convencer e a de persuadir, uma vez que aquela sempre aparece nas definições desta, pois persuadir, lógica ou sedutoramente, é um conceito que sempre estará vinculado a convencer. André Valente, em seu artigo “Argumentação e textualidade em crônicas jornalísticas”, informa que, no tocante à necessária distinção entre convencer e persuadir, “no primeiro caso, queremos que o outro pense como nós. No segundo, que aja como nós”, e completa especificando que “Posso convencer alguém de que, mesmo com os problemas de transporte aéreo, é menos arriscado viajar de avião do que de carro. Não consegui persuadi-lo se a sua opção foi uma viagem terrestre”. Sintetiza, ainda, o estudioso que “**ao convencer uma pessoa, mudo o seu pensamento; ao persuadir, levo-o a alterar a sua prática**” (VALENTE, 2011, p. 51, grifo nosso). Pensando com Valente, correlativamente às exposições anteriores, sintetizamos as relações entre os conceitos de argumentar, convencer e persuadir:



Importante ressaltar que o interlocutor estará realmente convencido ou, mais ainda, mobilizado a agir, se reconhecermos que mudar o ponto de vista não se restringe apenas ao acréscimo de dados, pois, nesse caso, estaríamos no campo da informação e não da argumentação. Para haver argumentação e a progressão para a persuasão, o TUi tem de sair do *status* de “conforto”, adquirido pelo saber partilhado, e chegar ao ponto de “desconforto”, de reconfiguração de seu arquivo de saberes, cujos guardados se agruparam pela ordenação do real, estabelecida pelo jornal, ou que estão presentes na memória sociocultural do indivíduo. **Nesse sentido, compreendemos que o papel de um cronista seria cada vez mais bem sucedido, à medida que a sua construção de opinião conduziu os leitores a se integrarem mais na sociedade, por meio de práticas que poderiam advir da leitura de suas crônicas.** Para a professora Cidália Fernandes, a argumentação está no dia a dia dos indivíduos. Conforme Fernandes, na obra *Argumentar é fácil*, os agentes do Jornalismo, ou os *media*

desempenham um papel importante na sociedade, pois apelam à participação dos indivíduos, contribuindo para a problemática social e para as questões ligadas a cada um em particular e a todos em geral. Os *media* são também, e por outro lado, os grandes responsáveis pela maior parte das manifestações de caráter persuasivo (FERNANDES, 2004, p. 31).

A título de ilustração, vejamos como a persuasão acontece, articulando argumentação e sedução, em mais uma crônica de nosso *corpus*, de autoria de Martha Medeiros. Observemos o fragmento abaixo:

“O Facebook tem rendido muitas risadas entre mim e minhas amigas. Temos um grupo que se reúne com certa frequência (da maneira antiga: ao vivo), e volta e meia surge o assunto. Claro que todas estão na rede social, com exceção de duas. Duas mulheres de Neanderthal, entre as quais, eu.

Antes não estávamos no Facebook porque não nos fazia a menor falta, mas agora não estamos porque virou questão de honra. Tem sido uma diversão resistir à insistência de quem alega que estamos “fora do mundo”.

Fonte: MEDEIROS, 2012b.

No início do texto, a cronista trabalha a sedução por meio da exposição de um fato que, naturalmente, aproximaria o EUc, Martha Medeiros, de seus leitores: a declaração de que está fora da rede social *Facebook*, sobretudo por uma espécie de resistência em relação ao desejo de suas amigas.

A escritora utiliza-se de uma linguagem tão agradável quanto uma conversa com as amigas, para contextualizar um cenário sedutor, que seria comum entre pessoas numa

animada reunião de pessoas íntimas. A seleção lexical reforça um ambiente familiar, desde as “muitas risadas” de um grupo que “se reúne com certa frequência”, “ao vivo”, até a “diversão” que a discussão polêmica sobre integrar o *facebook* pode causar. Assim, a cronista, nesse momento, despe sua roupa de *media* e se torna igual a qualquer um que possa ler sua crônica. A identificação entre público e autora se dá, ainda mais, pela mostra do discurso de que hoje, quem não se rende aos prazeres de um *site* de relacionamentos só pode ser um *Neanderthal*.

Certamente, grande parte do público leitor desta crônica concordaria com o autojulgamento da cronista, pois é partilhado, na cultura contemporânea, que pessoas resistentes, ligadas às formas mais tradicionais de comunicação, geralmente rejeitam os relacionamentos entre telas. O ponto de partida para a argumentação está presente na exposição, pois se revela, na organização textual, a informação “quem não está na rede é ultrapassado” como interseção de conhecimento entre EUc e TUi.

Se, de um lado, quem é usuário do *site* e leitor de Martha se identifica com a relação “quem é não usuário é retrógrado”, de outro lado, a ideia de que ficar fora desses meios virtuais de vida social é “questão de honra” atrai aqueles que, como ela, preferem não integrar a população da *internet* em um *site* como o *facebook*. Observemos o encaminhamento dessa questão no texto integral, transposto abaixo:

Texto XLIV completo – *Fakebook*

24 • REVISTA O GLOBO • 5 DE FEVEREIRO DE 2012 • ELADISSE

Martha Medeiros

Fakebook

O Facebook tem rendido muitas risadas entre mim e minhas amigas. Temos um grupo que se reúne com certa frequência (da maneira antiga: ao vivo), e volta e meia surge o assunto. Claro que todas estão na rede social, com exceção de duas. Duas mulheres de Neanderthal, entre as quais, eu. Antes não estávamos no Facebook porque não nos fazia a menor falta, mas agora não estamos porque virou questão de honra. Tem sido uma diversão resistir à insistência de quem alega que estamos “fora do mundo”.

A Danuza Leão afirma, em seu mais recente livro, que é um mico a gente tornar público que não entende nada de rede social. É mais moderno dizer que está por dentro, mesmo que não saiba ligar um computador. Ai, Danuza, tarde demais. Já pendurei na parede meu diploma de pré-histórica. Tenho mestrado e doutorado em alienação virtual.

O que não me impede de estar no Face. Não, não estou me contradizendo, tenho uma meia-dúzia de perfis na rede. Se você procurar, vai encontrar gente que extrai frases das minhas crônicas e faz uma gentil colaboração, melhorando-as, e também gente que se faz passar por mim, trocando ideias com seus adicionados como se fosse eu. A generosidade desse pessoal não tem limite. Antigamente isso seria considerado crime, agora está enquadrado como “homenagem”. Eu agradeço pra quem?

“É uma terrível calamidade, para uma época, não saber mais a quem estimar.” Esta frase eu não tirei da internet, e sim de “O eterno marido”, de Dostoiévski, livro escrito em 1869, quando por incrível que pareça eu ainda não era nascida. E você, está seguro de que seus estimados são realmente quem dizem ser?

O Facebook é uma ferramenta dinâmica, agregadora, mobilizadora e tornou o email obsoleto. Pena que tenha algumas contraindicações, como, por exemplo, fazer com que não sejamos mais donos nem da nossa memória. No último encontro com as amigas, fomos às gargalhadas por causa de uma discussão a respeito de uma moça chamada (you trocar o nome dela para manter sua privacidade, espero que ela não me processe por isso) Zezé Velasques. Segundo minhas amigas que estão no Face, Zezé diz ter sido minha querida amiga do colégio. Eu nunca fui colega de nenhuma Zezé Velasques, este nome nunca constou da minha agenda de telefones, nunca coleei uma prova dessa menina, tenho certeza de que nunca disse nem oi para qualquer Zezé Velasques, mas há quem diga que estou delirando, que claro que fui colega dela no colégio Anchieta, onde, segundo também dizem, estudei a vida toda, mesmo que no meu histórico escolar conste que dos 6 aos 17 anos eu tenha sido aluna do Bom Conselho. Em quem acreditar? Não olhe pra mim, há muito que deixei de apitar na minha própria história.

Aqui, de fora do mundo, meu beijo pra Zezé e pra todos que ainda conseguem lembrar dos amigos sem a ajuda de aparelhos.

Email: martha.medeiros@oglobo.com.br

“
Já pendurei na
parede meu
diploma de
pré-histórica.
Tenho mestrado
e doutorado em
alienação virtual
”

Fonte: MEDEIROS, 2012b.

Declaradamente uma pessoa “fora do mundo”, a cronista alia a sedução à argumentação, à medida que se utiliza de construções que nos permite reconhecer os porquês de seu protesto contra certos usos e usuários do *face*. O trabalho argumentativo superpõe-se ao expositivo, sobretudo, por meio de citações diretas e indiretas que corroboram a pertinência de um *media* ficar fora das redes, distanciando-se, com essa postura, de um

contato mais direto e imediato com seus fãs e leitores. Ao citar indiretamente o discurso de Danuza Leão, no segundo parágrafo, o EUE deixa claro que não é “mico” não sucumbir à nova tecnologia de se relacionar, porque não quer parecer moderna. Em contraposição à recomendação de Danuza, a autora estabelece a primeira fundamentação argumentativa, a partir do valor de honestidade, cultuado em nossa cultura, segundo o qual não se deve mostrar como verdadeiro o que não é.

A partir desse momento, o EUC estaria perdoado pelos leitores internautas, por meio do trabalho argumentativo do EUE, que também se vale da ironia para adensar a crítica ao uso inadequado do *site* – no momento no qual a cronista declara estar no *facebook*, lança mão de uma evidência para deixar explícito que impostores se passam por Martha Medeiros, já que ela, mesmo fora desse mundo, “troca ideias” com leitores, “aconselha-os”, “adiciona” e se relaciona com os fãs. Tendo “meia dúzia de perfis” na rede, a colunista tem uma vida virtual construída e vivida por pessoas que, ironicamente, são caracterizadas como quem faz “uma gentil colaboração” a ela, alterando, reescrevendo e acrescentando textos de sua autoria.

Além da denúncia das falsas identidades, a escritora anuncia o plágio, o qual é renomeado na boca do povo internauta como “homenagens” à cronista. Mudam-se os valores e os julgamentos éticos. A pergunta “eu agradeço pra quem?” torna o que parece engraçado descortinado pelo absurdo que é se tornar normalidade, esse tipo de atitude. De uma exposição mais cativante, com a mostra de universos familiares, de deliciosas reuniões entre amigos, a uma argumentação mais consistente em favor da denúncia da falta de escrúpulos na *internet*, por meio de ironias e conteúdos inusitados, o humor vai se construindo entre uma persuasão mais afetiva (sedução) e outra mais racional (argumentativa).

O uso da citação direta, por um argumento de autoridade, no quarto parágrafo, ilustra uma tentativa pedagógica da colunista de ensinar como se utilizam frases de outras pessoas, destacando um fragmento de Dostoievski, com especificação de ano de publicação e título da obra. Metadiscursivamente, o fragmento do autor serve tanto para reforçar a linha argumentativa anterior como para educar, visto que se qualifica como “terrível calamidade” não saber a quem estimar, por não se ter a certeza se as pessoas são quem dizem ser. O discurso alcança tom de maior seriedade no questionamento feito ao leitor, que o convida a uma reflexão – “E você, está seguro de que seus estimados são realmente quem dizem ser?”. A essa altura, certamente, os adeptos e os não simpatizantes do *face* já se encontram convencidos pela ideia de que é possível alguém, principalmente um comunicador das mídias, estar fora dos relacionamentos virtuais, tendo em vista os perigos de uma vida na qual quase sempre não se pode confiar.

O trabalho com a sedução, porém, não é abandonado ao longo do texto. Evidências positivas sobre o *facebook*, como a mobilização, tentativa de integração e rapidez são lembradas, para, em seguida, mais evidências, articuladas ironicamente, levarem os leitores ao riso pela mostra de casos absurdos. A escritora organiza um breve relato no fim do texto para tornar público que certa leitora, com pseudônimo “Zezé Velasques”, insiste em declarar ser amiga de longa data de Martha Medeiros, desde a época de um colégio, onde Martha nunca estudou. O relato serve a mais um trabalho argumentativo em prol da fantasia doentia em que se transformou viver no mundo virtual. O final da crônica se mostra leve, apesar das críticas. Em tom de brincadeira, despede-se o EUE, mandando beijos à “Zezé” e a todos aqueles que conseguem lembrar dos amigos “sem ajuda de aparelhos”. Com essa última expressão, fica saborosamente declarada a crítica a uma (sobre)vida ligada ao uso de aparelhos, lembrando-nos, no plano denotativo, construído na crônica, os aparelhos tecnológicos, e, no conotativo, a referência aos equipamentos hospitalares, nas situações em que os indivíduos se encontram entre a vida e morte. Fica implícita a sugestão de que quem reproduz ou apoia esse tipo de “sobrevida” na *internet* só pode estar muito doente.

Se o TUI, ao final do texto, foi além de ter sido convencido pelos argumentos habilmente organizados; de ter dado boas gargalhadas; de ter ficado perplexo com tamanhos absurdos; e levou a discussão para outros espaços, além das páginas do jornal, realizou-se o convencimento que progrediu para a persuasão. E, se o leitor assim procedeu, contribuiu para espalhar a reflexão acerca de como não usar os *sites* de relacionamentos na contemporaneidade, além de ter ajudado a denunciar a periculosidade de se criar uma vida “*fake*”, mentirosa, que só existe na rede. Para além disso, se outros leitores se identificaram entre os impostores mencionados pela colunista, envergonharam-se e pararam de representar virtualmente, a persuasão se torna plena, uma vez que influencia no comportamento social do cidadão. A sedução, nesse sentido, é fundamental para a reavaliação das emoções, segundo a qual uma das várias consequências para o leitor pode ser a constatação do vazio existencial e da miséria afetiva que tornam doentes aqueles que precisam existir pela vida dos outros. O casamento entre sedução e argumentação fica evidente se associarmos a proposta da autora e a progressão temática da crônica ao seu título, “Fakebook”, como já expusemos, um truncamento entre a palavra “*fake*” (falso) e o vocábulo “*facebook*”. Toda a argumentação nos encaminha para uma tese implícita de que é perfeitamente cabível rejeitar a vida social nos meios virtuais.

A partir do exemplo da crônica de Martha, e do papel social dos cronistas, concordamos com o teórico Phelipe Breton, para quem, nos jornais de papel, a “argumentação

é essencial ao vínculo social” (2003, p. 43) e, por isso mesmo, é ela que cria os assuntos necessários ao convívio em sociedade, seja para informar, seja para formar e propagar conhecimentos. Ainda vamos além e acrescentamos que somente a opinião nos jornais é capaz de redimensionar a vida social, construindo espaços que podem desestabilizar os saberes consensuais, previamente construídos, motivando novos olhares que, nas crônicas, pode renascer com humor, pelas formas inusitadas de construção discursiva e de aproximação afetiva entre escritor e leitor.

Finalmente, essas reflexões permitem-nos avançar na verificação de que, no contrato de comunicação da crônica jornalística, toda atividade argumentativa está orientada para, de um lado, formar o leitor, e, de outro, seduzi-lo, atendendo exclusivamente à captação:

A crônica de jornal se identifica atualmente como um gênero jornalístico de opinião, reconhecido pela construção de um acontecimento comentado. A visada que prevalece é a de captação, uma vez que se busca persuadir e seduzir o leitor. Por essas razões, a argumentação é latente no gênero e, quando não há uma macroestrutura argumentativa, os modos textuais e as estruturas linguísticas se organizam para atender uma argumentatividade em maior grau.

3.4.2 Crônicas ou colunas?

No dia 29 de fevereiro de 2012, Artur Xexéo em sua crônica “A hora e a vez de um cronista: como o carnaval e um articulista liberam o cronista de um trauma crônico”, põe em xeque a classificação de seu texto. O título irreverente mostra o diálogo intertextual com famoso conto de Guimarães Rosa “A hora e a vez de Augusto Matraga”. Assim como o personagem de Rosa, cujos mistérios são descortinados em sua “hora” e “vez”, promovendo descobertas várias, o cronista insinua que busca uma revelação sobre o dilema crônico – no duplo sentido da palavra, como brinca. Pelo próprio título, os filtros construtores de sentido anunciam o fio da argumentação, pois algo relativo ao carnaval e a um articulista promove a resolução do problema, uma vez que “liberam” o cronista de um “trauma”.

Texto XLV – *A hora e a vez de um cronista*

ARTUR XEXÉO

A hora e a vez de um cronista

Como o carnaval e um articulista liberam o colunista de um trauma crônico

Nunca me senti confortável no papel de cronista. Quando me perguntam o que faço aqui no GLOBO, respiro fundo, penso duas vezes e disparo: “Sou colunista.” Tenho medo de assumir que sou cronista e ser comparado com Rubem Braga ou Paulo Mendes Campos.

Meu trauma só aumentou quando, alguns anos atrás, participei de uma mesa-redonda no Centro Cultural Banco do Brasil que juntava a fina flor dos cronistas cariocas. Fui o primeiro a falar e expus minha insegurança: “Não tenho muita certeza de que se o que eu faço é realmente crônica...” Antes mesmo de completar a frase, fui interrompido por uma estrela do gênero, que desabafou: “Pois eu tenho. O que você faz não é crônica”.

Devolvido à minha insignificância, continuei escrevendo minhas... colunas.

Foram as crônicas e os cronistas que me aproximaram da leitura de jornais. Carlinhos de Oliveira, Sérgio Porto, Elsie Lessa — como eu gostava dos relatos de Elsie Lessa sobre Londres — eram os espaços que eu procurava, na infância, quando um jornal caía em minhas mãos. Esperava ansiosamente o lançamento da “Manchete” para ler o que Fernando Sabino tinha preparado aquela semana.

Na época, não associava aqueles textos a crônicas ou cronistas. Lá em casa, tudo que saía em jornal era “artigo”. Então, eu gostava dos “artigos” de Elsie, Sabino e Stanislaw. Cronista tinha a ver com carnaval. Quando chegava dezembro e o noticiário de carnaval tornava-se mais constante, aparecia no jornal sempre uma referência à Associação dos Cronistas Carnavalescos. Nunca soube bem o intuito de tal Associação. Nem quem dela fazia parte. Mas era importante. Qualquer “artigo” sobre uma decisão carnavalesca, um concurso de marchinhas, uma crítica à organização da festa, tinha a palavra de alguém da Associação dos Cronistas Carnavalescos, que, depois de ser citada uma vez com seu nome completo, passava a ser referida apenas como ACC. Cronista era fundamental no carnaval.

Assim como o papel carbono e a ficha para telefone, a Associação dos Cronistas Carnavalescos sumiu da minha vida. Deve ter ficado



guardada em alguma gaveta fechada da minha memória. Há muitos anos, não ouvia falar dela. Até domingo passado, quando voltou associada aos antigos carnavais no “artigo” de Caetano Veloso aqui no Segundo Caderno.

Entre uma e outra associação de ideias ligadas ao carnaval, Caetano fez a pergunta que recuperei para mim a velha ACC: “O que era mesmo uma entidade, tão referida na minha infância, denominada Associação dos Cronistas Carnavalescos?”

Fiz, então, o que não podia ser feito, tempos atrás, e abri a gaveta da minha memória procurando a ACC no Google. Achei um “artigo” no site do Observatório da Imprensa. Escrito por José Reinaldo Marques, em 19 de fevereiro de 2007, “A imprensa e o carnaval carioca” traça um quadro da importância dos jornais do Rio na aceitação do samba e do carnaval. “Quebrando uma série de preconceitos, no século XIX a imprensa carioca teve o interesse despertado pelas crônicas carnava-

lescas e, com essa iniciativa, tornou-se a principal promotora do carnaval como a maior manifestação cultural popular do país.” É assim que Marques inicia seu texto. “Quando a imprensa percebeu que a crônica carnavalesca vendia jornal, logo começaram a surgir especialistas na cobertura da festa”, continua ele. Citando o pesquisador Eduardo Granja Coutinho, autor do livro “Os cronistas de Momo — Imprensa e carnaval na Primeira República” (Editora UFRJ), o articulista assegura que “as crônicas de José de Alencar no rodapé de primeira página do ‘Correio Mercantil’, em 1854, foram os primeiros sinais de que a imprensa desejava participar da organização do carnaval — então considerado pela sociedade dominante como festa de mau gosto, que precisava ser civilizada. No carnaval de 1926, o jornal ‘Correio da Manhã’ e a revista ‘O Cruzeiro’ participaram intensamente da festa, organizando palanques e concursos carnavalescos. Era o início de uma disputa — na qual mais tarde predominou o ‘Jornal do Brasil’ — pelo monopólio da divulgação e do ordenamento de um evento de massa, de acordo com os ideais herdados da Belle Époque.”

A certa altura, o artigo lembra que “a figura do cronista de carnaval chegou a ser tão importante que, em 1925, foi fundado o Centro de Cronistas Carnavalescos, transformado, em 1943, na Associação dos Cronistas Carnavalescos”. Olha a ACC aí, minha gente! O Google não me ajudou a descobrir se a Associação ainda existe.

De qualquer forma, a ACC existindo ou não, Caetano termina seu artigo defendendo a “paradona” da Mangureira, um dos temas da minha... hummm... coluna da semana passada. “Foi o que de mais significativo aconteceu”, conclui Caetano, concordando com as ideias deste humilde colunista. E Caetano continua: “Com isso, o prêmio da Associação dos Cronistas Carnavalescos vai para o Xexéo”.

Foi um alívio. Caetano me livrou do trauma. Fui, enfim, considerado um cronista. Carnavalesco, mas cronista.

E-mail: axexeo@oglobo.com.br
 Blog: oglobo.com.br/cultura/xexeo

Fonte: XEXÉO, 2012a.

O problema a que se refere o escritor é percebido pela angústia de não saber se o que escreve é crônica ou coluna.

“Meu trauma só aumentou quando me perguntam o que faço aqui no GLOBO, respiro fundo, penso duas vezes e disparo: ‘Sou colunista.’ Tenho medo de assumir que sou cronista e ser comparado com Rubem Braga ou Paulo Mendes Campos. Meu trauma só aumentou

quando, alguns anos atrás, participei de uma mesa-redonda no Centro Cultural Banco do Brasil que juntava a fina flor dos cronistas cariocas. Fui o primeiro a falar e expus minha insegurança: ‘Não tenho muita certeza de que se o que eu faço é realmente crônica...’

Antes mesmo de completar a frase, fui interrompido por uma estrela do gênero, que desabafou: ‘Pois eu tenho. O que você faz não é crônica.’ Devolvido à minha insignificância, continuei a escrever as minhas...colunas!’

Fonte: XEXÉO, 2012a.

A questão da terminologia crônica/ coluna, cronista/ colunista, ressaltada por Xexéo em uma crônica recente, também motiva pesquisas acadêmicas na área do Jornalismo há algum tempo. Hérís Arnt, professora da faculdade de Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), na obra *A influência da Literatura no Jornalismo: o folhetim e a crônica*, explica que a similaridade entre crônicas e colunas é um dos aspectos relevantes nos produtos da interseção Jornalismo-Literatura nos jornais brasileiros. No capítulo “Os Estados Unidos sob o olhar dos colunistas-cronistas”, a autora estabelece uma relação entre a progressão do colunismo norte-americano e da crônica brasileira no século XIX.

Dentre algumas das conclusões a que chega, Arnt destaca que não se produziu a crônica nos EUA, mas a coluna de envergadura político-social. Esta, curiosamente, estaria muito próxima do que fizeram os nossos cronistas oitocentistas, sobretudo Machado de Assis:

O jornalismo produziu, em meados do século passado, um gênero de crítica aos políticos e às instituições públicas que obteve grande sucesso, e que constitui, até os dias de hoje, a base do “colunismo” americano. Apesar da cultura anglo-americana não consagrar a crônica, pode-se dizer que o estilo das “colunas”, em muitos aspectos, aproxima-se da crônica brasileira, pelo menos no século XIX. A comparação entre os artigos de autores norte-americanos e as crônicas de Machado de Assis comprova isto. O primeiro escritor a se dedicar ao gênero “colunismo” foi Seba Smith, que fazia comentários semelhantes ao do narrador naïf de Machado de Assis (ASSIS, 2001, p. 88).

O capítulo de Hers Arnt está orientado para a defesa de que existem tantas proximidades entre crônica e coluna que ambas podem ser consideradas equivalentes, resultando essa associação no termo “cronista-colunista”, adotado pela professora, e empregado ao longo do trabalho. Por essa abordagem, a coluna deixa de ser identificada unicamente como um local de publicação e adquire a identidade de “gênero” do jornal.

No segundo parágrafo de “A hora e a vez de um cronista”, Artur Xexéo confessa a sua euforia diante do “espaço” que demarcava os textos de Elsie Lessa e Sergio Porto:

“Foram as crônicas e os cronistas que me aproximaram da leitura de jornais. Carlinhos de Oliveira, Sergio Porto, Elsie Lessa — como eu gostava dos relatos de Elsie Lessa sobre Londres — eram os espaços que eu procurava, na infância, quando um jornal caía em minhas

mãos. Esperava ansiosamente o lançamento da Manchete para ler o que Fernando Sabino tinha preparado aquela semana.”

Fonte: XEXÉO, 2012a.

Sobre essa questão, o jornalista José Marques de Melo, no artigo “A coluna”, com acréscimo na edição de 2002 de *Jornalismo opinativo*, defende que o termo, em jornal, é ambíguo, pois pode se referir a qualquer seção fixa ou a locais específicos, destinados apenas às notícias e notas referentes às novidades das elites urbanas: “A caracterização do colunismo na imprensa brasileira dá margem a ambiguidades. Há uma tendência geral para chamar de coluna toda seção fixa. Assim sendo, a coluna abrange, segundo essa noção, o comentário, a crônica e até mesmo a resenha” (MELO, 2001 p. 129).

Melo explica, com base nos ensinamentos do jornalista Frank Fraser Bond, que a coluna teve origem na imprensa norte-americana, no século XIX, em atendimento ao público, desejoso de artigos mais pessoais, na era de intensa fabricação do *lead* impessoal. Desse modo, as colunas, de espaços, passam a constituir os gêneros que, no universo do papel-jornal, permitiam a mostra da subjetividade do autor. Por isso, acrescenta José Marques de Melo:

Aparentemente a coluna tem caráter informativo, registrando apenas o que está ocorrendo na sociedade. Mas, na prática, é uma seção que emite juízos de valor, com sutileza ou de modo ostensivo. O próprio ato de selecionar os fatos e os personagens a merecerem registro já revelam seu caráter opinativo. A coluna tem fisionomia levemente persuasiva. Não se limita a emitir uma simples opinião. Vai mais longe: conduz os que formam a opinião pública veiculando versões dos fatos que lhe darão contorno definitivo (MELO, 2001, p. 132).

Por esse traço de autonomia do autor, no Brasil, a coluna assumiu, inicialmente, a identidade de um gênero destinado à divulgação e avaliação da rotina da *high society*, quando Ibrahim Sued, nas Décadas de 50, 60 e 70 do século XX, publicou textos sobre a vida mundana e a rotina da alta burguesia, unindo o público e o privado das gentes ricas, construindo um universo curioso para muitos leitores que se encontravam distantes desse tipo de realidade. Nos dias atuais, a coluna tal como introduzida por Sued, não se reconhece mais apenas como um gênero de exposição da vida cotidiana dos ricos.

Especialmente na avaliação de José Marques de Melo, a coluna, desde a segunda metade do século XX, alicerça todo o jornalismo brasileiro contemporâneo, ainda que o termo tenha sido consagrado por Ibrahim Sued para identificar o gênero em que se encontravam “rumores, projeções e instituições” das elites: “Se no princípio o colunismo restringia-se ao ambiente da alta sociedade, hoje ele se alastra para todas as áreas cobertas pelos jornais diários” (MELO, 2001, p. 132).

Há, portanto, em meio jornalístico, uma consideração da coluna como gênero, embora ainda se ache presa a ela a noção de espaço de publicação de um texto. Em se tratando de gênero, há os jornalistas que traçam semelhanças e dessemelhanças entre a coluna e a crônica. Para José Marques de Melo, como expusemos, a coluna “pode ser uma crônica”, porém para o jornalista Pery Cota, há diferenças bem estabelecidas entre esses dois textos. Referência no meio jornalístico, Cota trabalhou nos jornais *Correio da manhã*, *O Estado de S. Paulo* e *O Globo*. No primeiro ficou conhecido quando denunciou o caso Para-Sar, na reportagem “Operação Mata Estudante”, dois meses antes do AI-5. Analisar opiniões fundamentadas de estudiosos vários, com experiência no magistério e no exercício do Jornalismo, torna-se fundamental para nos posicionarmos com propriedade, do lugar de quem se manifesta com o olhar das Letras, para além das contribuições jornalísticas. Em *e-mail* enviado ao professor André Crim Valente, no ano de 2010, em resposta a uma consulta acerca das comparações entre crônica e coluna, por ocasião desta pesquisa, o ex-jornalista de *O Globo* assim se posiciona:

Texto XLVI – E-mail de Pery Cota

ESCREVER

Fwd: crônica e coluna mestrado_i x

Entrada (76)
Importante
Enviados
Rascunhos (115)
Lixeira
documentos do ap...
Doutorado
memórias
Migrado (1)
Mais ▾

André Crim Valente <prof.acvalente@gmail.com>
18/06/10 ★

para mim ▾

Cara Fabiana,
segue a mensagem do meu amigo Pery Cota.
Abraços
André Valente

----- Mensagem encaminhada -----
De: Pery Cotta <perycotta@hotmail.com>
Data: 28 de maio de 2010 12:29
Assunto: crônica e coluna
Para: prof.acvalente@gmail.com

André Valente,
> Meu caro André Valente,
> Para entender a diferença entre crônica e coluna é necessário enxergar a
> diferença entre literatura e texto jornalístico, entre liberdade de criar
> (ficção) e obrigatoriedade de buscar a realidade cotidiana dos fatos. Não
> bastasse isto, nem de longe o jornalista faz texto literário, nem mesmo sob
> forma literária por mais pobre que seja.
> Quando trabalhava na Redação, os colequinhas detestavam as críticas que

André Crim Valente
prof.acvalente@gmail.com
Mostrar detalhes

- > eu fazia aos que se pretendiam intelectuais. Literatura é arte, jornalismo é
- > necessariamente escrever de forma simples, clara, direta, objetiva
- > e concisa. Certamente com a maior correção possível quanto ao Português, mas
- > escravo da exatidão, na informação que ainda precisa ser acessível a todos.
- > Crônica é artigo assinado por escritores conhecidos e/ou especialistas de
- > notório saber específico. O texto é de livre criação e altamente subjetivo,
- > mesmo quando o tema escolhido e a narrativa exigem rigidez científica. O
- > texto pode ser até mesmo sobre o nada, o pensamento voando sem rumo. Algumas
- > vezes, o jornal pode propor determinado assunto, nunca o enfoque e a
- > análise, ambos de total liberdade de exposição do autor. As crônicas são
- > mais conhecidas como "artigo assinado" ou "artigo de fundo" e ocupam espaço
- > aberto nas páginas de Opinião, editadas junto aos editoriais e cartas dos
- > leitores.
- > Coluna é o espaço para comentário do profissional com larga experiências em
- > alguma área de cobertura jornalística. Ou seja, há colonistas nas diversas
- > Editorias do jornal: Política, Economia, Esportes etc. As colunas (em espaço
- > de uma coluna, duas ou até mais colunas) também trazem a assinatura do
- > autor, algumas o próprio nome dele ou um nome fantasia. Esses comentaristas
- > trabalham o texto em cima das notícias e fatos publicados pelo próprio
- > jornal ou outros veículos da mídia. Mesclam opinião com informação, no
- > desdobramento e sequência dos parágrafos.
- > Ainda sobre Literatura e Jornalismo é interessante registrar que a forma
- > mais característica do texto jornalístico, a reportagem, nasceu nos jornais
- > brasileiros, no início do século passado, através de um cronista: João do
- > Rio (Paulo Barreto), que escrevia crônicas diárias e resolveu ir às ruas
- > observar o assunto escolhido. As crônicas acabaram virando livros e fazendo
- > surgir um escritor de larga visão social e calor humano. Para mim, ele
- > antecedeu em mais de cinco décadas o que os jornalistas norte-americanos

-
- > passaram a chamar de "New Journalism", um meio-termo entre reportagem e
 - > literatura. Aliás, há uma grande mesclagem das duas formas, no jornalismo
 - > impresso. Olha outra curiosidade: naquela época, havia grande interesse em
 - > conhecer as obras dos principais autores. João do Rio disse que, na verdade,
 - > o interesse do público-leitor era sobre a vida, o modo de ser dos
 - > escritores. Assim, certamente se adaptaria muito bem à época atual e, ao
 - > invés de apenas flunar pelas ruas do Rio de Janeiro, surfaria certamente na
 - > internet e em toda a rede social.
 - >
 - > É isto. Peça mais se for necessário.
 - > Abs.
 - > Pery Cotta

Examinados os diversos posicionamentos acerca da associação crônica-coluna, no domínio jornalístico, constatamos que devemos evitar generalizações. Não seria conveniente, por exemplo, afirmar categoricamente que “crônicas são colunas”. Por outro lado reconhecemos também certa distância das crônicas produzidas hoje, em especial pelos cronistas selecionados neste trabalho, para as crônicas “áureas”, escritas na segunda metade do século XX, sobretudo as de Rubem Braga.

No que respeita à relação entre colunas e crônicas, fica evidente que, em muitos casos, trata-se de uma opção terminológica. Daí, a quase todo momento, os próprios escritores se autorreferirem, tanto como “colunistas” quanto como “cronistas”, como no texto “Prezado Imbecil”, de Arnaldo Bloch, no qual o escritor opta por colunista. Em discussões mais teóricas nas publicações jornalísticas, por outro lado, há uma linha tênue entre o reconhecimento da coluna como espaço ou gênero. Entretanto, os usos linguísticos evidenciam que a noção de espaço está mais vinculada a coluna do que a crônica, por isso ouvimos e lemos constantemente pessoas falando ou escrevendo que *o escritor fulano de tal tem uma coluna, mas faz crônica*. O uso linguístico mostra que “coluna” está mais ligada a uma espacialidade no jornal enquanto “crônica” está relacionada a um trabalho com a linguagem e, em particular, com a língua. Também se reconhece que as associações com um fazer literário são características da crônica, ao passo que o compromisso com a realidade sociopolítica – verdade ou investigação – é inerente à coluna.

Na tentativa de contribuir com a discussão acerca da relação crônica e coluna, oferecemos outra perspectiva. Gênero ou lugar de publicação, a coluna é um dos pilares do jornalismo moderno, como bem asseverou Mônica Veloso, historiadora mencionada no capítulo segundo. Assim, para os objetivos desta pesquisa, adotamos a ideia de que coluna é o espaço onde se publicam e divulgam as crônicas.

Em relação à distância, digamos literária, entre as crônicas contemporâneas e as braguianas, julgamos que ela se justifica devido aos fatores externos aos contratos de comunicação das produções do século XX, como já expusemos no capítulo segundo. Como bem se sabe, os aspectos exteriores influenciam substancialmente nos interiores. Para chegarmos ao ponto desejado nessa discussão proposta, faz-se necessário lembrar que, em finais dos anos de 1950, os cadernos culturais dos jornais são consumidos avidamente por um público leitor sedento de leitura literária. O *Jornal do Brasil*, sobretudo, passa a atender essas demandas com duas “entradas” para a Literatura: uma delas nos chamados cadernos culturais – ou neste caso – o “Caderno B”, sendo as leituras literárias específicas para um público mais especializado, consumidor de uma metalinguagem literária de formação e especialização.

As outras marcas literárias eram registradas pelas crônicas, reconhecidamente a identidade da Literatura no jornal. Esses textos eram, de fato, a história deleitosa esperada por qualquer leitor, intelectualizado ou não; encontravam-se espalhadas pelas seções dos jornais, como uma espécie de chamariz, para o atrair e lhe oferecer uma liberação das tensões provocadas pelas notícias diárias, por meio de uma boa dose de ficção. Somado a isso, resgata-se o enorme sucesso da série paradidática *Para Gostar de ler*, que estimulava

cronistas e leitores a se debruçarem em textos mais fictícios, seja para criá-los, seja para devorá-los enquanto se lê.

Essas informações das circunstâncias discursivas daquele momento, só para mencionar algumas, conduzem-nos ao entendimento de que havia a necessidade de um trabalho mais estreito com a Literatura, tanto como formação quanto como arte. Avançando nessas lembranças em relação ao que estamos propondo neste momento, cremos que o contrato de comunicação das crônicas de Braga, Drummond, Sabino, Paulo Mendes Campos e de grande parte dos chamados “cronistas áureos” apresentava um compromisso em oferecer ao leitor a fantasia, possibilitando o desejo prazeroso de “ser enganado”, sem vínculos obrigatórios com um “efeito de verdade” vinculado à realidade empírica, nos termos de Charaudeau.

A liberdade da crônica, portanto, estava assegurada por um “acordo” segundo o qual a cláusula determinava como possibilidade um “efeito de ficção”, em linguagem que moldasse tal engenho. Se a crônica publicada no jornal com esse contrato atraía mais o leitor, nada mais natural reconhecer que, por esse tempo, buscava-se uma crônica, mais literária, uma crônica-conto, ou crônica-poética, como já foi classificada. Tanto mais afinada com um “contrato de ficção”, mais próxima da seleção e adaptação para antologias de livros estaria a crônica, movimento natural da época. Pensando por essa perspectiva, é de se compreender que, em relação ao modo de organização do texto, a narração torna-se preferencial para atender à argumentatividade em maior escala, embora o modo de organização argumentativo pudesse estar presente predominantemente em algumas crônicas mais engajadas ou líricas, a exemplo de muitas das produções de Braga. Tanto é que a crônica ainda foi muito descrita como prima-irmã do conto, muitas vezes confundindo o próprio entendimento dos cronistas sobre o que fazer. Perto do conto, seria mais brasileira. Perto do ensaio, portanto com o comentário presente, estaria mais próxima do modelo inglês de se cronicar. E se mais brasileira, mais perto do conto, a narração é preferencial, nas produções áureas, seja pela brasilidade, seja para a sedução dos leitores.

Hoje, a crônica não apresenta um “contrato de ficção”, embora a ficção possa estar a serviço de um evento da “realidade” social. Informações do capítulo anterior também nos auxiliam a constatar que o legado deixado pelo movimento modernista, pelas vanguardas europeias e, pouco mais tarde, pelo *Pasquim* contribuiu para uma crônica mais curta, de sintaxe mais breve, mais vinculada ao engajamento social e às críticas ao pensamento preestabelecido como norma de conduta e convívio social. A narração, aos poucos, foi cedendo espaço para a presença constante da argumentação, mais propícia ao comentário, seja

ele levemente ou intensamente engajado. Os recursos de construção da crônica deixam de ser predominantemente literários e passam a ser também discursivos.

Podemos mesmo verificar, pelas palavras de outros cronistas, em entrevistas, quando em reflexão sobre os rumos do gênero crônica e suas contribuições que, hoje, não se produz mais uma crônica à moda de Braga. Joaquim Ferreira dos Santos (J. F. S.), em entrevista já mencionada no capítulo segundo, declara ao repórter Paulo Lima, do Armazém Literário, em 2005:

Texto XLVII – *Entrevista com Joaquim Ferreira dos Santos*

“Qual seria o tom ideal da crônica hoje, que possa diferenciá-la da objetividade do jornalismo diário, sem, no entanto, cair num lirismo parnasiano?”

J. F. S. – Não cabe mais o lirismo, a poesia do Braga numa crônica de hoje. Acho que o truque, o borogodó que se persegue, é misturar a tal leveza da crônica, o descompromisso do *flâneur* que vai andando e caçando suas borboletas, ou seja, seus assuntos, com a temperatura do jornal moderno, mais quente. É um meio-termo complicado: a crônica precisa ter um texto diferente, que faça o leitor e a edição respirarem. Mas não pode ser lenta demais que faça o leitor moderno achar sonolenta.”

Fonte: LIMA, [s.d.].

E completa, quando questionado se o que faz é Literatura:

“Escrever para jornal tolhe ou impulsiona pretensões mais literárias? Roberto Drummond costumava dizer que o jornalismo é o túmulo da literatura...”

J. F. S. – Eu não tenho pretensão literária nenhuma. Nunca escrevi nada que não fosse estimulado pelo bafô do editor na minha nuca cobrando o prazo. Sempre fui pautado. O resto, se literatura, se jornalismo, novo jornalismo, não me cabe a resposta. Acho que o texto jornalístico, de uma reportagem mesmo – e viva Truman Capote, Gay Talese, Norman Mailer, Euclides da Cunha, Tom Wolfe! –, pode ser tão bom quanto qualquer outro.”

Por essas informações, julgamos que as crônicas contemporâneas, cujo recorte se apresenta no *corpus* deste trabalho, possuem um contrato de comunicação que autoriza a Literatura no jornal, porém em menor grau do que as crônicas-conto. **Isso significa que, mesmo com a presença de ficção, esta servirá de ilustração a uma reflexão ou a uma crítica, que estarão a serviço de certa argumentação ou argumentatividade.** Por isso mesmo, é a literariedade, ou trabalho criativo com a linguagem, que será identificada como a “Literatura” que se autoriza nesse contrato. Hoje, porém, pode-se escrever “com arte”, mas dificilmente escreve-se “arte” nas páginas do jornal.

Por essa razão, **achamos apropriado acrescentar que as colunas nas quais são publicadas as crônicas, no interior de qualquer seção, podem ser reconhecidas como**

ícones de entretenimento dentre as colunas da seção que integram. A presença do nome do autor, como “Artur Xexéo”, “Verissimo”, “João Ubaldo Ribeiro”, “Arnaldo Bloch”, entre outros frequentemente nomeados “cronistas”, funciona como ícone de entretenimento, autorizando ao leitor a entrada do humor que marca as formas de linguagem e textualidade como diferenciadas em relação aos outros textos mais referenciais dos jornais. Em síntese, este capítulo propõe que o contrato de comunicação das crônicas contemporâneas nos permite reconhecer que elas são publicadas em espaços por nós considerados

Colunas de entretenimento, identificadas pela identidade externa dos colunistas (EUc), cujas estratégias e usos linguístico-discursivos autorizam uma imagem textual (EUe) mais engajada subjetivamente numa linha argumentativa em busca da visada de captação. Nesse contrato, o que vale é oferecer ao leitor um comentário credível, mas nem por isso menos saboroso e divertido. Se o “faz de contas” ocorrer, será apenas uma cena de ficção, empregada como ilustração de um efeito de verdade.

Além das informações acima, o contrato de comunicação da crônica prevê usos linguísticos e elementos de textualidade que sugerem certa proximidade entre cronista e leitor, dando uma aparência de conversa no interior de um texto cuja interação não se faz imediata. O espaço de publicação marcado pelo nome do autor; suas artimanhas de aproximação com o interlocutor; o trabalho de uma linha de argumentação para provocar sedução; a literariedade para estimular a leitura prazerosa; o diálogo entre cronista e leitor por meio de mídias distintas, sobretudo *internet*, tudo isso faz parte de um contrato de comunicação que desperta no leitor o desejo de se tornar consumidor.

Regressando ao texto “A hora e a vez de um cronista”, Artur Xexéo termina a sua aventura metalinguística em busca da revelação sobre o que faz e o que é – crônica ou coluna? Cronista ou colunista? O que consegue concluir é que foi liberado do “trauma crônico” porque Caetano Veloso, em seu “artigo”, o chama de cronista, sugerindo que ele poderia ser premiado pela ACC – associação de cronistas carnavalescos – por causa de uma crônica que havia escrito na semana passada, sobre o carnaval:

“De qualquer forma, a ACC existindo ou não, Caetano termina seu artigo defendendo a ‘paradona’ da Mangueira, um dos temas da minha... hummm... coluna da semana passada. ‘Foi o que de mais significativo aconteceu”, conclui Caetano, concordando com as ideias deste humilde colunista. E Caetano continua: “Com isso, o prêmio da Associação dos Cronistas Carnavalescos vai para o Xexéo.’

Foi um alívio. Caetano me livrou do trauma. Fui, enfim, considerado um cronista. Carnavalesco, mas cronista.”

Fonte: XEXÉO, 2012a.

O texto de Xexéo e esta discussão nos encaminham para uma constatação inevitável: vivemos uma época em que perfis de gêneros se redesenham continuamente em atendimento a certas demandas sociais, sobretudo as tecnológicas. No caso da crônica, ela se redimensiona e renova, sempre cheia de humor, para continuar dando aos homens o real sentido da palavra vida.

A seguir, a discussão sobre a tipologia de humor aqui proposta oferecerá esclarecimentos sobre o como se faz rir em espaços identificados como “colunas de entretenimento”.

4 O HUMOR DA CRÔNICA E A CRÔNICA DO HUMOR

4.1 Origens da abordagem linguística do humor

Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Todas as ilustrações acima são exemplos de obras de arte²⁸ que possuem como cerne o humor e, sobretudo, os efeitos de sentido e reações emocionais que o trabalho artístico pode provocar em seus apreciadores. Profissionais de diversas áreas do conhecimento têm recorrido frequentemente às artimanhas humorísticas para estreitar as relações com o público alvo. Nesse sentido, não há como negar que o humor se presta como meio de organização comunicativa em prol de uma interação bem sucedida entre os participantes.

²⁸ As obras referidas podem ser encontradas no site *Ensinando artes visuais* (<www.ensinandoartesvisuais.blogspot.com>), em que o professor de artes da USP, Erinaldo Alves, apresenta variadas manifestações artísticas que retratam o humor no mundo contemporâneo, indicando os *sites* originais para a consulta de seus alunos e leitores.

Com muito afunco e, de forma despojada, um dos artistas esculpe faces em suas múltiplas mudanças de expressão. A obra “Mood Swing”, confeccionada pela dupla holandesa Michel de Kok e Joris Kivits, foi uma das novidades do *VI Festival de Berlim de esculturas de areia de 2008*. Em seguida, a pintura digital, presente no *Welcome Image Awards*, na Inglaterra, com objetivos de unir as artes à ciência, chama atenção para a roupagem artística e graciosa de um fato repugnante ao olhar do homem – uma mosca se apoiando em cristais de açúcar e se preparando para “experimentá-los”. Tal graciosidade pode mesmo unir o belo ao engraçado, desconstruindo certezas do homem acerca dos fenômenos biológico-naturais.

O cartum de Donald Sofritti, artista Italiano, trabalha o humor a partir da inversão de estereótipos que atravessam as imagens dos super-heróis: uma mulher que de “maravilha” não tem nada, pois altera o padrão de beleza e de boas ações, estabelecidos em nossa tradição cultural (a antissuper-heroína aparece fumando, levando seu animal de estimação para fazer suas necessidades na rua).

A fotografia, incluída na série *Artes Visuais*, do artista brasileiro Marcus Chaves, na sua exposição “Buracos”, trata com um humor leve um problema grave em nossa cidade, a má conservação de nossas ruas. O artista oferece um retrato de como o povo brasileiro faz arte (no duplo sentido da palavra) com seus problemas, esbanjando humor, já que não há solução. A última imagem, a escultura da série “estátuas inusitadas”, exposta em Bruxelas, na Bélgica, aborda, de forma humorística, a reação dos homens aos fatos surpreendentes do cotidiano.

Estas peças presentes em algumas das várias exposições realizadas no ano de 2008 apresentam em comum o fato de se valerem de certos elementos que o humor da modernidade nos legou. No prólogo desta tese, esclarecemos que a concepção de humor que nortearia a pesquisa seria a que se consolidou nos tempos modernos, tendo nascido da essência ambivalente do período anterior, a *Belle Époque*.

Lembremos que o pesquisador Elias Thomé Saliba ensina que mais precisamente na passagem da Monarquia para a República no Brasil, havia uma grande desarticulação provocada pelo que ele chama de “desilusão republicana”, que seria uma espécie de impossibilidade de compreender as identidades de um Brasil-República, justamente pela convivência entre elas e o que se herdou de uma imagem de “ser brasileiro” no período monárquico. O conflito entre o que é e o desejo do vir a ser provocou um choque de significações que resultou na estranheza de representações. O estranhamento, produto risível de uma associação conflitante, é o próprio fenômeno humorístico. A partir dessas reflexões, o estudioso conclui que, em relação ao humor “a *Belle Époque* representou um momento de

crise e desarticulação desses dois sistemas de valores da dimensão cômica: a distinção entre o bom e o mau riso” (SALIBA, 2002, p. 21).

Segundo essas reflexões, em síntese, o humor dos tempos modernos se identifica pela coexistência de dois planos de significação que se contrapõem. Retornando aos objetos das exposições realizadas em 2008, verificamos claramente que o motivo desencadeador do riso é o conflito entre dois elementos que resulta em uma surpresa. Rimos ao observar as faces esculpidas na areia e a escultura do homem sendo puxado pela perna, porque elas nos mostram o inusitado desestabilizando uma situação familiar. O choque entre o rosto sério e os outros em gradação de risos podem nos lembrar o quanto chegamos até a gargalhar pelo simples fato de observarmos alguém em sucessivas “crises de risos”. Da mesma forma, se cairmos enquanto caminhamos, provocamos o riso porque desconstruímos o que foi posto como natural, sugerindo a sua desestabilização.

Recordemos, ainda, por esses exemplos, que foi com o dramaturgo Pirandello que a ideia de humor passa a se associada à “quebra” do familiar e à estranheza resultante disso. Encaminhando este raciocínio, recorreremos também a Bergson, para quem o riso acontece quando tudo o que é mecânico se superpõe ao humano. Risadas congeladas e tombos repetidos, numa “interferência de séries” produzem o conflito “mecanização” *versus* “humanização”, também motivadoras do humor. Ao “quebrarmos” representações cristalizadas por nosso passado histórico-cultural e nossas experiências diversas, chegamos, por fim, ao que Freud nomeou “ruptura de determinismo”, justamente o hiato entre o que se conhece pela vivência e o que emerge (in)conscientemente avesso a ela. Uma mosca saboreando açúcares e um rádio dentro de um buraco rompem definitivamente com o que sentimos e sabemos sobre essas situações.

Nessa rearticulação de representações, a mosca pode parecer encantadoramente engraçada e o buraco ressignificado, um espaço de manifestação de sensibilidades diferentes da irritação, a qual se constrói pela indignação devido ao descaso com o espaço público. Nessa perspectiva, quando as rupturas são muito impactantes, beiram o ilogismo, fronteira entre razão e criação. Isso pode ocorrer muito com a recriação de estereótipos, por exemplo. A anti-mulher-maravilha mostra-se tão desajustada de seu lugar idealizado, aproximando-se da decadência humana, que não seria lógico essa imagem continuar representando a perfeição física e moral, utopia humana sustentada por heróis e heroínas.

Os célebres trabalhos de Freud, Bergson e Pirandello têm de semelhante a noção de que o humor se percebe por uma convivência de contrários; pelo conseqüente desconforto

gerado pelo conflito dessas representações e, ainda, pela “quebra de expectativa”, resultado próprio do fenômeno humorístico.

Estranhamento, ruptura, conflito e contraste são, portanto, as heranças que os estudos sobre humor no século XX deixam para sua identificação. Os três estudiosos mencionados anteriormente contribuem com uma visão do fenômeno muito semelhante à própria característica da *Belle Époque*, principalmente no Brasil: contraste entre a sofisticação e o atraso – aqui, entre nós, o choque entre a euforia republicana e a dor oriunda do período monárquico. A união de pares controversos marcou a modernidade e mudou a própria concepção clássica de humor, vinculado à essência ou sensações emocionais. As faces diferentes dos contrários, naturalmente, são essenciais para se reconhecer humores distintos – o bom e o ruim, que movimentam críticas refinadas, “educativas” ou sarcásticas, com fim na degradação do homem e da sociedade.

Paralelo a isso, também não podemos esquecer que, se, por um lado, o conflito entre o instituído e o novo em nossos sistemas de significações gera o humor, por outro, o confronto em nossos sistemas de estruturação de linguagens, contratos de comunicação e gêneros textuais também o provoca. Por essa razão, o humor também é uma forma de organização de comunicações que, em tese, realiza-se pelo contraste entre a norma e a ruptura dessa norma ou, simplesmente, entre as formas convencionais de comunicação e a reinvenção dessas formas.

Não por acaso, tem sido cada vez maior o uso do humor como recurso de interlocução, em várias maneiras de comunicar, em áreas do conhecimento variadas, para atrair o público pela emoção e pela satisfação da cumplicidade. Isso porque, se o conflito se reconhece e se a surpresa dele resultante é identificada, produtor e coprodutor do texto experimentam uma sensação de prazer pela partilha de conhecimentos prévios. Não foi em vão, por exemplo, que as exposições mencionadas no início deste capítulo valeram-se do humor para atrair o público à apreciação das obras. Por isso, idealizadores de exposições, jornalistas, cronistas, publicitários, professores e muitos de nós, em papéis sociocomunicativos diversos, utilizamo-nos do humor como ferramenta, pois o nosso desejo constante é ganhar o outro para o nosso terreno. **E, se o humor tem feito parte desse processo, não fica difícil reconhecê-lo como um importante fator de argumentação.**

Vimos no capítulo terceiro que a argumentação, entendida nesta pesquisa, constitui uma atividade da linguagem, podendo se construir por uma encenação argumentativa, nos termos de Patrick Charaudeau, e/ou por usos linguístico-discursivos que endossam um dado ponto de vista. Assim, o humor na imprensa tem sido um dos grandes aliados desse trabalho

de defesa de representações, ainda que sob a capa inocente da “neutralidade”. Mesmo com a presença de gêneros que concentram fenômenos humorísticos, eles também podem ocorrer em textos “sérios”, em momentos de captação do leitor. Refletindo sobre a relação humor-imprensa na *Belle Époque*, reencontramos informações do capítulo segundo, que mostram o conflito entre a convenção e o novo também como um fenômeno de linguagem e estética dos impressos no Brasil. Em outras palavras, o humor como organizador da comunicação e fator de argumentação encontra terreno fértil nessa época, sobretudo com o advento do movimento modernista.

O humor, como recurso de sedução, ainda conforme os ensinamentos de Elias Saliba, foi um dos grandes legados da imprensa francesa aos jornais e revistas no Brasil. Devido à crescente evolução das tecnologia de impressos e impressões na modernidade, essa herança se adensa no século XX. Nesse momento, as seções “variedades”, cada vez mais incrementadas, constituíam o atalho de aproximação escritor-leitor, reunindo muitos gêneros que indicavam o caminho do prazer pela leitura. Piadas, charadas, contos, crônicas, caricaturas animadas e charges indicavam que a simbiose entre humor e imprensa correspondia, cada vez mais, a uma condição de comercialização da leitura de impressos no Brasil. Obviamente, os profissionais ligados ao riso oferecem uma nova dinâmica de comunicação e interlocução com os leitores, visto que, como salienta Saliba, “o incremento das relações de proximidade desses cômicos com o público mais vasto e variado do que aquele ligado ao consumo do livro certamente incentivou mudanças na percepção que esses humoristas tinham do público e da sociedade” (SALIBA, 2002, p. 43).

Nesse tempo, paralelamente à modernização dos jornais, desenvolviam-se as revistas ilustradas e literárias. Elas se tornaram o principal espaço de atuação de artistas e de experimentações artísticas, devido à evolução dos jornais para um modelo mais “imparcial” de estética e linguagem. O tom de seriedade, nesses veículos de imprensa, portanto, pareceu influenciar na transformação das revistas em espaço privilegiado das manifestações de qualquer tipo de humor, sobretudo aqueles mais agressivos, o “mau riso”. Nessas revistas, inclusive, as concepções de moderno foram desenvolvidas, seja na manifestação performativa das linguagens, nas discussões culturais e na expressão da crítica política.

Certamente, esse caráter assumidamente moderno contribuiu para a forte comunicabilidade do humor na imprensa, porque inscreveu o leitor como agente do processo de produção jornalística. A comunicação da modernidade promoveu interações diferenciadas entre escritores e leitores. Nos gêneros de entretenimento, sobretudo com a influência do Modernismo, a relação dos interlocutores se pactua por um jogo, seja pela

linguagem, seja pelos papéis que se instituem entre escritor e leitor, dependendo do contrato de comunicação do gênero textual.

Assim, piadas, palavras cruzadas, charadas, reconhecidamente gêneros divertidos, envolvem interlocutores pelas pistas da linguagem. Outros textos de entretenimento, como charges, quadrinhos, crônicas aproximam os participantes da comunicação pelas estratégias discursivas de envolvimento, inerentes a cada gênero – na charge, as imagens que revelam a realidade caricaturalmente; na crônica, a conversa entre cronista e leitor, que prepara o terreno para uma intimidade programada; nos quadrinhos, o diálogo rápido e oralizado entre personagens que reproduzem as ações cotidianas de forma bem humorada. Em cada um desses gêneros, o leitor age como um detetive em busca do que deseja descobrir, de acordo com as pistas de aproximação em cada convenção comunicativa.

Jogar pela linguagem, em sentido estrito, e pelos rituais sociocomunicativos dos gêneros, em sentido amplo, sem dúvida, constitui heranças de uma comunicação afim à modernidade – mais ágil, conflitante, reveladora e envolvente. Deve ser por isso que Ziraldo, no artigo “Ninguém entende de humor”, lembra que o humorista – termo a ser discutido mais adiante – desencadeia o riso associado à alegria provocada pela descoberta inesperada da verdade “que não é engraçada”, **pois engraçado “é o meio divertido que se faz chegar a ela”** (ZIRALDO, 1970, p. 31, grifo nosso).

Transportando essas reflexões para o domínio da Linguística, Luiz Carlos Travaglia (1990) informa que, somente a partir de Freud, podemos encontrar um referencial de análise do humor que considerasse a linguagem e, evidentemente por isso, foi na modernidade que as teorias linguísticas sobre humor se desenvolveram, em paralelo aos estudos da estilística literária. Consideramos que abordagens estilísticas constituíram importantes caminhos de análises do humor, porque auxiliaram na formação de uma memória do humor como linguagem. Porém, referenciais de vertentes da Linguística acrescentaram interessantes descobertas sobre o fenômeno. A semântica cognitiva, a Pragmática, a Sociolinguística, a Linguística Textual e, mais recentemente, a Análise do Discurso, indicaram, *grosso modo*, que a compreensão do como se faz rir ou, nas palavras de Ziraldo, do “como se faz chegar a ela” [a verdade], envolve partilha de saberes, intersubjetividade, formações ideológicas, contratos de comunicação, modos de organização e gêneros textuais subjacentes a eles – aspectos estritamente discursivos.

Feita a breve explanação dessas origens da abordagem linguística do humor, ressaltamos que, assim como a própria essência do século XX e o legado deixado por Freud, Bergson e Pirandello, o humor nas vertentes linguísticas, apesar de seus recortes teóricos,

também se reconhece pelo contraste, pela ruptura e pela “quebra de expectativa”, fatores necessários ao riso humorístico.

4.2 Como se faz rir? – algumas correntes teóricas

Em 1985, o linguista Victor Raskin, em *Semantic Mechanisms of humor*, apresenta uma teoria cognitivista do humor. Seu estudo tem por referência o conceito de bissociação, introduzido pelo psicólogo e escritor Arthur Koestler, com a publicação de *The Action of Creation*, em 1964.

Conforme Fourastié (1983, 2002) a tese de Koestler²⁹ consistia em revelar “a existência de um mesmo tipo de progressão intelectual – ou estrutura – na produção do riso, nas ciências e na arte”. Por essa proposta, as produções criativas dessas áreas envolveriam processos semelhantes à interferência de séries de Bergson, por, assim como esta, associar planos não correspondentes repetidas vezes, cujo resultado seria o estranhamento de significações. Em tese, para Koestler, o humor, as artes e a ciência seguiriam o mesmo padrão em suas atividades de criação: o ato de pensar em dois planos. A esse padrão, Koestler nomeia **bissociação**, que consiste em “combinar duas matrizes cognitivas até ali sem qualquer relação entre si, de tal maneira que se acrescente à hierarquia um novo plano que incorpore as estruturas anteriormente separadas” (KOESTLER, 1980 apud JARDON, 1988, p. 30).

Tomando como base esse conceito, embora Koestler nunca tenha utilizado o termo “frame”, mas os equivalentes “matriz cognitiva” e “plano de associação”, Luiz Carlos Travaglia, em artigo sobre a introdução aos estudos do humor, interpreta que “a bissociação representa a interseção de “frames” de naturezas divergentes” (1990, p. 76). A noção de “frames” torna-se necessária para a compreensão do trabalho de Raskin, já que, para o linguista, o processo humorístico se realiza por uma associação de “scripts”, total ou parcialmente opostos semanticamente. Essa fusão de sentidos oponentes seria percebida por “gatilhos” linguísticos, fundamentais à identificação de um terceiro significado, diferente dos anteriores, e dependente da fusão dos scripts antagônicos. Cada *script*, portanto, seria um “feixe estruturado e formalizado de informação semântica inter-relacionada”.

²⁹ Como não tivemos acesso à obra original de Koestler, este será referido de acordo com estudos de pesquisadores que se valeram de aspectos de sua teoria cognitivista do humor.

Frames e *scripts* passam a ser incorporados às teorias de Linguística Textual, nos anos de 1980, para nortear a compreensão acerca das práticas de leitura e produção de texto. Não seria possível, por exemplo, ler e elaborar bem um texto se não tivéssemos uma bagagem sociocultural e histórica, construída por nossas experiências como sujeitos deste mundo. Com base nesses saberes armazenados, leitura e escrita desenvolvem-se pela mescla entre conhecimento dado e informação nova. *Frames* e *scripts* constituem as imagens mentais registradas pela vivência das mais variadas situações. Referência do que é um casamento, de como se faz uma prova, até de como se vestir para uma formatura correspondem a esse arquivo memorialístico construído pelos saberes linguísticos e extralinguísticos. Segundo orientações de Koch e Travaglia (1989, p. 64-65), enquanto os *frames* são conjuntos de conhecimentos guardados na memória “sem que haja qualquer ordenação entre eles”, os *scripts* correspondem a saberes “altamente estereotipados” sobre os modos de agir, inclusive linguisticamente.

A contribuição de Raskin aos estudos linguísticos de humor, pois, reside no fato de que a bissociação pode ser identificada por um fenômeno de linguagem e que o entendimento desse processo, necessariamente, depende do conhecimento prévio estereotipado comum entre os participantes de uma comunicação. **Desse modo, nas abordagens linguísticas, os conteúdos dados ao humor passariam por uma materialização bissociativa, independentemente da corrente teórica adotada para fundamentação da análise.**

No Brasil, especificamente, o “como fazer” do humor encontra terrenos férteis nos trabalhos de Sírio Possenti (1999, 2010), Luiz Carlos Travaglia (1989, 1990) e em publicações motivadas pelos trabalhos desses autores, seja nas produções de seus orientandos ou de estudiosos que compartilham o mesmo o objeto de investigação e buscam um forte referencial em solo brasileiro. Com roupagens teóricas distintas, todos esses trabalhos apresentam, de fato, a bissociação como processo fundador do humor. Mostraremos, a seguir, as orientações gerais da teoria raskiniana, para explicitarmos a incorporação desses ensinamentos aos trabalhos de Possenti e Travaglia.

4.3 O passo a passo da bissociação em Raskin e suas aplicações

Aplicando o conceito da bissociação a gêneros exclusivamente humorísticos, com demonstração pelo *corpus* piada, Raskin estabelece algumas condições para que um texto seja

considerado risível. Procurando responder à questão “o que é engraçado?”, enumera etapas do como se faz rir:

- 1) o texto é compatível, em partes ou na totalidade, com dois scripts diferentes;
- 2) os dois *scripts* superpostos apresentam algum tipo de oposição – é daí que decorre o humor;
- 3) deve haver o “gatilho”, ou pista linguística, que permita a transmutação da comunicação em modo *bona-fide* (boa-fé) para o *non bona-fide* (má-fé).

O linguista tenta demonstrar como esse processo se desenha em uma fórmula, cujos componentes reforçam a aliança entre aspectos de várias áreas do conhecimento para uma visão linguística do humor. Segundo essa fórmula, que não transcreveremos por não constituir aprofundamento teórico deste trabalho, o humor ocorre quando interlocutores, sociedade, contexto, estímulo e resposta são os estruturadores extralinguísticos do processo de bissociação detalhado acima. Uma das constatações a que chega Raskin é que o riso pode ser visto e ouvido pelo homem, sendo um produto de nossas construções e intenções.

Assim, o homem é a testemunha visível e audível de que toda mensagem que contenha humor é compreendida porque compartilhada. Como a partilha está vinculada a uma dinâmica construída pelo próprio homem para seu interlocutor, o riso oriundo do humor desperta entre os participantes da comunicação a consciência da linguagem: **a metalinguagem cria “gatilhos” para tornar divertido o jogo humorístico.** Raskin ainda oferece outra contribuição ao endossar a existência de uma “competência humorística”, para leitura e produção de um texto de humor. Pensando em como obter e reconhecer o sucesso da comunicação humorística, o linguista defende que as máximas conversacionais de Grice devem ser aplicadas “ao contrário”. O elo escritor-leitor seria ainda mais estreito se ambos compartilhassem, inclusive, as máximas abaixo como reguladoras da comunicação cômica (RASKIN, 1985, p. 103):

Modo <i>bona fide</i> (leis de Grice)	Modo <i>non-bona fide</i> (leis de Raskin)
<u>Máxima da quantidade</u> : dê todas as informações necessárias.	<u>Máxima da quantidade</u> : dê somente as informações necessárias para a piada.
<u>Máxima da qualidade</u> : diga somente aquilo que você acredita ser verdadeiro.	<u>Máxima da qualidade</u> : diga somente o que é compatível com o mundo da piada.
<u>Máxima da relevância</u> : seja relevante.	<u>Máxima da relevância</u> : diga somente o que é relevante para a piada.
<u>Máxima do modo</u> : seja sucinto.	<u>Máxima do modo</u> : conte a piada eficientemente.

Adotando as “máximas de Raskin”, os interlocutores produzem, então, outra espécie de comunicação, com regras diferentes que autorizem a circunscrição dessas práticas a contratos de comunicação de gêneros tipicamente humorísticos – embora a aplicação da teoria de Raskin tenha sido realizada com piadas. Desse modo, estabelece-se uma dinâmica lúdica em que produtor e coprodutor do texto, de fato, necessitem de saberes comuns, para que possam atuar numa simbiose entre transgressão e cooperação de sentidos. Nesses casos, **o jogo se realiza porque as antirregas de Raskin se materializam na superfície da linguagem, numa espécie de troca equívoca – e legitimada – entre significante e significado. Mesmo com componente e ferramentas pragmáticas é a língua o gatilho fundamental desse tipo de humor de transição do “bona fide” para o “non-bona fide”, que consideramos próprio de gêneros humorísticos.**

Com base na proposta raskiniana, Possenti, em *Os humores da língua* (1998), defende a tese de que um trabalho produtivo sobre humor tem de explicar “como ele funciona”. Para isso, organiza uma reunião com dez ensaios nos quais dá continuidade à análise linguística de piadas, pesquisa que, no Brasil e em outros lugares, geralmente não se finaliza porque não se explicam os mecanismos linguísticos que promovem o humor. Possenti explica que tais mecanismos serão reunidos “em níveis”. Dentre eles, situam-se os meramente verbais – fonológicos, morfológicos, sintáticos –; outros de natureza pragmática, como pressuposição, inferência, conhecimento partilhado e dêixis; além de elementos relativos à tradução e à variação linguística. Assim, somente conseguirá “sacar” a piada quem entrelaçar o material intra ao extralinguístico.

Importante ressaltar que, para Possenti, as piadas são belos exemplos de textos que podem ser submetidos a uma análise do humor, visto que são autorizadas representações de discursos interditados, confrontando-os ao instituído socialmente. Por esse motivo, nas piadas e nos gêneros humorísticos, em geral, selecionam-se temas preferencialmente dados a conflitos sociais, como sexo, racismo, religião, família, além da reunião de estereótipos que podem e devem ser (des)construídos ludicamente. Transcreveremos um exemplo analisado pelo autor, para verificarmos como acontece a leitura de influência bissociativa.

Texto XLVIII – *Piada de político*

Domingo à tarde, o político vê um programa de televisão. Um assessor passa por ele e pergunta:

“Firme?” O político responde:

“Não. Sírvio Santos.”

Fonte: POSSENTI, 1998, p. 34.

Fica evidente a bissociação entre a forma linguística posta, “firme”, e a pressuposta, “filme”. O assessor pergunta informalmente se o político está “firme”, se está bem, e o político entende que se questiona implicitamente “o que o senhor vê é um filme?”. O gatilho que aciona essa contraposição é a expressão “Sívrio Santos”, pois, por meio dela, compreendemos que o político reconhece uma variante popular e não um programa de televisão, dada a semelhança sonora entre as duas palavras. Obviamente, a mensagem resultante da bissociação se converte em modo *non-bona fide*, pois o político é caracterizado como caipira, ignorante e, como conclui Possenti, “caso contrário, a palavra “firme”, para ele, não seria uma variante de “filme” (POSSENTI, 1998, p. 34). O modo *non-bona fide* se concretiza e se revela ludicamente

Uma década anterior à publicação de Sívrio Possenti, Luiz Carlos Travaglia já havia explorado a temática humorística com muitas contribuições. Travaglia não se ocupa do *corpus* piada, trabalha com outro gênero, o programa de humor televisivo. Em uma série de artigos publicados entre 1988 e 1990, o professor faz uma introdução aos estudos de humor, apresentando uma reunião de teorias filosóficas, históricas, psicanalíticas e linguísticas produzidas no século XX. Conclui que todas elas, cada uma respeitando as nuances de sua esfera de comunicação, apresentam a bissociação – usando ou não esta nomenclatura – como fundamental na identificação do fenômeno humorístico. Ressalta, em contraposição a Ziraldo (1970), que o humor não pode ser dissociado do riso, visto que é justamente este que o diferencia de outras formas de manifestações críticas do homem em sociedade.

Seguindo a orientação de Raskin, para quem, diante de um texto de humor, deve-se perguntar o que faz rir, Travaglia elabora um estudo tipológico com seis categorias que justificam as razões do humor. Esse estudo obteve como *corpus* episódios de muitos programas humorísticos, porém os resultados foram selecionados a partir de “Viva o Gordo”, exibido pela Rede Globo, e “A praça é nossa”, apresentado no SBT.

O professor explica que os objetivos da pesquisa consistiam em investigar o que é o humor na televisão brasileira e se eles podem ser considerados diferentes, interferindo no horário de exibição, no tipo de quadro que se realiza e na audiência. Constatou-se que há distintos tipos de humor:

- 1) **Forma de composição:** descritivo, narrativo, dissertativo. Aqui o riso acontece pelo choque entre o que é caracterizado, contado e o que é exposto de forma diferente do que se espera.
- 2) **Objetivo do humor:** riso pelo riso, liberação, crítica social e denúncia. Nesta categoria, investiga-se se o riso é pura diversão (hipótese na qual Travaglia não

acreditava, mas tentou verificar se havia riso sem engajamento na TV brasileira); se promove catarse pela veiculação de temas socialmente reprimidos; se a crítica social e denúncia são para todas as classes ou todo tipo de público. O par contrastante, nesse caso, é sempre a crítica *versus* o discurso politicamente correto veiculado pelas mídias.

- 3) **Humor quanto ao grau de polidez:** humor de salão, humor sujo ou pesado e médio. Esta categoria agrupa as formas de contraposição de discursos veiculados socialmente, de forma a avaliar a expressividade mais ou menos baixa em que isso pode se dar. Assim, será que a linguagem, por meio de palavrões, gestos agressivos e outras manifestações pode provocar humor por distorcer as formas convencionais de comunicação e expressão convencionalmente polidas?
- 4) **Humor quanto ao assunto:** negro, social, étnico, sexual. Aqui, veiculam-se exclusivamente estereótipos. Travaglia explica que o humor sexual muitas vezes se bissocia ao *script* étnico, em quadros satíricos que fazem alusão aos tamanhos dos órgãos masculinos de negros e japoneses.
- 5) **Humor quanto ao código:** verbal e não verbal. Neste tipo de humor, incluem-se todos os jogos linguístico-pragmáticos e suas possibilidades bissociativas. O trabalho de Sírio Possenti se enquadraria nesta categoria de Luiz Carlos Travaglia.
- 6) **O que provoca o riso:** o professor explica que os provocadores do riso não são essencialmente humorísticos, pois podem ser encontrados como componentes de outros textos. É nesta categoria que Travaglia conclui que os *scripts* ou *frames* e os **mecanismos linguístico-discursivos**, os últimos a serviço do primeiro, provocam qualquer tipo de humor. Os *scripts* e *frames* encontrados nos programas foram: estupidez, esperteza, absurdo e ridículo. Em relação aos mecanismos, considerou-se: ambiguidade, ironia, continuidade de tópico, paródia, mistura de lugares sociais, contradição, sugestão, estereotipagem, jogo de palavra, trava-língua, exagero, metalinguagem, violação de regras sociais e conversacionais.

Em uma “introdução ao estudo do humor”, Travaglia também sinalizava que uma nova vertente poderia conduzir futuras abordagens de humor, se os pesquisadores o considerassem “como campo³⁰” – ou domínio discursivo, como nomeamos nesta tese. Àquela

³⁰ Nos termos de Dominique Maingueneau.

altura, portanto, seria absolutamente pertinente para o professor considerar o humor “uma atividade ou faculdade humana cuja importância se deduz de sua enorme presença e disseminação em todas as áreas do conhecimento humano, com funções que ultrapassam o simples fazer rir” (TRAVAGLIA, 1990, p. 55).

Em 2010, quando da publicação de *Humor, língua e discurso*, pouco mais de dez anos depois, Sírio Possenti reflete sobre a obra de 1998 e conclui, mostrando-se próximo ao posicionamento de Travaglia: “Hoje diria que a novidade que pode estar no horizonte é uma reclassificação do humor. Na verdade, falta dizer dele o que, de certa forma, está diante de todos: falta caracterizá-lo enquanto campo”³¹ (POSSENTI, 2010, p. 171). Para a defesa de um “humor-campo”, Sírio Possenti dedica todo o último capítulo da sua obra de 2010 (“É um campo, um programa”) argumentando que há inúmeras semelhanças entre o domínio literário e o humorístico e isso, por si só, já seria uma forte razão para que o humor fosse reconhecido como uma “área do conhecimento humano”.

Pelas contribuições dos linguistas, é evidente que o fenômeno humorístico pode ser analisado sob diferentes prismas e, sendo ele volátil em sua própria natureza, **não há que se admirar se ele pode ser considerado uma linguagem, um organizador das atividades comunicativas – como propomos – ou domínio discursivo. Todas essas reflexões ajudam-nos na percepção de um fator: a essência desestabilizadora do humor pode impactar todos os sistemas de interação humana, tanto os sistematizados pelas linguagens, quanto aqueles ritualizados pelas esferas do conhecimento humano.** Essas possibilidades, inclusive, permitem-nos verificar, pelos exames das obras referidas, que ora se propõe uma investigação mais intralinguística (humor linguístico-pragmático), ora mais extralinguística (humor campo) do fenômeno discursivo.

A classificação de humor em categorias, como propôs Luiz Carlos Travaglia, inclusive apontava para uma multiplicidade de fatores que justificam o humor: uns mais internos, como a “categoria dos códigos”, outros mais externos, como “objetivos do humor” e aqueles que regulam esses extremos, como o grupo caracterizado “pela forma de composição” e “pelo que provoca o humor”. Compreendemos que essas duas últimas categorias promovem o equilíbrio “intra” e “extra”, porque possibilitam articular um projeto de comunicação a um modo de organização textual interna. Na primeira, alguns dos modos textuais são considerados para atender às finalidades de caracterizar, expor, contar o que “é engraçado” e, portanto, estão em desarticulação com o que se esperaria desses propósitos comunicativos. Na segunda, os

³¹ Nos termos de Dominique Maingueneau.

scripts são indícios de que se partilham saberes para que certos mecanismos linguístico-discursivos essencialmente bissociativos, como a ironia, por exemplo, ressignifiquem esses conhecimentos prévios comuns.

Segundo as reflexões anteriores, entendemos o contraste de significações e a quebra de expectativa – essência da bissociação – como a base de todos os fenômenos humorísticos. Consideramos também que, quando interagimos, independentemente do gênero e das condições discursivas, desenvolvemos uma atividade argumentativa da linguagem que, tanto mais persuasiva quanto mais sedutora. Como somente existimos enquanto personagens textuais, os fenômenos bissociativos são construídos por mecanismos linguístico-discursivos micro e macroestruturais, para possibilitar sermos aquilo que desejamos e que os ritos contratuais nos permitem ser.

Em síntese, acreditamos que o humor é uma maneira de organização textual interna, visto que é, na materialidade do texto, que emerge a ressignificação desestabilizadora do real. E isso, evidentemente, tem a ver com as identidades que assumimos enquanto seres de papel, cujas construções argumentativas podem ser inauguradoras de novas verdades ou rejeitadas para sempre. É justamente por essa oscilação que o humor se torna uma atividade argumentativa necessariamente sedutora, pois afinal de contas a rejeição não é opção de ninguém, mesmo que a voz argumentante opere para desmontar a voz do interlocutor. **O trabalho da argumentação humorística reside, pois, no convencimento de que aquele com quem se interage ainda se predisponha a compartilhar de uma nova visão de mundo, mesmo após o desmonte de suas convicções.**

Apresentamos, em seguida, o nosso “como se faz rir”, elucidando que a proposta desta tese tenta equilibrar as influências extra às intralinguísticas para descrição e interpretação do humor. Por questões metodológicas, optamos pelas análises textuais anteriormente à apresentação dos cronistas e da instância de produção selecionada, o jornal *O Globo*.

4.4 Humor, concepção linguístico-discursiva e tipos de manifestações textuais

No caminho que percorremos até aqui, apresentamos que o tipo de humor desta pesquisa não se restringe aos casos específicos de conteúdos “politicamente corretos” e de envergadura satírica ácida, embora reconheçamos que certos temas e gêneros já pressupõem um confronto de formações discursivas em seu bojo. E, se o conflito é intrínseco ao humor,

tanto no âmbito da estrutura quanto no do conteúdo, não há como negar que algumas temáticas, de fato, são naturalmente humorísticas. Por extensão a esse raciocínio, determinados usos estritamente linguísticos, também enlaçados pelos fios da contraposição, são genuinamente humorísticos, como o trocadilho, os jogos verbais de natureza fonética, morfológica e sintática, além das brincadeiras pragmáticas. Por esse necessário embate de elementos oponentes na formação do humor e pelas considerações presentes nos itens anteriores deste capítulo, consideramos que:

- (I) Somente se ri daquilo que se conhece.
- (II) Chega-se ao riso quando o contraste faz parte da natureza temática (temas silenciados, “tabuísmos”) e/ou linguística (jogos verbais e pragmáticos)
- (III) Chega-se ao riso quando a atividade argumentativa cria contrastes linguístico-discursivos e discursivo-textuais.

Interessam-nos especialmente os itens I e III. Em relação ao caso II, reconhecemos que **a linguagem e/ ou a natureza “tabu” dos temas é que se tornam cômicos. Não é o que buscamos investigar.**

Os textos seguintes, constituintes de nosso *corpus*, trazem melhores esclarecimentos sobre essas questões. Leiamos o texto de Luis Fernando Veríssimo.

Texto XLXIX – *Meu camarim*

VERISSIMO

Meu camarim

É pouco provável que me convidem para fazer algum mega-show num futuro próximo, mas nunca se sabe. Por via das dúvidas, e para não ficar atrás das exigências feitas pelos artistas internacionais que nos visitam, enquanto o convite não vem preparei uma lista do que eu quero no meu camarim.

- Cento e dezessete toalhas de banho fofas, brancas, com meu monograma em dourado.
- O mesmo número de toalhas de rosto, com monogramas simples.
- Cinquenta roupões felpudos.
- Cinquenta pares de chinelos na forma de coelhos, também felpudos.
- Uma banheira jacuzzi.
- Patinhos flutuantes para a banheira jacuzzi.
- Submarinos de brinquedo para a banheira jacuzzi.
- Um sortimento de pastéis, dividido igualmente entre de carne e de camarão. Queijo não.
- Uma bandeja de empadas do restaurante “Caranquejo”, de Copacabana
- Um suprimento inesgotável de picolés de coco da Kibon.
- Doze garrafas de champanhe Taittinger numa temperatura não menor do que 8 ou maior do que 11 graus.
- Quatro garrafas do vinho “Cheval Blanc”, safra 2005
- Um serviço contínuo de caviar, blinis, “creme fraiche”, vodka gelada e limão. O limão pode ser nacional. O caviar, obviamente, não.
- Três tenistas russas. De saíote.
- Uma massagista sueca e uma tailandesa que trabalhem em conjunto. Uma a parte de cima, outra a parte de baixo.
- Uma orquestra de câmara.
- Visitas da Patricia Pillar, da Patricia Poeta e de alguma outra Patricia que me ocorrer na hora.
- Um padre franciscano, um pastor evangélico, um rabino e um monge budista, para o caso de eu precisar de orientação espiritual ou de quatro para o pôquer.
- “Em busca do tempo perdido”, “A montanha mágica” e “A genealogia da Moral”, de Nietzsche, não para ler mas para deixar espalhado pelo camarim e dar uma boa impressão, e disfarçar as revistas de quadrinhos.
- Por último: nenhum contato com o mundo exterior. Nem por rádio, nem por TV, sequer por janela. Não quero ser incomodado pela realidade nem na hora do show.

Aí estão minhas exigências. Espero que tenham tomado nota.

Fonte: VERISSIMO, 2012.

Na crônica anterior, Verissimo constrói discursivamente, na figura de seu EU-e, a crítica sobre as exigências absurdas que certas celebridades da música fazem para compor seu camarim. Tal percepção é elementar a qualquer leitor que ative os guardados de suas memórias para realizar uma leitura bem sucedida. O sucesso, neste caso, está intimamente ligado à identificação do “que é engraçado” e de seu produto direto, o riso.

Fez parte do conjunto de episódios ocorridos no início de 2010 que o ex-Pink Floyd, Roger Waters faria uma apresentação fenomenal em março desse mesmo ano. Faz parte de nosso saber comum também que, frequentemente, estrelas do *rock* e do *pop* se excedem em suas “listas de itens para o camarim”. Integra o registro de nossas memórias, ainda, que

Verissimo é um formador de opinião que muito se aproveita de um traço contratual do gênero crônica, o humor. Esse leque de saberes vinculados à competência situacional torna-se chave para compreendermos que um enunciado como “meu camarim” proferido por Verissimo e por Roger Waters não significam o mesmo, embora as unidades da língua e as regras combinatórias para a formação do sintagma sejam as mesmas.

A cada autor que profere um enunciado, tem-se uma significação discursiva singular, possível pelas condições de produção da enunciação, também muito particulares. Assim como Fiorin, acreditamos que “todo discurso que fale de qualquer objeto não está voltado para a realidade em si, mas para os discursos que a circundam” (FIORIN, 2008, p. 19). Se os nossos discursos são tomados como nossos é porque se embasam nos anteriores, reformulando-os a nosso gosto, conforme nossas ideologias; ou ainda, por se contrapor ao que é do outro. Essa consciência de que não se enuncia sem um “já-dito” é o princípio fundador da linguagem, essencialmente dialógica, como ensinou Bakhtin. O dialogismo, portanto, é o processo instaurador e dinamizador das interações humanas. Bakhtin sintetiza essa relação:

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. Apenas o Adão Mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua orientação do discurso alheio para o objeto. Para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível: só em certa medida, e convencionalmente, é que se pode se afastar (BAKHTIN, 1988, p. 88).

Particularmente em relação às interações atravessadas pelo humor, a voz outra, para além de presente, é necessária, visto que se intenciona construir um discurso pelo contraste de um posicionamento que já existe. E, exatamente por isso, o humor é uma das maneiras reinstauradoras de discursos na sociedade: porque desestabiliza o que consensualmente repousa no conforto das verdades inquestionáveis ou estabelecidas como tal. Sejam as verdades enraizadas no universo interior de um sujeito, sejam aquelas fabricadas coletivamente.

Para análise de uma reconstrução do que se cristalizou como “sempre-aí”, alvo de todo tipo de humor, são caras a este trabalho, portanto, as noções de dialogismo, polifonia e heterogeneidade.

Em análise do romance de Dostoievski, Bakhtin toma emprestado do universo da música o termo “polifonia”. Readaptada às discussões linguístico-literárias, a polifonia indicaria uma multiplicidade de vozes que habitariam os enunciados humanos inconscientemente ou conscientemente. Sendo assim, a questão da unicidade do sujeito ou, mais especificamente no

romance analisado por Bakhtin, de um autor único responsável por todas as outras vozes, cairia por terra. A polifonia, em Linguística, consagrada como enlace das vozes que compõem a dinâmica dialógica da linguagem, contribui para a questão do descentramento do sujeito, reafirmando a sua condição ambivalente – individual e coletivo. O sujeito, então, passa a ser reconhecido como um gerenciador de vozes que retomam e ressignificam discursos instituídos em nossas memórias históricas, transformando-as em discursivas. Assim, diante de seus guardados (inter)discursivos, os sujeitos podem imprimir suas perspectivas sobre fatos e saberes socialmente construídos, esbanjando seus posicionamentos, manifestando-se com adesão a uma opinião.

Quando o conceito de polifonia se adensa pela noção de perspectiva, de “ponto de vista”, ao discurso de Mikhail Bakhtin integra-se o de Oswald Ducrot, teórico que reintroduz essa concepção nos estudos de semântica pragmática. Para o linguista francês, a elaboração de um enunciado seria similar a uma teatralização em que se considerariam três componentes: o ser empírico, o ser discursivo e o enunciador.

Regressando à crônica “Meu camarim” em associação ao referencial teórico de Patrick Charaudeau, para ilustrar a base da teoria polifônica de Ducrot, o locutor teria duas identidades, uma social (L), ser do mundo físico, e outra discursiva (I), ser do enunciado. O (L) estaria para o EU-c, assim como o (I), para “a voz” com que se expressa o EUE, o algo ou alguém que diz “EU”, como um narrador, por exemplo.

Os enunciadores ducrotianos não seriam sujeitos, mas os lugares que enunciam certos pontos de vista. Veríssimo, o sujeito físico (L), por meio de seu EUE, é quem dá voz ao ser do discurso, o locutor (I). O ser discursivo (I) fala de um lugar, de um centro de perspectiva, que rejeita os artistas convidados a realizarem mega produções musicais. É sabido que essas personalidades, muitas vezes, são mais reconhecidas por suas atitudes exibicionistas e escândalos do que propriamente por seu talento ou qualidade musical. Se existe uma voz que desqualifica essas celebridades, existe um enunciador (E1) que reflete a voz daqueles que assim se comportam e dos fãs que os reverenciam. Portanto, existem dois enunciadores: o (E1), voz que aprova, e o (E2), voz que desqualifica os artistas. Essas vozes são organizadas pelo locutor de maneira que ele marca um posicionamento discursivo de não adesão a (E1). Charaudeau e Maingueneau, no verbete “polifonia” informam:

Ducrot introduziu distinção semelhante [à proposta por Genet, entre autor e narrador] entre locutor e enunciadores. O locutor é aquele que, segundo o enunciado, é responsável pela enunciação. Ele deixa marcas no seu enunciado, como por exemplo, os pronomes de primeira pessoa. O locutor é capaz de pôr em cena enunciadores que apresentam diferentes pontos de

vista. Ele pode associar-se a alguns enunciadores, dissociando-se completamente de outros (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU 2008, p. 385).

Para além de reformular o conceito polifônico, por meio da noção de ponto de vista, Ducrot considera a existência de dois tipos diferentes de polifonia, devido às atitudes representativas de locutores e enunciadores na encenação comunicativa. Nesse sentido, para o linguista, a “polifonia de locutores” é realizada quando há mais de um locutor, formando uma dupla enunciação. É o caso dos discursos relatados, das citações, referências e outros discursos marcados. Há também a “polifonia de enunciadores”, que trabalha com vários enunciadores, cujos diferentes pontos de vista manifestados são ordenados pelo locutor.

O que nos interessa, em especial, é que ambas as tipologias de polifonia consideram um comportamento de engajamento ou não engajamento dos locutores a certo enunciador ou perspectivador. Assim como elucida Koch (1987, p. 65), “essa noção de polifonia permite explicar uma gama muito ampla de fenômenos discursivos, que podem ser classificados segundo a atitude de adesão ou não do locutor à perspectiva polifonicamente enunciada”. O locutor da crônica, para continuar a ilustrar a teoria com as terminologias ducrotianas, toma atitude de não adesão à voz enunciada inicialmente, que resgata a imagem dos “artistas internacionais que nos visitam”. Assim, na crônica de Verissimo temos o contraste entre enunciadores distintos.

Quando o locutor não adere à perspectiva polifônica introduzida, valendo-se, para isso, de recursos linguístico-discursivos que acionam a “quebra de expectativa”, acontece a construção humorística. O humor desse trabalho, portanto, é um fenômeno polifônico, cujo contraste entre pontos de vista se materializa, a partir de estratégias linguístico-discursivas que marcam argumentativamente um ato de não adesão do locutor. O humor aqui tratado, pois, consiste em um jogo, uma negociação, entre diferentes pontos de vista.

Importante lembrar que, se o humor, então, contribui para uma nova ordem de saberes e avaliações sobre o mundo, esse processo é um contínuo reformulador do senso comum, de maneira que, de sociedade para sociedade, de época para época, o que se combateu como lugar comum antes, hoje pode ser reinstituído como discurso desestabilizador e vice-versa. **Se o humor é polifônico, justifica-se sua forte comunicabilidade, já que atua diretamente como processo de reconfiguração da argumentação.** Nesse sentido, concordamos com Guimarães, para quem:

A importância da consideração dos enunciadores é crucial, pois são os enunciadores que marcarão a mobilização dos *topoi* na argumentação. A perspectiva enunciativa é que convoca um *topos*, e de tal modo que uma mesma forma pode convocar *topoi* diferentes, segundo as perspectivas constituídas na enunciação de um enunciado (GUIMARÃES, 2005, p. 61).

Pensando na natureza polifônica da linguagem e em sua essência argumentativa, já que as vozes mobilizam pontos de vistas variados, podemos fazer uma relação entre o que se constrói sem as marcas do outro e, ao contrário, com os vestígios da presença alheia no discurso. Polifonia e heterogeneidade são relações que se associam também às necessárias concepções de intertextualidade e interdiscursividade.

Para Authier-Revuz, o dialogismo confere à atividade da linguagem um caráter dual, pois “no sujeito e no seu discurso está o outro” (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 28). É exatamente essa consideração que possibilita à autora trabalhar com a concepção de heterogeneidade constitutiva. E, como o sujeito sempre se orienta a partir do outro e para a conquista de outros, a presença alheia no discurso, se consciente, será nomeada pela estudiosa como “heterogeneidade mostrada”, caso contrário, se inconsciente, será identificada como “heterogeneidade constitutiva”. Vale ressaltar que as duas heterogeneidades não são excludentes, mas complementares, como salienta a própria Authier-Revuz sobre a heterogeneidade mostrada no fio do discurso: “formas linguísticas de representação de diferentes formas de negociação do sujeito falante com a heterogeneidade constitutiva de seu discurso” (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 26).

Tendo em vista que a heterogeneidade pressupõe o casamento constante entre o “já-dito” e o “já-tecido”, neste trabalho, adotamos a relação que se pode fazer entre “heterogeneidade constitutiva” e “interdiscursividade” e “heterogeneidade mostrada” e “intertextualidade”. Ainda no espaço da alteridade mostrada, consideramos como “marcada” os casos de intertextualidade explícita (pela indicação de fonte e locutores) e como “não marcada” a de intertextualidade implícita (sem identificação de fonte e locutores). A respeito da constante mistura de terminologia e conceitos, Orlandi distingue:

É preciso não confundir o que é interdiscurso e o que é intertexto. O interdiscurso é todo o conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos. Para que minhas palavras tenham sentido, é preciso que elas já façam sentido. E isso é efeito do interdiscurso: é preciso que o que foi dito por um sujeito específico, em um momento particular, se apague na memória para que, passando para o “anonimato”, possa fazer sentido em “minhas” palavras (ORLANDI, 1999, p. 33).

A sistematização e os limites entre os conceitos também foi preocupação de Fiorin, que afirma claramente que a intertextualidade “pressupõe sempre uma interdiscursividade, mas o contrário não é verdadeiro. Por exemplo, quando a relação dialógica não se manifesta no texto, temos interdiscursividade, mas não intertextualidade” (2006, p. 181).

Outros olhares sobre a questão convergem para o mesmo estabelecimento dessas fronteiras. Koch (2012, p. 60) determina que a “intertextualidade em sentido amplo” é a condição de existência do próprio discurso, por isso, “pode ser aproximada do que, sob a perspectiva da análise do discurso, se denomina interdiscursividade”. Já a “intertextualidade em sentido restrito” corresponde à relação entre textos, sendo pelo menos um deles previamente existentes. Seria, por assim dizer, a intertextualidade propriamente dita, elo entre os “já-tecidos”, que a autora classifica em numerosa tipologia, a qual não será tratada neste trabalho. Interessante notar apenas que Ingedore Koch faz um paralelo entre as suas “intertextualidades” e os casos de polifonia de Ducrot. Para a autora, a “intertextualidade de sentido restrito” será explícita, quando identificada, e implícita quando não houver marcação. Assim, ela tece correspondências entre a “polifonia de locutores” ducrotiana e a “intertextualidade restrita explícita”.

Da mesma forma, iguala a “polifonia de enunciadores” à “intertextualidade restrita implícita” acrescida dos casos em que as perspectivas de enunciadores são recuperadas sem materialidade textual. Em outras palavras, a polifonia de enunciadores de Ducrot é equivalente ao que Koch chama de intertextualidade restrita implícita e à interdiscursividade.

Longe de querermos aprofundar ou misturar esses conceitos, intencionamos apenas mostrar que a atitude de adesão e não adesão dos sujeitos na linguagem, ou seja, a atividade polifônica ocorre tanto na interdiscursividade quanto nos tipos de intertextualidade, sendo nas suas ocorrências marcadas e não marcadas. **Como defendemos que o humor linguístico-discursivo se faz pelo contraste entre pontos de vista, com uma postura de não adesão a um deles pelo sujeito falante, esses posicionamentos podem ser recuperados tanto pelos intertextos quanto pelo interdiscurso.**

Para tornar mais operacional e afim aos objetivos deste capítulo – mostrar tipos de um humor de construção linguístico-discursiva – **adotamos a terminologia “interdiscursividade” e “intertextualidade”**, sendo esta última referente à classificação de Laurent Jenny (1979), conforme propõe Valente (2006). O professor nos ensina que o teórico francês reconhece dois tipos de intertextualidade – a interna, quando um autor cita a si próprio; e a externa, quando a citação é feita em relação a outros autores. A intertextualidade externa se segmenta em explícita, com marcas linguísticas, como citações, aspas e discurso relatado; e implícita, quando a citação é parcial, incorporada ao texto atual e “não anunciada”. Valente ainda esclarece que a intertextualidade explícita prevalece sobre a implícita, devido à consideração de autorreferência como cabotinismo ou vaidade. Nas crônicas, a intertextualidade implícita tem sido identificada junto ao modo enunciativo de organização

textual, quando se pretende retomar textos anteriormente escritos para fazer interferência no processo de construção discursiva da crônica atual.

Em “Meu camarim”, a não adesão do cronista ao comportamento dos *pop stars* internacionais não é reconhecida por uma marca textual específica. São as heranças entre discursos consagrados sobre esses ídolos que autorizam resgatar uma identidade fútil e arrogante deles, a partir da irônica lista montada por Verissimo, na figura textual de seu EUE. Além de mercadorias supérfluas – “Cento e dezesseis toalhas de banho fofas, brancas, com meu monograma dourado” – a referência a mulheres – “três tenistas russas. De saio” – resgata também as polêmicas que se criam em torno das orgias sexuais que ocorrem em muitos camarins dos cantores *pop/rock*.

Mas apenas a não adesão do sujeito a um perspectivador não é suficiente para se realizar o humor. Assim como Raskin e Possenti defendem a ideia de um “gatilho” que faça a transmutação de uma comunicação *bona fide* para outra *non-bona fide*, acreditamos que haja “gatilhos linguístico-discursivos” que permitem identificar o choque entre um dado posicionamento e outro, adotado pelo cronista.

Assim, não haveria uma passagem do modo “bom” para o “mau” de comunicação, mas a identificação de uma bissociação polifônica, possível aos olhos do leitor por esse gatilho, ou pista, melhor dizendo, que conduz de uma perspectiva enunciada a outra. Por essa razão, os tipos de humor aqui apresentados serão nomeados pelos recursos que servem de pista para a fusão de posicionamentos conflitantes.

Essas ferramentas não são específicas do humor, mas podem auxiliar na sua identificação, considerando a nossa concepção linguístico-discursiva. **Cabe lembrar que o humor polifônico é uma forma de argumentação persuasiva e que acontece como organizador interno da crônica porque esse gênero prevê uma relação de aproximação entre escritores e leitores.**

4.5 Tipos de humor, “pistas” da bissociação polifônica

Diversos podem ser os recursos linguístico-discursivos que ativam a percepção de uma bissociação polifônica. Com base na leitura de nosso *corpus*, verificamos a ocorrência de

categorias que podem oferecer, cada qual, uma gama produtiva de recursos-pistas para essa identificação. Trabalharemos aqui essas categorias, porém com os exemplos encontrados nos textos analisados, mas deixamos claro que as categorias constituem grupos de ofertas múltiplas de outros recursos afins que também podem servir para a construção do “que é engraçado”.

4.5.1 Humor irônico

Humor e ironia são concepções demasiadamente fluidas, com estudos que datam desde a Antiguidade clássica. Dentre as abordagens, existem aquelas mais exteriores, nas quais se desenvolvem um humor de essência, um cômico de situação, nos termos de Bergson, ou ainda uma “ironia” do destino, da vida, do comportamento. Embora saibamos que nem toda ironia produz o riso, é esse o caso abordado aqui, o qual foi destacado também por Henri Bergson, quando alegou que “a ironia pode ser engraçada”. Há, ainda, os estudos que se enveredam pelo exame de uma ironia interior à linguagem, tão numerosos quanto a quantidade de estudiosos que se debruçam sobre eles.

Em um breve apanhado das teorias de uma ironia da linguagem, chegamos às informações de Valente (2011, p. 56), acerca do artigo de Daniele Oliveira, divulgado no volume 5 da revista *Abralin*. Em análise de quatro crônicas de Luis Fernando Verissimo, a pesquisadora relata que, na definição do dicionário Houaiss e nas fundamentações iniciais do estudo de Berendonner, a ironia “é a figura pela qual se quer fazer entender o contrário do que se diz”. Ainda segundo Oliveira, no dicionário, há uma relação da ironia com a contradição, o ateísmo e a zombaria. A primeira seria apenas “um de seus elementos”. A segunda, uma “forma de uso” do fenômeno irônico. A última, realmente, seria um tipo de ironia. A contradição e a zombaria, esta por vezes associada à agressividade ou à proteção de um sujeito comunicante em relação ao seu interlocutor, consagraram na metalinguagem sobre o fenômeno irônico a existência de uma oposição entre aquele que fala e aquele de quem se fala, como se houvesse apenas um.

Kerbrat-Orecchioni (1980 apud CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008) aborda a ironia como tropo. **De suas reflexões, interessa-nos que a construção irônica fornece índices, na materialidade textual verbal ou nas ocorrências não verbais, para que o destinatário infira o outro que se filtra no dizer daquele que enuncia.** A autora dá

exemplos de antífrases e hipérboles cuja relação entre “sentido próprio e sentido figurado”, no texto escrito, pode ser indicada por itálico, reticências, por palavras incomuns aos usos lexicais do locutor e, no texto falado, por mímicas, entonações e gestos especificativos.

Na crônica “Meu camarim”, sabemos que o próprio título direciona o universo de expectativas do leitor, pois não seria comum associar “camarim” a Luis Fernando Verissimo, a não ser que o episódio ou o assunto central do texto tivesse ligação com a banda de jazz do escritor. Ou ainda que o cronista “falasse” com a voz de quem, frequentemente, está nesse tipo de lugar. É no primeiro parágrafo, porém, que o cronista fornece pistas explícitas de que a ironia estará presente, pois informa que seu propósito é fazer uma lista de elementos para o seu camarim, só para “não ficar atrás” das exigências dos artistas, já que seria “pouco provável” que alguém o convidasse para fazer um “megashow”. A seleção lexical autoriza o entendimento do título como recorte de um discurso que se construirá irônico.

A partir de então, o modo de organização descritivo passa a predominar no texto, produzindo um efeito caricatural do comportamento desses artistas, com abundância de artigos desnecessários para a preparação de um profissional da música: “cinquenta roupões felpudos”, “cinquenta pares de chinelos na forma de coelhos, também felpudos”, “Uma banheira jacuzzi” e os “submarinos de brinquedo” e “patinhos flutuantes” para a banheira. O binômio “quantidade”/“qualidade” se forma hiperbolicamente para a construção de uma imagem depreciativa desses *pops*, inclusive na caracterização de elementos referentes à alimentação, uma alusão às farras gastronômicas que quase sempre ocorrem nesses camarins: “um suprimento inesgotável de picolés de coco da Kibon”, “uma bandeja de empadas do restaurante Caranguejo, de Copacabana”.

Essas referências encontradas no texto encaminham-nos para outras teorias. Sperber e Wilson, por exemplo, conforme explica Daniele Oliveira, trabalham a ironia como menção. Por essa vertente, muito além de um tropo, o fenômeno irônico seria uma citação, por meio da qual o locutor mencionaria o ponto de vista de uma personagem desprestigiada, cujas referências lexicais e os modos de ordenação de linguagens denunciariam, por uma representação, a presença de dois seres na enunciação anunciada.

A partir de então, Ducrot, com a teoria polifônica da enunciação, acrescenta, em face da discussão da ironia como menção, que: “falar irônico é, para um locutor (I), apresentar a enunciação como expressando a posição de um enunciador E, posição cuja responsabilidade não é assumida pelo locutor (I) e, mais que isso, que ele considera absurda” (DUCROT, 1984, p. 211). Em esclarecimento ao posicionamento ducrotiano, Maingueneau salienta que: “com efeito, um enunciado irônico faz ouvir uma voz diferente da do locutor, a voz de um

enunciador que expressa um ponto de vista insustentável”, destacando, porém, que “o locutor assume as palavras, mas não o ponto de vista que elas representam” (MAINGUENEAU, 1993, p. 40).

Nesse caso, compreendemos a seleção lexical e a descrição caricatural do enunciador criticado como marcas linguístico-discursivas do distanciamento necessário entre locutor e essa voz absurda, até porque sem o mínimo de distanciamento o ponto de vista do enunciador seria atribuído ao locutor.

Torna-se relevante, ainda, mencionar que Ducrot inclui humor, ironia, negação, restrição e concessão como exemplos da polifonia de enunciadores, visto que os fenômenos decorrem de uma não adesão a uma dada perspectiva. A diferença muito peculiar das duas primeiras em relação às últimas se observa, segundo o linguista, por três características que elas apresentam:

- 1) Existe sempre um ponto de vista absurdo;
- 2) O ponto de vista absurdo não é atribuído ao locutor;
- 3) O ponto de vista absurdo não é retificado.

Para Ducrot, o item 1 se refere à justificativa do não engajamento, sempre um comportamento discursivo do locutor pelo fato de ele não ir contra algo insustentável naquele contexto enunciativo. O segundo estabelece certas diferenças entre ironia e humor, já que naquela não se adere à perspectiva, mas à palavra do outro e neste não se adere nem ao ponto de vista nem à expressão de quem se critica. Além disso, na ironia, teremos sempre a voz de um personagem identificado, um ser ou ente que dividirá a enunciação com o locutor. No humor, não há necessidade de um enunciador-personagem colocado em cena, mas sim a sua perspectiva. No tocante a 3, Ducrot refere-se, especificamente, a textos humorísticos, cuja “atividade lúdica” de correção é deixada para o alocutário do enunciado. Nesse caso, pensamos que a “não retificação” cabe ao gênero textual em que o humor acontece, dependendo do contrato de comunicação e dos projetos de textos dos sujeitos comunicantes. **Quanto à crônica, texto de opinião dado ao humor, o “ponto de vista absurdo” será sempre retificado, relativizado, sendo a “atividade lúdica” justamente o jogo entre opiniões construídas que se colocam frente ao leitor para que ele escolha ou rejeite uma delas, ou ainda, com base no que se mostra, reformule a sua própria.**

Diante dessas leituras, a pergunta “o que faz rir?”, quando se tem a ironia como gatilho textual, foi essencial para que reconhecêssemos, segundo orienta Maingueneau (1993) sobre a contribuição de Ducrot, que a bissociação polifônica é construída por uma fusão de falas contrastantes de personagens. Há, por assim dizer, uma “dupla leitura inscrita na

situação de enunciação, construída pelo texto, a qual se dirige concomitantemente a dois destinatários”, subvertendo a fronteira entre “o que é e o que não é assumido pelo locutor” (p. 41). **Se a ironia se faz pelo contraste entre pontos de vista de sujeitos distintos, para nós ela se torna engraçada quando engendra o jogo da surpresa: mostra o locutor similar àquele ou àquilo que ele rejeita. Assim, a ironia se estabelece por um uso linguístico indicial, mas em contextos humorísticos, ela faz rir quando tenta simular uma relação icônica entre locutor e enunciador.** Desse modo, estamos em acordo com Ducrot, para quem falar de modo irônico significa, para um locutor L

apresentar a enunciação como expressando a posição de um enunciador E, posição cuja responsabilidade não é assumida pelo locutor L e, mais que isso, que ele considera absurda [...]. A posição absurda é diretamente expressa (e não mais citada) na enunciação irônica e, ao mesmo tempo, **ela não é atribuída a L, já que este só é responsável pelas palavras**, sendo os pontos de vista manifestados nas palavras atribuídos a uma outra personagem E (DUCROT, 1984, p. 211, grifo nosso).

No texto de Luis Fernando Verissimo, o humor funde-se à ironia, à medida que a sucessão de caracterizações, além de palavras e expressões que remetem ao mundo do enunciador desqualificado, faz emergir termos que seriam restritos ao universo de Verissimo. A presença de artigos finos em meio à descrição caricatural, como “champanhe Taittinger”, “crame fraiche” garrafas do vinho “Cheval Blanc”; de nomes de mulheres reconhecidamente admiradas pelo escritor como “Patrícia Pilar” e “Patrícia Poeta”; e ainda os livros clássicos “Em busca do tempo perdido”, de Proust, e a “Genealogia da moral”, de Nietzsche, necessários “ao camarim”, também são indicadores da circunscrição do EU-comunicante Luis Fernando Verissimo.

Discursivamente, porém, a relevância desses índices situacionais se justifica para estabelecer uma relação icônica entre a figura dos *pop stars* e a de Verissimo. A surpresa, no leitor, ocorre pela incongruência que seria imaginar um “Verissimo” a cara de um caricatural artista *pop* ou, ao contrário, a figura ridicularizada desse sujeito impregnada da sofisticação de Verissimo. Daí o efeito de paradoxo e hipérbole, heranças do conceito de ironia como tropo. Para finalizar, não podemos deixar de mencionar que o humor irônico ou a própria ironia, muitas vezes, não são lidos como deveriam, o que resulta em polêmica e manifestações desajustadas, por vezes agressivas, dos leitores aos colunistas. Já mencionamos aqui o caso envolvendo Arnaldo Bloch, que foi alvo, inclusive, de xingamentos por parte de seus leitores, por causa de ironias não entendidas em crônicas anteriores. O próprio Verissimo foi injustamente acusado de preconceituoso por causa de uma ironia refinada na crônica “Fora povo”, publicada em 30 de agosto de 2007 em *O Globo*. Na ocasião, Luis Fernando

Veríssimo pôs em cena um locutor que reproduzia o discurso absurdo da elite brasileira em prol de um país sem povo, logo, sem pobres. Talvez os índices para o reconhecimento da ironia, como a ambiguidade nas palavras povo (coletividade e pobres), classe (coletividade e refinamento) e a ambiguidade polifônica da palavra bolsa (programa assistencialista do governo *versus* utensílio feminino) presente no fechamento do texto (“Esse povo decididamente não serve. Se ao menos as bolsas-família fossem Louis Vuiton...”), não foram captadas pelos leitores, possivelmente pela tentativa de enxergar a crítica muito mais explícita do que implicitamente.

A respeito desse caso, o próprio escritor se posiciona em outra crônica, “Ironia Fina”, lembrada e analisada no artigo “Argumentação e textualidade em crônicas jornalísticas”, pelo professor André Valente (2011). Deixemos que as palavras do cronista elucidem o desconforto gerado pelo não entendimento de uma ironia, humorística ou não. Não se trata de texto de nosso corpus, mas se torna indispensável pelo teor da discussão proposta no item “humor irônico”.

Texto L – *Ironia fina*

Ironia é como onda de rádio, se não encontrar um receptor adequado, se perde. Não adianta você escrever com ironia se não é lido com ironia, e o desencontro pode ser perigoso. Uma vez escrevi que a solução para o Brasil era eliminar o povo, único responsável pelos nossos maus índices sociais. Sem o povo e sua miséria seríamos um dos países mais adiantados do mundo. Recebi uma carta de um leitor que entendia que eu estava brincando quando falava em “eliminar” o povo, o que seria uma impossibilidade, mas me cumprimentando pela coragem: finalmente alguém apontava o dedo para os verdadeiros culpados pela nossa situação.

Outra vez escrevi que o Movimento dos Sem-Terra tinha cometido o pior crime que um movimento de reivindicação social poderia cometer, que era se organizar e agir, e não faltaram leitores me chamando de insensível e reacionário. Estes pelo menos são desentendimentos sinceros, devidos à falta de discernimento ou senso de humor. Também há os que lêem o que querem, não o que você escreveu, ou lhe atribuem posições que você não tem, mas aí já passamos para a falta de outra coisa. Muitas vezes a culpa pelo mal-entendido é de quem escreve, e tem a mínima obrigação profissional de ser claro. Mas uma mínima, também, colaboração do leitor é indispensável. Talvez a solução seja fazer como naquele filme americano, uma comédia cujo título eu não vou me lembrar, em que de repente um dos atores interrompe a ação e começa a recitar um texto filosófico e inspirador enquanto na tela aparece, em flashes, a palavra “mensagem, mensagem”.

Algumas publicações ainda encabeçam seções de cartuns ou textos com a palavra “humor”, que é para o leitor não ter dúvidas. No fundo, a culpa é destes tempos confusos em que é difícil saber o que é gozação e o que não é, e que mensagem esperam que a gente entenda. Quem nos assegura que esse último decreto do governo, mais um passo no nosso amargo regresso às relações capital/trabalho do século 19, não seja uma peça de fina ironia com a nossa cara? Ou então levaram a minha sugestão a sério e decidiram-se pela eliminação do povo, só que agora sem gradualismo.

Fonte: VERISSIMO, Luis Fernando. Ironia fina. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 nov. 2001 apud VALENTE, 2011, p. 58-59.

Texto LI – *Porto da Pedra defende o leite e pede passagem*

ARTUR XEXÉO

Porto da Pedra defende o leite e pede passagem

Colunista adere ao politicamente correto e canta o 'Samba do afrodescendente doído'

Ao escrever sobre a letra do samba-enredo para o carnaval deste ano da Escola de Samba Unidos do Porto da Pedra (aquele da "hera gera"), quis chamar a atenção para o fato de que a grande influência que o desfile vem recebendo nos últimos tempos é a do patrocínio. Isso não é novidade. Mas, quando uma escola resolve cantar o iogurte apenas porque é financiada por uma fábrica de laticínios, fica a impressão de o esquema chegou ao ridículo.

A Porto da Pedra não gostou, é claro, e escreveu ao colunista uma carta aberta, que reproduzo aqui:

"Nos tempos do 'samba do crioulo doído', que segundo Artur Xexéo, em sua coluna na Revista O GLOBO de 15 de janeiro, pareciam enterrados para sempre, os compositores, numa versão diferente da que aponta o colunista, não se atrapalhavam contando histórias em sambas-enredos. Eram poetas humildes sem formação e sem oportunidades, no entanto, artistas belos e natos, que superavam o desconhecimento e não só aprendiam em tempo recorde, mas produziam canções inesquecíveis, poéticas e com função educadora, tanto para a sua comunidade, como também para todos os amantes do samba, na maioria humildes como eles. Como se aprendia naquela época com o samba, e como nós, sambistas, temos orgulho disso! Não, infelizmente não resgatamos, ainda, o que a coluna define como época do samba do crioulo doído, mas como gostaríamos de fazer isso!

O texto escrito e publicado na coluna apresenta uma visão pré-concebida de que 'o carnaval se sofisticou' e os enredos ficaram abstratos. Visão, no mínimo, equivocada. Enredos abstratos são sinônimo de sofisticação? E os tantos enredos patrocinados nos últimos anos? Foram todos, então, na visão do autor da coluna, abstratos e sofisticados? O tom evolutivo da narrativa sobre o desenvolvimento do carnaval, além de mal informado, revelou muitos preconceitos.

O colunista tem todo o direito de não gostar do enredo da Porto da Pedra e de manifestar isso. Faz parte de seu trabalho. O que não pode é usar sua opinião tão importante para denegrir de forma tão pouco fundamentada uma escola de samba, uma comunidade e uma cidade.

A Porto da Pedra não inventou o patrocínio entre as escolas de samba, e afirmar categoricamente que nosso tema não rende um desfile sem ao menos conhecê-lo, saber sobre sua sinopse, sem visitar seu barracão ou mesmo conversar com o carnavalesco sobre o samba-enredo, é um pré-juízo baseado em achismos.

Nossa escola e sua comunidade têm total consciência e orgulho do belo trabalho que estão desenvolvendo. E, por isso, as nossas portas estão abertas para que o colunista e quem se interessar possam conhecer o bom trabalho que está sendo feito. E aí, sim, poder criticar ou elogiar com total liberdade de opinião. Afinal, o bom jornalismo, inclusive o de coluna, é feito a partir desse esforço. Conhecer para opinar."

Lamento que a Porto da Pedra não tenha

entendido a coluna. Ou que o colunista não tenha sabido se expressar. Nunca escrevi que patrocínio, sofisticação e enredos abstratos desfilam juntos. Também sequer insinuei que a Porto da Pedra tenha inventado o patrocínio. Este ano mesmo há outros exemplos de enredos comprados. Ou alguém acredita que o carnavalesco da Beija Flor acordou um dia imaginando que o Maranhão seria um bom tema para o carnaval? Há até patrocinadores que não patrocinam, como na São Clemente. A empresa de entretenimento de Luiz Calainho conseguiu até ter seu nome no título do enredo ("Uma Aventura musical na Sapucaí"), mas nem por isso o empresário está pondo dinheiro na escola. Calainho funciona como um captador (no meu tempo, dizia-se "descolar uma grana"; agora é "captar"). Mas nada fere mais a tradição do que associar o iogurte ao samba. Foi só isso que eu quis dizer. Tomara que a Porto da Pedra faça um belo desfile. Mas ela vai entrar na Sapucaí com a vantagem de estar homenageando o iogurte.

■■■■■

Quando ao "hera gera", o leitor Joel Gomes matou a charada: "Concordo que 'hera gera' é demais, mas acredito que — em 'Hera gera o caminho das estrelas' —, o compositor se refere à Via Láctea, que, em sua mente, pode ter gerado o iogurte." Ah... láctea, iogurte... é... tem tudo a ver.

■■■■■

Ainda sobre o mesmo assunto, recebi e-mail da leitora Celia Fonseca: "Quando você não tiver assunto para sua coluna, é melhor não escrever nada. Não deveria ter desenterrado a frase racista do Sérgio Porto. Todos sabem perfeitamente que 'crioulo', no Brasil, é forma pejorativa de se referir aos negros. Essa frase infeliz deveria, portanto, ter sido banida da imprensa há muito tempo."

Então tá combinado: a partir de agora, a obra de Sérgio Porto ficará conhecida como "Samba do afrodescendente doído".

E-mail: xexeo@oglobo.com.br
 Blog: oglobo.com.br/cultura/xexeo



FONTE: XEXÉO, 2012c.

4.5.2 Humor intertextual

“Porto da Pedra defende o leite e pede passagem: colunista adere ao politicamente correto e canta ‘o samba do afrodescendente doido’.”

No título criativo de sua coluna, Artur Xexéo se vale da intertextualidade externa implícita – ressignificando a expressão do cronista Sérgio Porto “samba do crioulo doido” – para dar início ao seu trabalho argumentativo. Diante desse trecho da coluna, o leitor pode inferir que:

- 1) Se a escola de Samba Porto da Pedra “defende o leite” em seu enredo, alguém não o faz;
- 2) Se a Porto da Pedra “pede passagem”, a voz que representa a agremiação terá “caminho aberto na crônica de Xexéo;
- 3) Assim sendo, pode ser que aderir ao politicamente correto, cantando o ‘samba do afrodescendente doido’ seja atitude relacionada ao fato de o cronista, polidamente, ceder o espaço para a manifestação da escola. Ou, em uma leitura, digamos, mais referencial do que seja politicamente correto, Xexéo apresentará uma crônica ausente de uma linguagem discriminatória – se é que assim já foi interpretada.
- 4) As aspas simples na expressão intertextual podem sinalizar que, de fato, outra leitura pode-se encaminhar, além da mais referencial.

No primeiro parágrafo, expõe-se o mote do texto: esclarecer que se falava, em crônica anterior, da considerável influência dos patrocinadores na escolha dos temas dos sambas. A partir da contextualização, o EUE põe em cena um locutor que retoma também a argumentação defendida na crônica anteriormente publicada, reafirmando que “quando a escola decide cantar o iogurte apenas porque é financiada por uma fábrica de laticínios, fica a impressão de que o esquema chegou ao ridículo”.

Consideravelmente, a linha argumentativa anterior, trabalhando com o exemplo da Porto da Pedra, comprova que as escolas são capazes de fazer um “samba do crioulo doido” em prol da garantia de patrocinadores. Como o ambiente da coluna é um espaço do leitor, afirmação que Artur Xexéo sustenta em quase todas as suas crônicas, insere-se o texto que dá “passagem” para o locutor “Escola Porto da Pedra” se manifestar.

Com esse recurso de “reproduzir” o texto de leitores, oponentes ou não às suas causas defendidas, o cronista se exime da responsabilidade do dito, porém, com a sua seleção ou apropriação do material para interpretação, dá-se desenvolvimento a um divertido trabalho argumentativo.

No texto transcrito, por exemplo, o locutor que carrega a perspectiva da Porto da Pedra resgata a fala de Xexéo em “modalização em discurso segundo”, segundo Authier-Revuz. Para a autora, há diferenças consideráveis entre as formas tradicionais de citação – discurso direto, no caso do trecho da Porto da Pedra, e indireto – e as que se opõem a eles, dentre as quais destacamos em nosso exemplo o “discurso segundo”. Pelas formas tradicionais do discurso, representam-se, de várias maneiras, falas que não são atribuídas ao locutor. Pelo “discurso segundo”, o locutor modaliza sua própria enunciação, eximindo-se da responsabilidade do dito, apoiando-se no discurso do outro. Esclarece a autora que

No primeiro caso, o enunciador toma por objeto um outro ato de enunciação, o fato de que qualquer um diz uma coisa qualquer [...]. No segundo, ele modaliza sua própria enunciação, apresentando-a como segunda em relação a outro discurso. Essa modalização pode incidir sobre a validade do conteúdo asseverado ou sobre o emprego de uma palavra (AUTHIER-REVUZ, 1992 apud CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 173).

Assim, transcrevendo o dizer da Porto da Pedra, o locutor citante põe diante do leitor a manobra do locutor citado: realçar com aspas simples e termos modalizadores o que identificariam as palavras do cronista.

Com a interpretação dos termos do escritor, a escola de Niterói sugere que “**segundo** Artur Xexéo em sua coluna na *Revista O Globo*, de 15 de janeiro”, nos tempos do ‘**samba do crioulo doido**’, os sambistas “**pareciam** enterrados para sempre”. Com os grifos, atestamos que o locutor dá início ao trabalho argumentativo de ataque ao cronista, pois a ele transfere toda carga de desrespeito aos artistas e à história do samba. A linha argumentativa da escola se adensa na medida em que apresentam suas colocações em “**uma versão diferente da que aponta o cronista**”, reforçando que os compositores não “**atrapalhavam contando histórias em sambas-enredos**”.

Por meio dessa organização textual, o locutor “escola de samba” protege seu discurso para plantar uma imagem preconceituosa e distorcida do cronista.

O advérbio “infelizmente” e os termos negritados a seguir, permitem-nos identificar que, em combate aos dizeres de Xexéo, a Porto da Pedra não conseguiu ainda fazer ressurgir a época desses “artistas **belos e natos** que superavam o desconhecimento” e produziam

“canções **inesquecíveis**”, pois a intencionalidade do locutor é construir um discurso honroso aos tempos antigos do samba.

Esses fragmentos, por si só, contudo, apontam para a quebra de expectativa do leitor que conhece a origem da expressão “samba do crioulo doido”. Sabe-se que a famosa frase de Sérgio Porto serviu de título a um samba-paródia para criticar a composição de letras de sambas compostas sob imposição de temas históricos, quando do patrocínio do Departamento de Turismo da Guanabara ao carnaval do Rio. E, naturalmente, considerando a época de criação e circulação da frase, “crioulo” não tinha qualquer conotação pejorativa ou ofensiva. Naturalmente, “doido”, em sentido conotativo, é uma referência às letras mirabolantes, completamente incoerentes que, por extensão semântica, passou a ser empregada para expressar “bagunça”, “desordem”. Abaixo, a letra de Sérgio Porto, transcrita com grifos nossos:

Texto LII – *Samba do crioulo doido*

Este é o samba do crioulo doido.

**A história de um compositor que durante muitos anos obedeceu o regulamento,
E só fez samba sobre a história do Brasil.**

**E tome de inconfidência, abolição, proclamação, chica da silva, e o coitado
Do crioulo tendo que aprender tudo isso para o enredo da escola.**

Até que no ano passado escolheram um tema complicado: a atual conjuntura.

Aí o crioulo endoidou de vez, e saiu este samba:

Foi em diamantina onde nasceu j.k.
E a princesa leopoldina lá resolveu se casar
Mas chica da silva tinha outros pretendentes
E obrigou a princesa a se casar com tiradentes
Laiá, laiá, laiá, o bode que deu vou te contar

Joaquim José, que também é da silva Xavier
Querida ser dono do mundo
E se elegeu Pedro Segundo
Das estradas de Minas, seguiu p'rá São Paulo
E falou com Anchieta
O vigário dos índios
Aliou-se a Dom Pedro
E acabou com a falseta

Da união deles dois ficou resolvida a questão
E foi proclamada a escravidão
Assim se conta essa história
Que é dos dois a maior glória
A Leopoldina virou trem
E Dom Pedro é uma estação também
Ôô, ôô, ôô, o trem tá atrasado ou já passou

O leitor, dotado desse conhecimento comum com o cronista, ri o riso dos cúmplices, uma vez que ambos, pelo prazer da partilha, constatarem que a Porto da Pedra não entendeu a crônica anterior, sobretudo, porque desconhece um episódio bastante conhecido, inerente à história do carnaval e, por esse motivo, não tem autoridade para rebater o colunista.

Nesse sentido, as palavras do intertexto falam pelo cronista, já que para um bom entendedor, “meia palavra basta”: a letra niteroiense, de fato, parece recuperar “os sambistas enterrados para sempre”, já que, por analogia, os defensores do leite fazem um samba silenciosamente imposto pela preservação da verba do patrocínio. Além disso, os artistas de antes não “superaram o desconhecido” porque essas letras foram registradas com imprecisões históricas, sendo, até composições qualificadas do ponto de vista do samba, mas inverossímeis, pela ótica da História. Semelhantemente, a escola não está livre de falhas no enredo pela inusitada tarefa de homenagear o leite de garrafa. Somado a isso, a própria natureza do tema desfavorece a agremiação, já que “cantar o iogurte” não dá samba.

O trabalho com o intertexto mostra o quanto ele próprio, preservando as palavras cômicas do locutor citante, pode instaurar a surpresa e a sedução na leitura. O recurso da intertextualidade, portanto, une interlocutores pelo prazer da partilha que, na crônica, pode garantir um público cativo de leitores.

Dentre outros pontos equivocados presentes no dito da Porto da Pedra, retomamos aqueles que são rebatidos pela voz do cronista em uma encenação argumentativa, nos termos de Helênio de Oliveira, por meio de uma tomada de posição contrária à tese dos “enredos comprados”, sob qualquer motivo. Em sua contra-argumentação, Artur Xexéo apropria-se de passagens do texto citado que, em discurso indireto, reescrevem a sua fala.

Ao comentar “nunca escrevi que patrocínio, sofisticação e enredos abstratos desfilam juntos” e “Também sequer insinuei que a Porto da Pedra tenha inventado o Patrocínio”, o EUE de Xexéo desconstrói o seu dito citado indiretamente pela escola nos seguintes trechos: “**O texto escrito e publicado na coluna apresenta a visão de que** (grifo 1) ‘o carnaval se sofisticou’ e os enredos ficaram abstratos. **Visão no mínimo equivocada** (grifo 2)” e “a Porto da Pedra não inventou o patrocínio [...], **afirmar categoricamente** que nosso tema não rende um desfile sem ao menos conhecê-lo [...] **é um prejulgamento baseado em achismos** (grifo 3)”.

Verificamos que o discurso da escola se torna ameaça explícita à imagem do escritor, distanciando-se fortemente das palavras do colunista, cujas aspas indicam autoria, autorizando o uso de adjetivos depreciativos, como no grifo 2, além de verbo *dicendi* seguido de advérbio, os quais permitem transferir a Xexéo um dito não enunciado por ele, mas interpretado pelos enunciadores citantes.

Logo, não fica difícil a escola concluir, *vide* grifo 3, que Xexéo não tem conhecimento para falar de samba-enredo. A ação argumentativa do cronista, em desconstrução ao discurso da Porto da Pedra, realiza-se pelas provas de justificativa “contra” a tomada de posição da escola. Provas de refutação, lembrando Patrick Charaudeau, como evidências por meio de outros exemplos de enredos comprados pelo patrocínio, como o samba da Beija-flor sobre o Maranhão e os patrocinadores que são homenageados sem investir, menção a Luiz Calainho, complementam a matriz argumentativa do EUE, cujo gatilho para riso foi disparado pela presença e associações de intertextualidades, cada uma delas com sua carga de surpresa.

Como de costume, para encerra o item “humor intertextual”, importante mencionar que Artur Xexéo criou as minisseções “fita-banana”, que são pequenos espaços concedidos aos leitores, para que eles deem a sua contribuição a uma “conversa puxada” pelo cronista. Essas “fitas”, iconicamente, são expostas na coluna com os textos ordenados como as antigas fitas cassetes em rolos, com seções separadas por espaços pontilhados.

Nas duas últimas fitas-bananas da coluna, Xexéo seleciona textos de leitores que se manifestam favoravelmente à postura da Porto da Pedra. O primeiro leitor, em concordância parcial, ao tentar justificar certa coerência para o título “hera gera, e o segundo em adesão total, adotando agressivamente o ponto de vista da escola. Por essa postura argumentativa, percebe-se que o cronista se apropria das palavras, igualmente equivocadas dos leitores, para rebatê-los ironicamente. **Assim, dá-se ao leitor a sensação de uma “democracia opinativa” quando na verdade o locutor movimenta, a seu gosto, os pontos de vista dos enunciadores.** Sobre esse tipo de argumentação em comunicação social, Breton, em obra citada no capítulo anterior, explica que muitos recursos da retórica estão revividos nas práticas jornalísticas, sobretudo, porém reconstruídos pelo efeito de uma “ética”:

O caráter verossímil da opinião, que concerne ao máximo de nosso esquema de comunicação, remete à terceira regra ética que remete que o auditório seja livre para aderir a uma tese. [...] Joule e Beauvois, em um livro que apresente grande variedade de exemplos sobre manipulação (1987), mostram bem que uma das estratégias que levam “convencer a qualquer preço” consiste justamente em fazer o auditório acreditar que ele tem total liberdade de escolha. Para isto existe uma explicação muito simples: a retórica geralmente é mais eficaz do que a argumentação (BRETON, 2003, p. 48-49).

Não temos por objetivo enveredar para discussões mais específicas entre os pares “opinião/manipulação” e “argumentação/retórica”. Intentamos somente mostrar como, em práticas jornalísticas, os usos linguístico-discursivos estão costurados pelos fios da razão e da emoção. Nos trechos das fitas bananas, ironicamente, responde o cronista ao leitor que defende a Porto da Pedra, timidamente pela escolha do título “hera gera”: “Ah... láctea,

iogurte... é... tem tudo a ver.” E, para fechar seu ciclo intertextual com humor, ao rebater a acusação de que “Não deveria ter desenterrado a frase racista de Sergio Porto”, ao que retruca o colunista, parodiando a expressão de origem: “Então tá combinado: a partir de agora, a obra de Sergio Porto fica conhecida como “Samba do afrodescendente doido”. Entre razão e emoções, seja de afinidade, indignação, raiva, prazer, as fitas-bananas vão se tornando o espaço do encontro de opiniões. Até que ponto elas são manipuladas, não importa. O que ganhamos é a diversão com a leitura das crônicas.

4.5.3 Humor intergenérico

Adotamos aqui a nomenclatura usada por Luís Antônio Marcuschi, para descrevermos o gatilho humorístico que se faz pelo entrecruzamento de gêneros textuais distintos. O linguista lembra que a imbricação faz parte da evolução natural dos gêneros, em função das necessidades que se criam de tempos em tempo e entre sociedades diversas. Por essa mesma razão, gêneros deixam de existir ou se modelam, devido a novas funções. Segundo Marcuschi, a intergenericidade tem sido recurso: fartamente empregado pela publicidade, como se a surpresa pela criatividade fosse forte agente de persuasão à compra do produto. Desse modo, essa mescla será eficiente se tivermos bem definido o critério de que um gênero A terá a forma de um gênero B, mas preservará a sua função de gênero A. Para Marcuschi é preciso esclarecer ainda que a intergenirecidade não é fenômeno semelhante à heterogeneidade tipológica, visto que a primeira reside sobretudo na função de gênero tomada pelo outro e a segunda, na presença de vários fragmentos de gêneros de outro. Vejamos o gatilho intergenérico para a produção de humor na crônica a seguir.

Texto LIII – 69: em protesto contra overdose de 68, ano recalcado sequestra cronista e publica manifesto

ARNALDO BLOCH

Aos leitores deste espaço peço desculpas por invadi-lo sem aviso, mas não tive escolha senão seqüestrar o cronista e, em troca de sua libertação, exigir a publicação deste manifesto em forma de crônica. Apresento-me: sou o ano de 1969 e, diante da atual overdose de livros, homenagens, espetáculos e cadernos especiais sobre 1968, declaro, sem medo de errar: ainda que não tenha sido “importante e influente” como meu antecessor (e mesmo isso é discutível...) fui um ano muito mais legal que ele.

A presente ação subversiva foi inspirada, aliás, na ação dos militantes do MR-8 e da ALN, que, no ano que leva meu sensual número, seqüestraram o embaixador americano Charles Elbrick em troca da difusão de seu manifesto na TV e da libertação de prisioneiros. Pois os prisioneiros que liberto através dessas linhas são os fatos meus, reféns da repercussão exagerada dos 40 anos desse tal 1968, que desde já ofuscam a glória de meu aniversário de 40, em 2009. Daí esta “medida cautelar informal”: afinal, ano seguro morreu de velho. E eu nem cheguei à meia-idade.

Meus caros: 1969 foi um ano de grandes ápices. Nos 365 dias de minha existência aconteceram coisas icônicas, das quais cito, só para começar, feitos como a ida do homem à Lua e o conseqüente e eloqüente passeio de Neil Armstrong por aquele cenário (que muitos juram ser fajuto, mas eu garanto que não era).

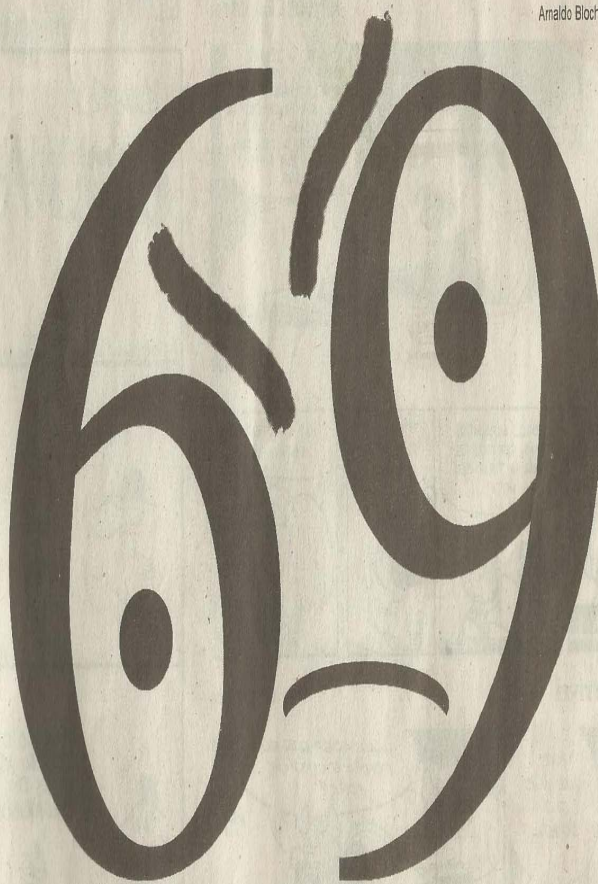
No espaço ou na Terra, muita gente boa esteve na Lua em 1969. Pelé (que nasceu com o oritímbó virado para lá) chegou aos seus mil gols no decorrer de meus dias. João Saldanha formou a seleção do Tri e o Maracanã teve seu maior público com Brasil e Paraguai.

Além dos foguetes e da seleção, a aviação, andou, ou melhor, voou, em alta: o Concorde fez os seus primeiros vôos e rompeu a barreira do som. Os 747 também vieram à luz.

E o que foram — senão uma viagem sideral aos cumes da existência — as quatro jornadas de Woodstock, em agosto de mim?

Triste contraponto foi o massacre perpetrado pela seita de Charles Manson, que vitimou Sharon Tate. Triste também o anúncio de Lennon de que deixava os Beatles, para dedicar-se a uma nova vida: Yoko.

Com quem, em seguida, instalou-se no Hil-



Em protesto contra overdose de 68, ano recalcado sequestra cronista e publica manifesto

ton de Amsterdam para o seu famoso *bed-in*: duas semanas de lua-de-mel aberta, durante as quais, peladinhos como anjos, John e Yoko negaram fogo às câmaras carnívoras (que torciam por um 69 ao vivo...) e resolveram só falar de paz num mundo sacudido pela insensatez do Vietnã. Ainda na seara beatlemaníaca (a separação oficial seria no meu sucessor, o insosso 1970), Paul se casou com Linda e George foi preso pela polícia inglesa com maconha. Em Londres, aliás, por esse tempo, aportaram Gil e Caetano (curiosidade a esse respeito é que nesse meu desbundado tempo

dei à luz adivinha quem? Paula Lavigne).

Se, mundo afora, grandes líderes tiveram, em 1969, parte importante de seus destinos traçado (De Gaulle renunciou, Nixon foi empossado, Golda Meir foi eleita, Arafat assumiu a OLP) aí no Brasil quem ascendeu ao poder foi talvez o mais sangüinário de vossos, nossos... *errr...* líderes: o General Médici.

A coisa por aí no Brasil esteve muito feia. Foi um triste período este que passei no país. Período de assustadores atos institucionais em série, de uma Lei de Segurança Nacional ainda mais violenta e restritiva, de cassações

Arnaldo Bloch

parlamentares em massa, de pena de morte institucionalizada, de guerrilha pesada, da queda de Marighella. Alegria mesmo no caminho da contestação só nas páginas do recém-nascido Pasquim, jornal de humor político, concomitantemente à aparição, acolá, dos humoristas britânicos do Monty Python.

O emblemático Jornal Nacional, saibam os que me lêem, também germinou de mim. E no seio de meus 12 meses surgiu — quem diria? e quem é que se lembra? — uma tal ARPANet (da *Advanced Research and Projects Agency*) que tinha por missão conectar as bases militares e os departamentos de pesquisa do governo americano. E que era, nada mais, nada menos, que o embrião da internet. Outro embrião que veio do meu ventre: a primeira fertilização bem-sucedida de um óvulo *in vitro*.

Dei trabalho ao Papa Paulo VI, que, sob minha vigência, foi à África e disse (já não era sem tempo...) que aquele também era um povo de Deus. Num consistório, por sinal, o pontífice nomeou, entre 35 novos cardeais, os vossos (nossos) Dom Eugênio Sales e Vicente Scherer. Ruborizado em pleno auge da revolução sexual, o santo homem advertiu para os riscos da liberação dos costumes na televisão, definindo o comportamento dos veículos de comunicação como “provocação sensual e sexual que empolga a opinião pública”.

Khadafi, Ulster, Stones, Biafra... poderia ficar um ano aqui enumerando os fatos marcantes que constituem, desde então — e, espero, para sempre — meu corpo histórico. Mas como o espaço está acabando (e, com ele, esvai-se este ato), termino o manifesto com uma pequena lista de nascimentos célebres, no Brasil e no mundo, ironicamente calcada sobre o interesse dos que cultuam a fama. Afinal, estamos cá num caderno de entretenimento (palavra de vosso tempo), no qual o anacronismo em excesso pode sempre causar efeitos colaterais. Aí vão, pois, as estrelas caídas em 1969: Mathews Nachtergaele, Matheew Perry, Jennifer Aniston, Renée Zellweger, Cate Blanchett, Jennifer Lopez, Adriana Esteves... e; só pra barbarizar: a pornô Adele Stevens; e o árbitro colombiano Oscar Ruiz.

Bom, agora fui. E sou. E serei.

E-mail para esta coluna: arnaldo@oglobo.com.br

No texto de Arnaldo Bloch, O entrecruzamento de uma crônica com um manifesto é o indicador do riso. A leitura semiótico-discursiva de um número-título encaminha para antecipação da abordagem textual, pois o “69” ganha ares de gente, com suas “expressões faciais” distorcidas, manifestando a sua indignação. O conhecimento prévio e parcial do tema se confirma com o acréscimo do subtítulo, cujo conteúdo endossa a personificação do ano de 1969 e o “sequestro” do cronista por ele.

Nesse caso de intergenericidade, a sedução está a serviço da persuasão de forma muito produtiva, visto que a encenação argumentativa se mantém, com a presença de tese e argumentos explícitos, porém de forma mais leve, apelando para a emoção dos leitores que vivenciaram os anos de 1968 e 1969. Para aqueles que não possuem o mesmo referencial de Bloch, a conquista dos leitores se faz pelo trabalho criativo com intergênero, misturando a liberdade criativa da crônica com o tom de apelo do manifesto. O tom mais panfletário do manifesto perpassa todo o texto, contudo a aparente conversa fiada e o estilo brincalhão, próprios da crônica, destacam-se. Como exemplo, a própria tese de “69” explicita um posicionamento contrário às celebrações feitas pelo ano de 1968, não deixando a informalidade de lado: “ainda que não tenha sido “importante e influente” como meu antecessor (e mesmo isso é discutível) fui um ano muito mais legal que ele”. **Desse modo, quando há o cruzamento de gêneros textuais, será o contrato de comunicação predominante que permitirá identificar o gênero base.**

Reunindo os elementos de comunicação desse texto misturado, por exemplo, verificamos que os sujeitos interlocutores externos são Arnaldo Bloch e seu leitor. De fato, a **identidade** de cronista não impediria Bloch de fazer um genuíno manifesto na seção para a qual escreve. **O propósito da comunicação** ou tema é a defesa do ano de 1969 como o mais divertido. Certamente esta não seria a melhor escolha como tema de manifesto que, geralmente, vinculam-se as temáticas de engajamento social. **O projeto de texto** de um manifesto é falar em nome de uma causa cidadã, tornar alguém um porta-voz de ações que dado grupo elege como promotoras de melhorias e bem-estar social. **Os seres internos** somente confirmariam as hipóteses sobre o EUc e o TUi se os usos linguístico-discursivos fizessem valer os objetivos do manifesto. Vemos aqui que o objetivo maior é seduzir pela brincadeira, pelo conflito entre um ano importante e outro “mais legal”, simplesmente para reforçar a opinião diferente do cronista, que parece raridade, em meio a tantas comemorações por 1968. Tendo em visto o caráter “solitário” de seu posicionamento, ele se refugia em “69”, porque somente o numeral pode sair “em defesa dele mesmo”. O resultado é a marca de

opinião “muito restrita” de Bloch, habilmente, colocando-se em ambiência coletiva, já que se propaga em manifesto.

Mesmo com “a forma de um gênero B” predominado nesse enlace, os componentes do contrato de comunicação do “gênero A” denotarão que indícios estruturais são mantidos, ainda que em menos quantidade, e a que função do gênero-base, totalmente dominante, é fator primordial para interpretarmos um texto com o entrelaçamento de gêneros. Não fica difícil reconhecer que a subversão é um dos efeitos pretendidos para despertar o interesse no consumo daquela leitura

O modo enunciativo associa-se ao expositivo para esclarecer os propósitos da “ação subversiva” do “sensual número” – o “sequestro” do cronista, semelhantemente ao do embaixador americano Charles Elbrick, seria uma forma de negociar a liberação de algo pela publicação do manifesto. Os “reféns” de 1969 seriam os próprios argumentos que comprovariam ser este ano melhor que o antecedente.

O número passa a ser locutor que carrega o ponto de vista do cronista e cujos argumentos se organizam pela sequenciação histórica como prova de refutação às glórias de 1968. Só para citar algumas evidências: chegada do homem à lua, os mil gols de Pelé, a seleção do tri, progresso na aviação, *Woodstock* em seu agosto, casamento de Paul e Linda, dentre outros. O diálogo divertido, marca da crônica, um gênero-conversa, contribuem para surpresas sucessivas no comentário e descrições das evidências: Pelé “que nasceu com o orimtibó voltado prá lá”, o público que torcia por Yoko e John em “69 ao vivo”, no Brasil quem ascendeu no poder foi o mais sanguíneos de “vossos... nossos... errrr... líderes: o General Médici”.

Por essa argumentação, até no que se produziu de ruim, “1969 foi melhor”. A coisa “esteve feia no Brasil”, por exemplo, com os atos institucionais e de guerrilha pesada. Porém foi em 1969 que se fundou o humor sarcástico de *O Pasquim* e *Monty Python*. Muitas das expressões mais oralizadas e os vocativos entre parênteses são índices da interlocução necessária do gênero manifesto com o caráter de conversação da crônica. Nessa interação intergenérica, ironicamente, o número anuncia que vai mudar de linha argumentativa para preparar um encerramento sublime, pois, em sua argumentação, serão enumerados os nascimentos “célebres”, isso porque “estamos cá num caderno de entretenimento (palavra de vosso tempo), no qual o anacronismo em excesso pode sempre causar efeitos colaterais”. Por isso, “só para barbarizar” menciona-se a pornô Adele Stevens. A saudação, característica da macroestrutura do manifesto, aparece bem ao gosto da crônica contemporânea, que pode

simplesmente incorporar a gíria, marcando a proximidade entre cronista e leitor: “Bom, agora fui. E sou. E serei”.

Importante lembrar as palavras de Marcuschi sobre o uso da intergenericidade em comunicação. Conforme explica, nas diversas mídias o intergênero tem sido bastante utilizado, geralmente como um recurso cujo sucesso da interação dificilmente não é alcançado:

É bastante comum que nos órgãos de imprensa se usem as contaminações de gêneros ou se proceda à hibridização como forma de chamar mais atenção e motivar a leitura. De algum modo, parece que essa estratégia tem o poder quase mágico de levar as pessoas a interpretarem muito mais e com mais intensidade o que ali está. Esse aspecto merecia um estudo à parte (BLOCH, 2008, p. 168).

4.5.4 Humor por modos de organização textual

Lembremos que no capítulo terceiro trouxemos as considerações de Helênio de Oliveira acerca da relação entre modos de organização e gêneros textuais. Expusemos que, em acordo com o professor, não existe exclusividade de um modo, mas predominância. Quando eles são gatilhos humorísticos, consideramos, então, que predominam em relação aos outros, constituindo o fio que conduz às sucessivas quebras de expectativas. Sendo assim, selecionamos duas crônicas para discutir dois modos predominantes em cada uma delas, tendo em vista que são os mais frequentes para despertar o riso.

4.5.4.1 Humor narrativo

Em “A mulher e o GPS”, o título seduz por meio de uma relação imprevisível, pois embora leitores e cronista conheçam esses termos, dificilmente nas interações da vida prática, eles apareceriam em relação análoga. Observemos o trabalho de Martha Medeiros:

Martha Medeiros

A mulher e o GPS

“
No minuto seguinte, os outros homens da mesa estavam reclamando da mesmíssima coisa, todos narrando o seu próprio filme de terror a cada saída com a esposa

”

Numa mesa de restaurante, um grupo conversava animadamente sobre relacionamentos de longa duração — estavam ali casais que contabilizavam mais de 20 anos de casados — até que uma das mulheres começou a expor as diversas razões que fizeram suas núpcias com o marido durarem tanto tempo. Entre outras coisas, porque eles tinham muitas afinidades, eram muito pacientes um com o outro, gostavam de viajar juntos, prezavam a família, tinham os mesmos sonhos... E ela foi se empolgando, se empolgando. Quando não faltava quase nada para iniciar um relato minucioso sobre os momentos íntimos entre lençóis, o marido, presente à mesa, largou um “Não delira, Vanessa. A gente está junto até hoje porque inventaram o GPS.”

Silêncio. Alguém havia entendido a piada? Deu-se, então, a explicação. “A Vanessa até que é boa gente (*gargalhadas generalizadas*), mas eu já não conseguia andar com ela no carro. Era um tal de vira à direita, cuidado que o sinal vai fechar, a próxima rua é contramão, tem uma vaga atrás daquele carro preto, ali, está vendo? Aqui, aqui!!! Falei. Agora quero ver você achar outra vaga. Só entrando na segunda à esquerda pra fazer o retorno.

Vocês estão me entendendo? A Vanessa não conversava durante o trajeto, não ouvia a música que estava tocando, não apreciava a paisagem. Confiar no meu senso de orientação, nem pensar. Não sei até hoje se ela me considera capaz de interpretar uma placa de

trânsito. Era o tempo todo: entra na próxima, aqui é rua sem saída, por ali a gente vai se perder, não ultrapassa agora porque já já você vai ter que dobrar à direita, por que foi pegar essa avenida movimentada se a rua de trás está sempre livre?

O GPS salvou nosso casamento.”
Até a Vanessa começou a rir. No minuto seguinte, os outros homens da mesa estavam reclamando da mesmíssima coisa, todos narrando o seu próprio filme de terror a cada saída com a esposa, inclusive aproveitando para contar exemplos bem recentes — de uma hora atrás! — quando saíram de casa para encontrar os amigos naquele restaurante escondido numa ruazinha incógnita da Barra. Se tivessem encontrado um cartório no caminho, teriam parado para se divorciar.

Algumas mulheres não acharam tanta graça, deram uns resmungos, chamaram os maridos de exagerados, mas Vanessa, desarmada, seguia rindo fácil, rindo à toa, rindo dela mesma, que é a risada mais generosa que há. Foi então que olhou para o marido com tanta cumplicidade e tanta graça, aquele olhar de quem pede desculpas por ser do jeito que é, que ele não teve alternativa a não ser abraçá-la e confidenciar à mesa, assim que as vozes baixaram o volume:

“Não foi só o GPS. Esse sorriso também ajudou.”

Dizem que os dois se perderam na volta pra casa, mas aposto que foi de propósito.

Email: martha.medeiros@oglobo.com

Fonte: MEDEIROS, 2012a.

O texto se organiza por uma encenação narrativa, pois há um narrador em terceira pessoa que relata o episódio de uma reunião de amigos, cujo evento específico se desenvolve com os protagonistas Vanessa e seu marido. Uma sequência narrativa é materializada por marcadores espaciais, pois a cena se deu “numa mesa de restaurante”, com outros agentes, os personagens secundários, amigos do casal protagonista. A marcação de tempo não se

direciona ao momento da chegada dos amigos, mas à hora em que “uma das mulheres começou a expor as diversas razões que fizeram suas núpcias com o marido durarem tanto tempo”.

O EUE põe em cena um locutor que se posiciona favoravelmente a uma relação proporcional entre afinidades e felicidade no casamento, muito característico do ideário feminino. A escolha do locutor é apresentar a fala da personagem em discurso indireto, como já vimos, ótimo recurso para embutir a avaliação de quem relata as “palavras” do outro. Nesse momento, há preferência por uma série de construções causais para justificar a argumentação da personagem citada, cuja ordenação sintática corrobora as escolhas lexicais típicas do imaginário feminino de relação perfeita: “porque eles tinham muitas afinidades”, “eram muito pacientes”, “prezavam a família”. Nos trechos de intervenção à “reprodução” da fala da personagem, o narrador usa elementos linguístico-discursivos que permitem inferir outra voz presente no imaginário nacional: a de que mulher fala demais.

Nota-se essa sinalização, ainda no primeiro parágrafo, pelas reticências que sugerem intermináveis causas do segredo do sucesso; pelo trecho “E ela foi se empolgando, se empolgando” e pela advertência do narrador, alertando que faltava pouco para “iniciar um relato minucioso sobre os momentos íntimos entre lençóis”. Em outras palavras, o discurso citado indiretamente está repleto de marcas avaliativas do locutor citante, o qual constrói seu discurso distanciado da perspectiva polifonicamente introduzida. A quebra de expectativa, contudo, ocorre com a inserção do discurso do marido em citação direta: “Não delira, Vanessa. A gente está junto até hoje porque inventaram o GPS”.

Eximindo-se da responsabilidade do dito, o narrador oferece a explicação pela voz do personagem, que desfaz a metáfora inferível “sucesso no casamento é igual a GPS”. A partir de então, muda-se a sequência da narrativa e quem passa a “falar de mais” é o marido. Há uma mudança de perspectiva e de foco em relação à construção da sequência narrativa, o que aciona o inesperado na leitura do texto. No novo relato, o marido utiliza do modo de organização injuntivo, ao manifestar as tentativas de Vanessa orientá-lo sobre os itinerários, quando ele estava dirigindo.

A enumeração abundante de injunções desenha um retrato caricatural da personagem segundo seu esposo. A preocupação excessiva em guiar o seu marido enquanto passeiam impede que ela fale com ele nesses momentos: “Vira à direita”, “cuidado com o sinal, vai fechar”, “próxima rua é contramão”, “Tem uma vaga atrás daquele carro preto, ali, está vendo?”, “Só entrando na segunda à direita pra fazer o retorno”.

Certamente, a referência a um comportamento caricatural de Vanessa nos autoriza a inferir que “quanto mais a mulher se parece com o GPS, menos fala, logo o casamento será inabalável”. A essa altura, o leitor tem dados para preencher a lacuna que a analogia diferenciada estabelecida no título sugere. Nessa construção discursiva, o GPS como metáfora da mulher ideal se torna risível, pois essa mecanicização tira sua essência humanizada, que é, contraditoriamente o fio condutor do casamento. Desvendar a metáfora construída pelo personagem se torna um prazer, pelo pacto que se instaura entre interlocutores, dotados do mesmo entendimento.

Com isso, fica claro também reconhecer que há uma não adesão da cronista à voz inicial atravessada pelo discurso do casamento perfeito. Deixando a voz do locutor-personagem em citação direta, a colunista reassume o seu relato para fechar a sequência narrativa. A surpresa não cessa, porém, nesse momento, por causa de um enternecimento provocado pelo assentimento de Vanessa, que ri de si própria, que é “a risada mais generosa que há”, porque supera a seriedade da crítica.

Ao final, o discurso direto do marido instaura outra surpresa, pois admite que não foi só o GPS que salvou o casamento: “Esse sorriso também ajudou”. As quebras de expectativas sequenciais, ordenadas por um relato com início, meio e fim e, principalmente, com o gerenciamento dos pontos de vista dos personagens locutores pelo narrador demonstram que a narração está a serviço de uma argumentatividade. O gerenciamento das vozes é fundamental para identificarmos, ao final, que a postura não adotada defende a visão fantasiosa da convivência a dois. Apesar da relação metafórica entre casamento e GPS motivar o humor, somente o identificamos a partir dos conflitos narrativos que a preenchem discursivamente.

No artigo “Jornalismo opinativo: mecanismos persuasivos, a metáfora como retórica persuasiva”, Ferreira assevera que a incidência e a natureza do discurso metafórico é cada vez mais frequentes nos textos opinativos. O estudioso argumenta que todo tipo de analogia, com exceção das parábolas e alegorias, torna-se espontaneamente metafórico, cumprindo uma função argumentativa tanto maior quanto mais inusitada a relação entre os componentes da metáfora. Esclarece ainda o pesquisador que o choque com o impacto é eficiente, porém será eficaz se satisfizer um tom de familiaridade, de forma que o contexto ajude o interlocutor a reorientar seu entendimento sobre o texto: “a teia bem tramada de certas escolhas lexicais e de vários campos semânticos que se reiteram parece provar a intenção do orador de despertar paixões bem delineadas” (FERREIRA, 2000, p. 57).

Na análise de diversas crônicas temos percebido que as narrativas desenvolvem, em maior grau, o poder persuasivo da metáfora no título, enquanto as argumentativas utilizam-na

como um “argumento por analogia” ou para a formação de uma tese implícita. Não encontramos esclarecimentos sobre essa ocorrência. **Parece-nos, pelas leituras, que o trabalho mais constativo do relato, com sequência cronológica delineada, preenche, sem grandes riscos de interpretação deturpada, as lacunas inerentes ao entendimento do fenômeno metafórico.** Um exemplo da metáfora na argumentação ocorre em outra crônica sobre o GPS. Luis Fernando Veríssimo constrói sua linha argumentativa defendendo que todos os sistemas de orientação humana falharam: religião, filosofia e ciência. Então, nada mais certo do que o GPS, guia dos caminhos humanos, assumir a função de guia dos homens na Terra:

Texto LV – *O futuro do GPS*

“[...] E não é impossível que, com o tempo, surja uma espécie de GPS moral, um sistema de orientação não para veículos mas para gente, que mostre o caminho a ser seguido, os desvios éticos a serem evitados e a melhor saída para qualquer “rotunda” de incertezas que possa nos comprometer”.

Fonte: VERISSIMO, 2009b.

Como a metáfora, geralmente, tem aparecido para ser descortinada durante o desenvolvimento do texto, não a consideramos um gatilho, pois é o trabalho com o modo de organização textual que expõe as incongruências próprias do humor. Sobre o potencial da metáfora, completa Ferreira: “Enfim o jornalista cumpre a sua função: vale-se da linguagem para diminuir as distâncias entre os interlocutores” (2000, p. 57).

Abaixo, o próximo texto para leitura: “Vida de escritor”. A imagem referente a ele está em seguida.

Texto LXI – Vida de escritor

Vida de escritor

JOÃO UBALDO RIBEIRO

Com mais de cinquenta anos de escrevinhação nas costas, descobri algumas ideias que muita gente faz da vida de um escritor. Por exemplo, tem quem ache que os escritores, notadamente entre eles mesmos, só falam difícil, uma proparoxítona para abrir, uma mesóclise para dar classe e um tetrasílabo para arrematar. “Em teu parecer, meu impertérrito amigo”, perguntaria eu ao Rubem Fonseca, durante nosso almoço periódico, “abater-se-á hoje, sobre a nossa urbe, uma formidanda intempérie?” Ao que o Zé Rubem reagiria com uma anástrofe, um mais-que-perfeito fazendo às vezes do imperfeito do subjuntivo e uma aliteração final show de bola, coisa de craque mesmo. “Águre do tempo fora eu, pressagiá-lo-ia libentíssimamente”, responderia ele. “Todavia, de tal não me trato.” E assim iríamos almoço afora, discutindo elevadíssimos assuntos, em linguagem só compreensível por indivíduos especiais.

Além de falar difícil, os escritores são ricos. Todo mundo acha que o escritor com quem se defronta é o mesmo que, segundo os jornais, lançou oito best-sellers em sucessão nos Estados Unidos e os vendeu por todos os dólares disponíveis em Hollywood, além de ter dormido com nove em cada dez estrelas de cinema. Muitos não acreditam que o escritor, quando ganha com o que faz, leva entre cinco a doze por cento do preço do livro na livraria. Na verdade, a imensa maioria dos escritores tem que se virar em outras atividades, como a de professor ou de jornalista, nos intervalos das quais, desassistido e muitas vezes com fama de maluco, teima em ceder a uma vocação imperiosa ou ao que lá o impila a escrever.

E acredita-se muito nas matérias que, de tempo em tempos, ressurgem com uma regularidade que as faz parecer sazonais, a respeito do boom experimentado por nossa literatura no exterior. Com exceção de alguns dias como objeto de uma feira importante, nunca houve boom nenhum. As editoras, livrarias e feiras, de modo geral, criaram uma categoria literária e lá socam brasileiros, peruanos, chilenos, cubanos, argentinos e toda a

malta latina. Saem daí noções estapafúrdias, como “cultura latino-americana”. Já contei aqui como fui recebido, uma vez, na Áustria, por uma “noite de cultura sul-americana”, que passei ouvindo índios andinos tocando aquelas flautas deles. O ensino de língua e literatura em português é frequentemente enfiado em departamentos de espanhol e português, de verbas curtas, equipes minúsculas e prestígio mínimo.

Os brasileiros portam a carga adicional da Amazônia. Na Alemanha, falando em público, eu notava que algumas pessoas acreditavam que praticamente todo o Brasil era a Amazônia e achavam que, assim ou assado, poucos brasileiros viviam longe dela. Não é incomum que nos tomem satisfações pessoais pela situação da Amazônia como descrita pela imprensa local. E os índios são também obrigatórios. Se o palestrante brasileiro ousar afirmar que nunca viu um índio, como aconteceu comigo (eu só tinha visto o Juruna, comendo frango de paletó e gravata, na casa de Darcy Ribeiro), pode ser tido na conta de mentiroso cínico.

O brasileiro que se meter a discutir problemas literários, digamos, universais não obterá a atenção de ninguém. Se aparecer um filósofo brasileiro, vão achar que é uma aberração. E isso acontece também em outras áreas. Balé brasileiro tem que se basear em danças de origem africana ou indígena, com música percussiva e, se possível, gente pelada no palco. Para balé moderno brasileiro, torcem o nariz, assim como para qualquer manifestação de áreas vistas como ilegítimas para nós. E, sim, respondemos sempre a perguntas sobre identidade nacional — eles lá mudando de país e povo na mera travessia de uma rua e nós aqui, com bem mais território que a Europa ocidental e tudo quanto é tipo de gente misturada, falando a mesma língua e se considerando o mesmo povo. Muitos não se conformam, saem resmungando das palestras e elaboram teorias complexas, mostrando cisões de todos os ti-

pos no povo brasileiro, as quais não percebemos nem quando muito explicadas por eles.

Os escritores africanos partilham conosco certos problemas. Talvez ainda em maior escala do que nós, são rotulados simplesmente de “literatura africana”. Tenho vários amigos em vários países africanos que não aguentam mais serem escritores africanos, metidos no mesmo barco que todos os originários de nações negras. A identidade de uma nação como essas não é vista por sua história, sua língua, sua religião, seus costumes, sua cultura, enfim, mas, sim, através da estéril, pobre e equivocada ótica racial — são todos negros, logo são iguais, onde haver mais igualdade do que nisso?

Se a minha cultura, no episódio da Áustria, foram os índios andinos, bem mais complicadas serão as homenagens à “cultura” africana. Não canso de apontar a completa falta de sentido dessa expressão, pois um continente como a África, que deve dar umas três Américas do Sul, só tem uma cultura? Está na hora de até nós mesmos, brasileiros, negros ou não, pararmos com essa histó-

ria de “comida africana” (não convida para a mesma mesa um zulu e um massai), “música africana” e não sei o que mais lá africano, assim fomentando a visão equivocada e colonialista de uma África homogeneizada pela cor da pele e não partilhada por povos que além dela pouco mais têm em comum.

Comecei a escrever tudo isso por causa da Flip, que vem aí, no fim de semana. Fui escrevendo, fui escrevendo e, quando dei por mim, já tinha acabado o espaço. Eu vou aparecer por lá e sei que vai ser bom. Foi somente por precaução que pedi que não fizessem homenagem à minha cultura e dispensassem algum trio elétrico porventura contratado.

JOÃO UBALDO RIBEIRO é escritor.

O GLOBO NA INTERNET
OPINIÃO Leia mais artigos
oglobo.com.br/opiniao



FONTE: RIBEIRO, 2011.

4.5.4.2 Humor argumentativo

Toda argumentação, pela atividade da linguagem ou por uma macroestrutura textual, movimenta implícitos, que constituem os sentidos produzidos pelo sujeito falante e reconstruídos pelo interlocutor. São os implícitos que engendram a mecânica argumentativa, criando elos ou afastando os participantes da comunicação. O teor de afinidades e de distanciamentos, obviamente, é obtido pelos *topoi*, sabidamente, segundo a ótica de Ducrot, os princípios gerais comuns incorporados a uma coletividade. Nessa linha de raciocínio, uma estereotipia, por assim dizer, semântica, constitui os níveis de compreensão de todo tipo de comunicação.

Isso significa que os implícitos serão motor de uma interação se os protagonistas os identificarem como conteúdos partilhados, porque negociados como saberes preconcebidos no universo intra e extralinguístico. Por essa razão, torna-se relevante a noção de inferência, já que esta “tenta dar conta das operações que permitem extrair sentido implícito dos atos de discurso”, permitindo avaliar o ato de “intercompreensão de um ato de comunicação” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 276).

Embora a todo ato de linguagem sejam inerentes as concepções de argumentatividade e implícito, destacamos a subcategoria “humor argumentativo” no interior do grupo “humor por modo de organização textual”, por reconhecermos que, em diversas crônicas lidas, exemplos hipotéticos, a partir de verdades coletivas inferíveis, têm sido recursos bastante prestigiados pelos cronistas.

Assim, a inferência é mote para que a argumentação crie dois planos de sentidos: um real, partilhado socioculturalmente, e outro fictício, fabricado pela tentativa de pôr em prática o que se institui como real. Naturalmente, desse cruzamento entre a realidade discursiva e a suposição de sua existência material, emerge o absurdo, calcado na impossibilidade de se viver segundo as verdades instituídas. **O procedimento argumentativo da hipótese, portanto, é que serve de gatilho ao humor, daí considerar um “humor argumentativo”.**

Na crônica de João Ubaldo Ribeiro, o argumentante apresenta algumas ideias das pessoas sobre a vida de um escritor. Tais pensamentos, registrados silenciosamente em nossa memória discursiva, são representações generalizadas de aspectos particulares de indivíduos de um dado grupo. Um homem, ao se tornar escritor, pode ficar rico, ter livro entre os *bestsellers* e “falar difícil”, porém não são marcas de todos que se predisponham a escrever. Ao utilizar esses saberes como perspectiva de quem acredita em uma visão estereotipada do escritor, por exemplo, o cronista recorre a uma dentre as três formas de inferência, de acordo com Charaudeau.

Segundo o autor, há inferência interdiscursiva, “quando o sujeito interpretante é levado a mobilizar um saber pré-construído que se encontra no que Sperber e Wilson chamam ‘a memória conceitual’ dos sujeitos” (2008, p. 277). Nota-se que, na crônica de Ubaldo, não há que se fazer um cálculo das inferências interdiscursivas sobre “a vida do escritor”, pois nisto não consiste a finalidade da argumentação. Curiosamente, a inferência constitui o objeto, não o objetivo para o desenvolvimento da defesa de um ponto de vista.

O esforço do argumentante não está, pois, em fazer mobilizar certas crenças acerca dessa questão para possibilitar um cálculo inferencial. Ao contrário, estas são postas textualmente e se opacificam para servirem de contraexemplos que facilitem a refutação do cronista. O que o leitor, nesse caso, precisa inferir não é o saber comum generalizado, mas a impossibilidade de sua sustentação discursiva.

Além da inferência interdiscursiva, os teóricos mencionam a contextual e a situacional. A primeira é referente ao entorno do texto, pois o comunicante “se apoia nos enunciados que cercam o enunciado considerado de uma conversação ou texto escrito” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 276). Assim, o título “vida de escritor”, o desenho que ilustra a crônica, cuja ponta da caneta do personagem – parecido com João Ubaldo Ribeiro – espeta uma imagem de Brasil possibilitam calcular que a relação entre escrita e identidade nacional fará parte da progressão temática da crônica.

A segunda categoria de inferência, nomeada situacional, dá-se quando o sujeito interpretante recorre aos dados da situação extralinguística. Considerando a época de

publicação da crônica, 3 de julho de 2011, aproximava-se a festa literária de Parati, da qual participaria o cronista. Chamadas que enfatizavam a relação identidade nacional, cultura e literatura integravam forma insistente de divulgação, tendo em vista o homenageado Oswald de Andrade e tudo o que suas obras representam para a sociedade brasileira.

Retomando a crônica em análise, então, o locutor apresenta um ponto de vista contrário a quem reproduz a visão clichê do escritor de seus “compromissos” com a cultura pátria. Nos dois primeiros parágrafos, o procedimento discursivo é semelhante: resgata-se o saber preconcebido e, em seguida, há uma ampliação desse conhecimento, por caracterizações, seguida de um enunciado entre aspas, simulando a fala de escritores segundo prega a voz popular.

Os escritores “só falam difícil, uma paroxítora para abrir, uma mesóclise para dar classe e um tetrassílabo para arrematar. Perguntaria eu ao Rubem Fonseca, durante nosso almoço periódico, abater-se-á hoje sobre nossa urbe uma formidanda intempérie”. Como bem sabemos, o conhecimento partilhado é um dos recursos de sedução, na medida em que trança laços de afetividade entre os interlocutores.

A partir daí, o campo de atuação do cronista estaria aberto para, a uma argumentação retórica, aliar-se elementos da estrutura textual. A recorrência de tempos do futuro do pretérito do indicativo, nos momentos de intervenção do locutor à fala aspeada dos personagens, sinaliza hipoteticamente o que poderia ser um fato. Transformar fato hipotético em provável resultado ou consequência constitui um bom recurso para discutir pontos favoráveis e desfavoráveis da questão. O ponto de humor reside justamente na condição que o locutor dá ao leitor de perceber, pelas inferências, o quanto uma imagem preconcebida pode ser caricatural e simplista.

No segundo parágrafo, o locutor enumera uma série de descrições sobre estilo de vida dos escritores, também silenciadas, mas presentes em nossas memórias discursivas. Iniciadas com a expressão “todo mundo acredita”, mesclando-a com passagens como “que lançou oito *best-sellers* em sucessão”, “além de ter dormido com nove em cada dez estrelas de cinema”, a refutação é marcada por palavras que instituem o conflito “visão generalizante” *versus* “experiências restritas”. O operador argumentativo “Na verdade”, estrutura argumentos que embasam, pela autoridade de Ubaldo usada como experiência, uma visão factual da vida de um escritor: “Na verdade, a imensa maioria dos escritores tem que se virar em outras atividades, como a de professor ou de jornalista”.

Breton explica que, em jornalismo, trabalhar com “recursos aos valores comuns” implica tomar um mundo conhecido como ponto de referência para reenquadrá-lo, oferecendo

um deslocamento da questão. Especificamente em relação aos resultados positivos da reorientação argumentativa, cita Watzlawick, concordando que um “reenquadramento só tem sucesso, se levar em conta opiniões, expectativas, razões, hipóteses – em outras palavras, se levar em conta o quadro conceitual das pessoas cujo problema se deseja modificar” (2003, p. 94). Os “problemas” são detectados pelo formador de opinião, que dispõe de recursos mais específicos ao reenquadramento para apresentar uma “novidade” plausível e interessante aos interlocutores. Para Phelipe Breton, as ferramentas discursivas são: apresentação da questão, descrição (qualificação e nomeação), acumulação, definição, associação e dissociação. As três primeiras são preferenciais para confrontar os pontos de vistas e marcar a veracidade do discurso do reenquadrado.

Nos parágrafos posteriores, outra linha argumentativa se forma para desconstruir verdades prontas a respeito da associação entre Literatura, cultura pátria e mercado de livros. Sustentado pela voz de quem faz de sua experiência de renomado escritor, João Ubaldo Ribeiro apresenta suas vivências como evidências, organizando a linha argumentativa. O humor se instaura pela anulação ao senso comum, a partir de exemplos da trajetória de Ubaldo servindo como contra-argumentos ao “boom da literatura brasileira no exterior”; ao fato de brasileiros serem a metonímia da Amazônia; e ao simplismo que é rotular “literatura negra” a variedade de temas e culturas explorados na Literatura Africana. O locutor cita, respaldado pela autoridade que é, que, por causa dessas ideias prontas, numa “noite de cultura sul-americana “passei ouvindo índios andinos tocando aquelas flautas deles.

Semelhantemente, no quarto parágrafo, utiliza-se de mais uma hipótese cuja consequência seria estapafúrdia, já que um palestrante brasileiro, se ousar afirmar que nunca viu um índio, pode ser taxado de mentiroso cínico. Essa suposição dá base para que mais uma evidência da vida profissional do cronista fosse o gatilho para o riso, pelo choque com as verdades construídas. Em destaque pelos parênteses, exemplifica: “(Eu só tinha visto o Juruna, comendo frango, de paletó e gravata, na casa do Darcy Ribeiro)”.

No sexto parágrafo, ataca novamente a generalização, a partir da passagem “Tenho vários amigos em vários países africanos que não aguentam mais serem escritores africanos, metidos no mesmo barco que todos os originários de nações negras.” Todo esse trabalho, de comparações entre representações generalizantes equívocas, da vida do escritor, da divulgação de obras latinas, da imposição de uma “Literatura de cultura nacional” conduz à crítica sobre a estereotipagem: “A identidade de uma nação como essas [África] não é vista por sua história, sua língua, sua religião, seus costumes, sua cultura, enfim, mas sim através da estéril, pobre e equivocada ótica racial.” E finaliza com a pergunta retórica que conduz à

reflexão: “pois um continente como a África, que tem umas três Américas do Sul, só tem uma cultura?”

Ao final, o cronista justifica a temática de seu texto. Brinca com o leitor ao informar que “vai aparecer por lá [Flip]” e que “foi somente por precaução que pedi que não fizessem homenagem à minha cultura e dispensassem algum trio elétrico porventura contratado”. Fica evidente a autoironia de Ubaldo com a sua origem baiana. Mais uma demonstração do quanto podemos rir quando desmontamos representações clichês instauradas em nossa memória discursiva.

A matriz argumentativa, por meio de argumentos variados, tecidos por estratégias como evidências empíricas, hipóteses, descrição, ampliação, associação e dissociação, além da estrutura lógica e lexical, enredada por conectivos e operadores argumentativos de contra-argumentação, garantiram um trabalho de não adesão a todo tipo de reducionismo que o estereótipo pode provocar. O humor de João Ubaldo Ribeiro demonstrou, pelas imagens e cenas caricaturais, o quanto podemos rir de nós mesmos quando temos uma visão de nosso mundo com os olhos do outro.

4.6 Humor “inferencial”

Antes de passarmos ao próximo item, torna-se relevante comentar que o uso da inferência opacificada é trabalho marcante nas crônicas de Artur Xexéo. É com esse escritor, especificamente, que se constrói o exercício de simular que a identidade de uma celebridade é preservada, já que as inferências oferecidas não escondem, ao contrário, revelam intencionalmente de quem se fala. Nesse sentido, o cronista finge oferecer ao leitor pistas para o cálculo inferencial. Como esse tipo de brincadeira constitui um recurso de sedução das crônicas de Xexéo, decidimos inserir a categoria “humor inferencial”, por ser uma constante em *O Globo* e, portanto, um atrativo para leitores cativos desse jornal, sobretudo do cronista referido. Optamos por não analisar uma crônica inteira³², mas por examinar fragmentos de textos que possam ilustrar tal procedimento.

No caso de Artur Xexéo, com as temáticas referentes ao “concurso da mala do ano”, um diálogo com os gêneros “os dez mais”, o cronista não revela os indicados ao posto,

³² Embora não façam parte do *corpus*, as crônicas cujos trechos são discutidos neste item estão inseridas no anexo.

votados por leitores. Propositamente, porém, oferece índices que não levam o interlocutor ao erro na identificação da personalidade votada, já que as pistas fornecidas são “infalíveis”. Os “malas”, que podem ser de qualquer setor, política, artes, culinária, televisão, futebol, por exemplo, representam o reconhecimento do eleitorado pelas suas façanhas cumpridas durante o ano. Geralmente a celebridade está em evidência na mídia, por escândalos ou sucessos e, justamente por sua badalada aparição, em “malas do ano”, planta-se a voz da não adesão à presença cativa desta pessoa na vida do público leitor.

Ainda sobre os implícitos, Ducrot (1987) ensina que o cálculo inferencial pode ser realizado pela consideração de dois componentes: o pressuposto e o subentendido. O primeiro é o tipo de sentido ocultado cujos vestígios linguísticos nos permitem recuperá-lo. O segundo, de forma diferente, teria mais uma identificação pragmática, sendo não marcado no material explícito. Os subentendidos nem sempre são alcançados por qualquer leitor, já que se trata de um fenômeno sutil, muito menos imediato que o pressuposto, com muito mais exigência de conhecimentos partilhados entre interlocutores. Vejamos exemplos da coluna “A mala em pesquisa eleitoral”, publicada em 12 de dezembro de 2010:

Texto LVI – *A mala em pesquisa eleitoral*

“Bem, sem dizer o nome, dá até para a gente indicar um ou outro mais votado. Este é, sem dúvida, o ano de um jovem cantor de música pop que trabalhou em ‘Malhação’. Só não digo que ele estará entre os dez mais porque muitos eleitores dividem-se entre votar nele e votar em seu pai, um calejado cantor de música pop. É um caso típico de mala acompanhada.”
Fonte: XEXÉO, 2010.

Se o jovem cantor “trabalhou em Malhação” naquele ano de 2010 pressupõe-se que, na segunda temporada do programa, ele já não integra o elenco. E se está sendo vencido pelo pai, “calejado cantor *pop*” que acompanha o filho nas apresentações, sem muita demora, subentende-se, pelos dados, sobretudo situacionais, que o primeiro era o galã *teen* do momento, Fiuk, e o segundo, seu pai, Fábio Júnior, principal fonte de divulgação e promoção do trabalho do filho. Neste caso, as inferências constituem gatilhos para a percepção de que duas vozes se complementam, a que consagra as celebridades, seja pelo sucesso ou pela polêmica, e aquela que a desqualifica pelo voto de “mala” que recebe. Além disso, implícitos e subentendidos realizam a manobra retórica de “acabar dizendo aquilo que se afirma não dizer”, sendo risível a intencionalidade do colunista em não fazer do subentendido um significado mais refinado, oculto, pois se deseja que os leitores efetivamente descubram os

candidatos à mala. Outro exemplo da série “malas do ano” encontra-se abaixo, um dos votados de 2012:

Texto LVII – *Os favoritos da mala*

“Outros candidatos têm se mostrado fortes nem que seja para alcançar um posto no Top 10. Um cantor de muita popularidade está estreando na lista. ‘Esse mala sou eu!’, comentam os que não suportam mais ouvir sua canção. A área da música brasileira está proporcionando também uma disputa que pode ser definida como a guerra do axé. Duas cantoras brigando para ver quem é mais pesada para carregar.”.

Fonte: XEXÉO, 2012b.

A intertextualidade externa implícita assinalada com aspas que a destacam como fala dos leitores, conduz-nos imediatamente ao trecho da canção de Roberto Carlos, “Esse cara sou eu”, tema dos protagonistas da novela *Salve Jorge*, de Glória Perez.

A “disputa” referida como “guerra do Axé” diz respeito à rivalidade que a mídia travou entre as cantoras Cláudia Leite e Ivete Sangalo que, em 2012, foram sucesso de audiência na mesma emissora, a primeira, como um dos orientadores do programa *The Voice Brasil* e a segunda, como atriz, representando uma cafetina, em nova versão televisiva de *Gabriela*, novela baseada na obra de Jorge Amado. As pistas contextuais, situacionais ou interdiscursivas contribuem para que as malas sejam identificadas antes da divulgação do resultado das votações.

Por esse motivo – mesmo que esse tipo de brincadeira com os implícitos constituam ferramentas de apenas um cronista do *corpus* –, julgamos melhor incluir a categoria “humor inferencial” quando, contrariamente às intenções de seu potencial argumentativo, tenta-se revelar, propositalmente o que se diz esconder. Assim, ainda que a nomenclatura pareça redundante, no caso desse humor, é a inferência que se torna cômica no trabalho com a linguagem argumentativa

4.7 Do humor da crônica à crônica de humor

A maneira de dizer remete à maneira de ser. Podemos incluir nesta afirmativa que os ditos estão regulados por acordos contratuais, instituídos por um local e pelos rituais sociocomunicativos de um discurso. Assim, somos a cada interação, reinventando-nos sempre pela harmonia da comunicação. Para o cumprimento desse primado universal – sermos o

melhor para o nosso interlocutor, conforme o jogo discursivo a que nos propomos – encenamos orientados pelas fronteiras do gênero que nos emoldura. Por tudo isso, é indiscutível que reservemos algumas palavras à questão do *ethos* e do gênero para apresentarmos as relações entre o humor da crônica e a crônica de humor.

Quanto ao *ethos*, vimos que as categorias de humor descritas aqui apontam para certa recorrência, por isso merecer o espaço de uma tipologia, mas, sobretudo, deflagram que determinados recursos discursivos são privilegiados por um escritor e não por outro.

Assim, segundo nossas leituras, não foi difícil reconhecer que as construções humorísticas irônicas, predominantemente argumentativas são identificadas com destaque nas crônicas de Verissimo. A economia de linguagem é também um traço que seu EUC imprime ao EUE, como se cumprisse a máxima de dizer muito com muito pouco.

Por isso, o humor é muito refinado, entrosando de maneira sofisticada os implícitos do discurso, de maneira que os subentendidos somente consigam ser resgatados por leitores qualificados e “atenados” aos conteúdos de seu tempo. Considerado por muitos como um “humorista”, o próprio Verissimo nega esse rótulo:

Texto LVII – *Entrevista com Verissimo*

“Eu não sou humorista, **apenas faço humor**. Exploro a técnica e não a vocação. O humorista seria o contrário, alguém que naturalmente **pensasse humoristicamente** sobre as coisas e eventualmente contrariasse isto e fizesse o sério. Existem tantos humoristas natos que não conseguem passar seu humor. Não me julgo um humorista, sou alguém que eventualmente faz humor. Minha tendência natural é ver as coisas a sério. Em outra ocasião, Luis Fernando Verissimo afirmou que imaginava que as pessoas que o liam e não o conheciam, deveriam ter uma ideia errada do que era.”

Fonte: VERISSIMO, [s.d.].

Marcamos as passagens acima para destacar que o escritor gaúcho põe em suas palavras o que vimos defendendo ao longo desta tese: existe um humor de construção, que pode ocorrer em gêneros que o autorizam em seus contratos pela expectativa de persuasão e sedução dos leitores.

Acreditamos que o “pensar humoristicamente” de Verissimo se associe à ideia de um “humor campo”, teses de Luiz Carlos Travaglia e Sírio Possenti. Segundo essas visões teóricas, recordemos que entender o humor como um domínio discursivo, nomenclatura adotada por nós, subentende-se reconhecer que existem discursos preferenciais a essa esfera de comunicação, os interditados e politicamente incorretos, a saber. **Formações discursivas e ideológicas determinadas são autorizadas nos gêneros humorísticos, porém, proibidas**

em muitos outros. Paralelamente, gêneros mais apropriados a essas abordagens, pois cumprem as “máximas de Raskin” ou, em outras palavras, subvertem as regras conversacionais de Grice, seriam exemplos macroestruturais de se pensar “humoristicamente”.

Entendemos, por essas razões, porque Verissimo não se considera um humorista. Todavia, entendemos como marca de publicização dos jornais impressos a construção de uma imagem discursiva que convém à intencionalidade mercadológica de dada instância de produção. Em publicidade sobre seus colunistas, o *site* do jornal *O Globo* destaca Verissimo como uma pessoa irreverente, habilidosa com as palavras e que aborda situações de sua vida pessoal e a de seus leitores. Esse texto inscreve que se é pela forma que se escreve. Pessoa irreverente, imagem textual irreverente. Por essa associação taxativa, compreendemos porque, muitas vezes, os leitores levam ao “pé da letra” certas cenas e colocações que os autores trabalham em suas crônicas. A publicização, digamos, taxativa acaba por levar a uma equívoca orientação do leitor, para a busca do que “o autor quis dizer”.

Desse modo, é natural, que nessa ponte entre o EUc e o EUe a trajetória de vida pessoal e profissional influenciem no recorte temático e na seleção de certas estratégias de organização discursiva. Filho do escritor Érico Verissimo, músico, gaúcho, amante de futebol, de consciência política apurada, são constantes os temas de inclinação político-social e do universo futebolístico. A ironia, a síntese de linguagem e os argumentos hipotéticos que demonstram os paradoxos da natureza e das sociedades são os recursos mais presentes.

Ser lembrado como humorista certamente tem relação de Verissimo como autor das *Comédias da vida privada*, livro de crônicas em que alguns textos constituíram episódios de seriado homônimo, na rede *Globo*.

O contato com a patota de *O Pasquim*, quando trabalhou como colaborador, além de publicações consagradas como o *Analista de Bagé e Ed Mort*, também marcam a identidade “humorista” do autor, visto que Verissimo também produziu em gêneros humorísticos. Nessa seara, destacam-se as tirinhas de *As Cobras*, as crônicas e os contos da série *Comédias para se ler na escola*. Dos gêneros humorísticos, transportou técnicas do humor gráfico – como caricaturização, síntese, sonoridade, diálogos curtos e ambíguos – para a caracterização de personagens cômicos, como o próprio *Analista de Bagé* e o detetive *Ed Mort*, paródia do ideal heróico instaurado pelo personagem *James Bond*, o 007.



A dúvida sobre a condição de humorista, ao contrário do escritor gaúcho, não se estende aos outros cronistas³³ de nosso *corpus*. Decididamente, o grande público jamais consideraria humorista uma Martha Medeiros, um Arnaldo Bloch, ou, até mesmo, um Artur Xexéo, mesmo com sua movimentada audiência, movimentada pelos encontros da fita banana, que o projetam como um dos colunistas mais populares do *Segundo Caderno*.

Artur Xexéo está em constante contato com o público. Seu *blog*, principal canal de interação com os leitores, é organizado de forma a abastecer, digamos, a editoria de cultura e os temas de suas colunas. Nele, o leitor encontra o espaço “Dona Candoca viu”, uma espécie de personagem que “fala pelo colunista” quando o assunto é novela, já que “ele não vê”. Na seção de novelas, há o distanciamento do cronista do Segundo Caderno, para que, discursivamente, a crítica ao ideário nacional das novelas, à estereotipação promovida e ao comportamento imaturo de espectadores seja discutida por “Candoca”, que reproduz o que se deseja atacar.

Há também o espaço maior, dedicado à postagem das crônicas que saem no jornal, com a novidade de que elas, virtualmente, recebem fotos, imagens e desenhos do cronista, reincrevendo seu olhar mais “pessoal” da crônica que produzida. Somados a esses *links* de

³³ As imagens da divulgação dos cronistas encontram-se na página virtual de *O Globo*. Disponível em: <<http://www.agenciaoglobo.com.br/ui/produtos/Default.aspx?ID=05>>.

entretenimento, há o “Top 11”, destinado à eleição dos “malas”; o “Canção da semana”, com postagens de músicas selecionadas pelo cronista, como sugestão de leitores; e o “Talk show”, que são “entrevistinhas” feitas por *e-mail*. Esses espaços mobilizam uma interação sempre-aí com Xexéo, conectando blogueiros de todas as espécies, incluindo celebridades, intelectuais e personalidades da vida pública.

Toda essa interatividade inscreve preferências linguístico-discursivas mais próximas do leitor, como em uma conversa entre iguais, “vem cá, alguém me disse que”, para introduzir um assunto; “conversa puxa conversa”, para finalizar uma fita banana; e “melhor um mala na mão do que dois voando”, para opinar divertidamente em relação aos números da votação dos “malas do ano”.

Considerando um EUC que fabrica um EUE mais popular, os gatilhos humorísticos do colunista geralmente são intertextuais e inferenciais, além de tiradas irônicas e oralizadas. O apelo comum é muito frequente em seus textos, uma estratégia de reciprocidade aos leitores cativos do *blog* e da coluna. Pela formação de jornalista, pela larga experiência no *Jornal do Brasil*, como Verissimo, Xexéo trabalha muito com temas do universo cultural e jornalístico, rememorando os tempos de foca.

O colunista – denominação aplicada mais às crônicas de quarta-feira – cede espaço ao cronista nas publicações da revista *O Globo*. Por ser a temática “Comportamento” o universo da revista dominical, geralmente nesse espaço a coluna “tem mais cara de crônica”, como consta na divulgação abaixo.

Nas colunas “saídas” à crônica, percebemos a preferência pela narrativa como modo preferencial à ilustração do trabalho argumentativo. Memórias sobre a infância, com relatos sobre medos que rendem fitas bananas também caracterizam o “estilo mais cronístico” de Artur Xexéo.

ARTUR XEXÉO



Quem lê as colunas de Artur Xexéo às quartas-feiras e aos domingos pode achar que os assuntos se desenrolam na cabeça do colunista com a facilidade de uma fita-banana - para usar um tema bem conhecido dos leitores do jornalista. Engana-se. Os temas são variados e chegam ao colunista de diversas formas: uma entrevista que leu, um comentário ouvido na TV, o título inusitado de um filme, um e-mail de divulgação de celebridade instantânea. A coluna de quarta-feira trata de assuntos da cena cultural. A de domingo tem um caráter de crônica.

O humor mais próximo de um enternecimento deveria ser a palavra que nomeasse o riso construído pelas colunas de entretenimento da revista *O Globo*, ao contrário do humor mais sarcástico, encontrado nos cartuns humorísticos de Claudio Paiva, Bruno Drummond e na pequena coluna “entreouvistos por aí”, que explora o humor imprevisível, resultante dos contrastes do dia a dia.

Martha Medeiros, certamente, realiza um humor que Cissa Guimarães qualificou como “de situação”, em “entrevistinha” a Artur Xexéo no espaço “Talk Show”³⁴: “São completamente diferentes. Os dois falam do cotidiano. Mas o Veríssimo constrói o humor no

³⁴ Disponível em *Blog do Xexéo*: <<http://oglobo.globo.com/cultura/xexeo/posts/2010/12/06/cissa-guimaraes-eu-nunca-desaprendi-rir-346521.asp>>.

seu texto, e a Martha não se propõe a ser engraçada. Quando há humor no texto de Martha, ele está na situação.”

O olhar da atriz projeta que Martha Medeiros “não se propõe a ser engraçada”. Talvez o cômico esteja “na situação”, porque faz parte do projeto de texto da cronista valer-se de eventos cotidianos em que ela esteja presente como narradora e, junto com os personagens de seu convívio pessoal, seja também personagem. Geralmente, narrações e argumentos por citação, da fala dos personagens de seu universo afetivo são os gatilhos para o humor saboroso construído. Argumentação por analogia e metáforas em título contribuem para o poder de persuasão e sedução.



Reconhecidamente marcada pela voz que de um público que a identifica como “uma cronista para mulheres”, suas temáticas privilegiadas fazem um recorte do universo da família, dos amigos e dos relacionamentos amorosos. As referências do percurso pessoal e profissional da escritora podem, até certa medida, autorizar tais representações. Autora de obras com esse perfil, como o romance *Divã*, com versão para o cinema; a antologia de crônicas *Doidas e Santas*, com alguns textos adaptados para o teatro; além da recente publicação de crônicas *Feliz por nada*, Martha Medeiros, assumidamente adepta da

Psicanálise e da Psicologia, constrói um humor mais leve, resultante dos imprevistos cotidianos e da avaliação dos (des)encontros da vida.

Além disso, a própria construção discursiva do jornal, apresentando Medeiros como a colunista “poeta”, que “lança luz às pessoas” está vinculada a um *ethos* da escritora compatível à seção “comportamento” da revista.

Outro autor de nosso *corpus* que trabalha muito com as referências familiares, históricas e culturais é João Ubaldo Ribeiro. Segundo a divulgação da instância de produção, seu humor é “leve, aguçado e inteligente”, encontrado em textos elaborados com a autoridade de quem tem “mais de cinquenta anos” no jornalismo.

As crônicas de João Ubaldo mesclam realidade e ficção, já que, muitas vezes a Ilha de Itaparica, lugar de origem do autor, é associada ao Brasil, servindo como cenário de reprodução e reavaliação crítica das situações vivenciadas aqui. Personagens que carregam os nomes dos amigos de João Ubaldo, como Naninho Balaio, Beto Lindo Olhar e a figura caricatural de Zecamunista transformam a Ilha em uma metáfora do Brasil.

Essa construção textual evoca um rico painel de formação de opinião, em que o humor é construído pelo contraste entre as perspectivas distintas dos personagens. Trabalho com inferências interdiscursivas, para reenquadramento de verdades cristalizadas, além de preocupação com a Língua Portuguesa e com os rumos e os absurdos da política são temas que atravessam as crônicas de João Ubaldo Ribeiro.

Eventos célebres na vida do escritor, como a conquista do prêmio Jabuti, pela publicação de *Sargento Getúlio* em 1984 e o ingresso à Academia Brasileira de Letras (ABL), só para citar alguns exemplos, corroboram o *ethos* textual do cronista como o de alguém se engaja pelo país, por mais que a causa a ser defendida seja o “antiengajamento” pelo atual cenário político e social.



Assim como os conteúdos de referência à Itaparica nas crônicas de João Ubaldo Ribeiro, nas colunas de Arnaldo Bloch, há uma forte inclinação para mostra de temas relacionados à cultura judaica. Reflexões sobre o embalo vida/morte como essenciais das questões humanas, além de temáticas culturais e locais, restritas à Zona Sul carioca, também integram o conjunto de preferências do colunista de sábado do Segundo Caderno.

Em relação ao humor, o destaque é por gatilhos intertextuais e por narrativas com a dinâmica do diálogo breve. Jornalista e escritor renomado, Bloch tem um dos *blogs* mais frequentados, com a proposta de reflexões “intermitentes”. Em suas crônicas, são comuns trabalhos com intergeneracidade e ironia, com recorrência ao gênero manifesto como pista para o humor. Muitos dos textos³⁵ também são direcionados ao mundo do futebol, com apelos às causas botafoguenses.

³⁵ A divulgação do jornalista é feita apenas em seu *blog* e não na página de divulgação do jornal *on-line*. Por esse motivo, a diferença na configuração gráfica.

SOBRE O AUTOR



ARNALDO BLOCH
 Jornalista (pela UFRJ) e escritor, nasceu em 1965 no Rio, onde vive. É repórter e colunista do jornal O GLOBO, e responsável pelas seções Logo/A Página Móvel e Logo+, sua versão virtual. Tem quatro cinco livros publicados, entre os quais a saga familiar 'Os irmãos Karamabloch' (Companhia das Letras).

Essa necessária incursão pela rota dos colunistas corrobora os ensinamentos de Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) acerca de uma argumentação estruturada em *ethos*, embasada por um *logos* para alcançar o *phatos*, a sensibilização do interlocutor. **Sem dúvida, cada cronista tem seu público cativo, conquistado pela imagem discursiva que faz o elo entre o ser de papel e o ser do mundo. O humor está no caminho desses seres, visto que, como forma de argumentação, ordena o trabalho da razão aliado ao da persuasão.**

Importante mencionar que a instância de produção tem grande reflexo na formação do *ethos* dos colunistas, visto que é uma das maiores formadoras de opinião da cidade do Rio de Janeiro e um dos mais lidos pelos cariocas atualmente. Há quem diga que *O Globo* é o jornal da elite, servindo aos intelectuais e à classe mais favorecida, distanciando-se da grande massa. Por outro lado, afirma-se também que a constituição do jornal, integrado por uma diversidade de cadernos e de colunistas, contribui para a consideração de que ele pode ser lido por pessoas de todas as classes, as quais tendem a se identificar mais com determinados cadernos.

Em seu artigo “Mercado brasileiro e televisão, 40 anos depois”, Bolaño destaca, criticamente, que a hegemonia política e econômica das Organizações Globo, no setor de telecomunicações e de mídia impressa, foi constatada, principalmente, após a Ditadura Militar, afirmando que um ano depois da eclosão do Golpe, a empresa serviu aos propósitos do regime, o qual queria passar a ideia de desenvolvimento e integração nacional. A *Globo*, ao fazer uso de toda a estrutura criada pelo governo federal para o setor de telecomunicações, passaria a se beneficiar e a propagar o discurso em defesa do regime:

A Globo teve a felicidade histórica de capitanear a indústria no seu poder áureo, com todo o apoio que o Estado brasileiro pode lhe oferecer, acabando por constituir barreiras à entrada sólida, especialmente se comparadas com as de suas concorrentes mais antigas, que se mostraram completamente incapazes de fazer frente ao seu ingresso avassalador (BOLAÑO, 2005, p. 23).

Nos dias de hoje, mesmo aqueles que criticavam a entrada das Organizações *Globo* no mercado televisivo, radiofônico e do jornalismo impresso, reconhecem que o jornal informa melhor, apresentando um painel diversificado de cadernos e revistas que procuraram entreter; noticiar; formar opinião; divulgar eventos culturais; orientar o público jovem, entre outros objetivos comunicativos. Tal reconhecimento se fortaleceu, principalmente, após a migração de muitos colunistas do *Jornal do Brasil* para *O Globo*, a exemplo de Luis Fernando Veríssimo, em decorrências de problemas administrativos, constituindo a empresa de Roberto Marinho um meio de atender às necessidades e atualizações mercadológicas do universo jornalístico. **Sendo assim, os cronistas têm autonomia para engajar-se frente a uma ideologia que não é a do jornal, pois esta articula o espaço pela reunião de posicionamentos diversos, compromisso do órgão com a liberdade e formação de opinião.**

Para encerrar esta discussão, não podemos deixar de retomar as reflexões acerca da palavra “humorista” e, conseqüentemente, do vocábulo “humor”. Em análise de crônicas diversas, pertencentes ou não ao *corpus*, ficou claro que uma crônica de humor é, de fato, diferente de uma crônica com humor.

Em diálogo com informações do início deste item, verificamos que a crônica de humor é um tipo específico de crônica, pois apresenta certas diferenças em relação ao contrato de comunicação que já descrevemos no capítulo terceiro.

Assim, atualmente, a crônica de humor apresenta como escritores sujeitos comunicantes que também podem desempenhar a função de humoristas, como por exemplo, o grupo Cassetta e Planeta, que publica crônicas identificadas pela palavra “humor”, aos domingos no *Jornal O Globo*. Assim como eles são taxados de “humoristas” dos jornais, outros também o são, como o chargista Chico Caruso, no mesmo caderno, por exemplo. **Creemos que os humoristas da crônica, inclusive, estão circunscritos a um contrato cujo acordo se prima pelo consentimento de violações das regras conversacionais e pela presença de temas selecionados pela natureza tabu, como mencionamos.**

Somadas a um perfil diferenciado de escritor, de normas de contrato e de critérios para a seleção de tema, ainda há que se considerar o propósito comunicativo de quem escreve uma crônica de humor. **Se, nas crônicas com humor, objetiva-se afetar sensibilizadamente o**

leitor, por meio de um jogo de aproximações e afinidades entre cronista e seu público, nas crônicas de humor o jogo que se faz é com a própria linguagem, que se desorienta em função do reforço ao conteúdo satírico da crítica.

Há, por assim dizer, uma negociação, entre os interlocutores, de que a própria linguagem é cômica. O processo da bissociação polifônica ocorre naturalmente, porém não só na formação de uma crítica, mas sobretudo para rearticular as linguagens. Nesses casos, é o jogo metalinguístico o alvo do cronista, pois é através dele que se dá a recriação sintático-semântica e os acessos aos conteúdos situacionais. Mouta, em trabalho acerca do humor como motivador de aquisição de segunda língua, esclarece que um signo humorístico é lúdico pela essência subversiva, criativa e revolucionária, como as criações poéticas. O grifo é nosso:

É esta “secreção de sentidos que possibilita a emergência do signo humorístico. O conteúdo conceptual é intencionalmente colado à substância sonora, ou seja, o signo, no seu aspecto material, constitui um todo onde forma e substância se entrelaçam, convidando à descoberta de novas sugestões. **Ofuscando ou iluminando o significado, o significante deixa de estabelecer com este uma relação unívoca e a ambiguidade se instala na mensagem. Deste ponto de vista, o signo humorístico aproxima-se do signo poético, na medida em que desperta no locutor a consciência da linguagem, levando-o a percebê-la ludicamente.** O jogo humorístico e, em particular, o jogo que assenta na relação equívoca entre significado significante participa deste mesmo desejo da atividade poética de subverter as leis (2007, p. 81-82).

Encontramos um exemplo disso nas crônicas do humorista José Simão, que publica em *Folha de S. Paulo*. Observemos:

Texto LVIII – *Crônica de José Simão*

“E essa: ‘Delegado reduz fiança dos alunos da USP’. Todo mundo adorou essa: meia fiança. Tá certo: estudante tem meia-entrada e agora meia-saída. E a boca de fumo, era meia boca? Estudante paga meia em cinema, estádio e delegacia.”

Fonte: SIMÃO, [s.d.].

Verificamos o impacto que a reorientação da linguagem provoca pela ambiguidade e ressignificações contextuais a partir da palavra “meia”, significando metade. As transgressões cooperam para uma reconstrução dos sintagmas na instauração de uma nova crítica, pois se foi autorizada a “meia fiança”, o episódio envolvendo alunos da USP e drogas era “meia-boca”, expressão referente a algo sem importância.

No meio jornalístico, não há uma bibliografia específica sobre humorismo, apenas acerca das novas formas de entretenimento na mídia impressa, televisiva, radiofônica e digital. Discute-se até ponto *chats* de bate-papo, palavras-cruzadas, sites de relacionamentos, piadas, charadas, cartuns podem estar inseridos na grande seara do entretenimento oferecido

pelas mídias. Em face disso, o que seria entreter? Que características teriam esses gêneros e como eles estariam associados ao humor? As perguntas ecoam, e muitas respostas ainda estão por vir.

De nossa parte, acreditamos que conseguimos pôr em discussão um assunto sem referências bibliográficas específicas, embora seja quase uma *vox populi* a consideração de que o humor é parte componente da crônica. Esperamos que a presente pesquisa motive futuros trabalhos acerca das relações entre humor e crônica. Pensando em uma frase de Claudio Paiva segundo a qual “não existe humor a favor”, podemos acrescentar que, no tocante à crônica, ele estará sempre a favor do encantamento e da diversão.

5 CONCLUSÃO

Não faltam bons chefs e temperos nessa cozinha.

Joaquim Ferreira dos Santos

A frase de Joaquim Ferreira dos Santos remonta-nos à metáfora gastronômica empregada por Luis Fernando Verissimo e Rubem Alves, presente na introdução desta tese. Transcrevemos fragmentos em que os escritores explicavam que os leitores só precisam se preocupar em “degustar” os textos: quanto mais saborosos, mais próximos de uma crônica.

Pensando nessas associações e nos resultados deste trabalho, poderíamos embarcar na brincadeira de “degustadores de crônicas”, chegando à conclusão de que o segredo da receita é uma mistura de ingredientes, sendo o humor aquele que quase sempre não falta, por ser o tempero da alma. Fazendo da crônica uma iguaria da cozinha brasileira, o humor estava declarado como algo nosso, sintomático de nosso estilo, nossa gente, genuinamente brasileiro, como lembra Santos: “A crônica brasileira tem uma cara própria, leve, bem-humorada, amorosa, com o pé na rua. Quase 150 anos depois da instauração nos jornais, ela apresenta uma espetacular capacidade de se reinventar” (SANTOS, 2007, p. 17).

Se o humor é um traço do gênero no Brasil, quais seriam as razões para isso? E, se existia crônica antes da chegada da imprensa no país, será que a sua feição mais primitiva também seria regada pelo tempero do humor? Essas questões não deixavam dúvida de que a relação entre humor e crônica deveria ser estudada. Essa decisão também nos remeteu à percepção de outra metáfora a que cronistas recorrem – a da crônica como conversa.

Machado de Assis já dizia que, provavelmente, a crônica nasceu de uma conversa despreziosa entre vizinhas. José de Alencar, para imprimir um tom mais à vontade ao texto, costumava declarar “hoje estou com pouca vontade de escrever. Conversemos”. Artur Xexéo, ao final de suas fitas bananas, tem por hábito terminar com “conversa puxa conversa”. A semelhança com um diálogo despreocupado, portanto, seria a senha de entrada para um texto mais descontraído. Não houve mais dúvidas em relação a esse aspecto quando tivemos acesso à entrevista *Machado de Assis, maior cronista de seu tempo*, realizada pelo jornal *O Estado de S. Paulo*. A entrevistada Lúcia Granja, pesquisadora das produções cronísticas do bruxo do Cosme Velho, comentou, sobre o resultado de seu estudo: “[...] Em resumo, poderíamos pensar que a modernidade da crônica está no tom de conversa ao pé do ouvido com o leitor, o que cada escritor desenvolveu de uma forma diferente”, buscando a “construção da intimidade

com o leitor e que, para Machado, humor, ironia, paródia, sátira estavam sempre presentes e a serviço da composição de um texto coeso e fortemente crítico” (GRANJA, 2008, [s.p.]).

A partir de então, partimos do pressuposto de que o humor estava relacionado à simulação da crônica como conversa. Com base nisso, intentamos segmentar o trabalho em duas seções, para demonstrar que o humor faz parte do gênero, mesmo antes da modernidade, desde os tempos primitivos: as “primeiras conversas”, destinadas à análise das crônicas históricas e a “segunda conversa”, relativa às crônicas jornalísticas. Como resultado, tivemos a grande satisfação em descobrir que o cômico fazia parte da construção das crônicas de viagens, desde Fernão Lopes, ícone dessas produções.

Nessa época, os viajantes sabiam de sua responsabilidade, pois deveriam construir narrativas das quais emergissem, aos olhos do público, as identidades pátrias que ficariam para a posteridade, constituindo o imaginário coletivo de uma nação. Heróis, monstros do mar, selvagens, rituais canibalísticos, guerras pela dominação do Brasil, traições, amores, imposições religiosas, medos e vitórias eram temas construídos, muitas vezes, com humor, ironia, sarcasmo, não ficando longe de qualquer filme de aventura ou *best-seller* da contemporaneidade. Ao que parece, os cronistas primitivos descobriram que fazer um relato com toques de conversa – mesmo que o interlocutor fosse o rei, ou a coroa real –, imprime aproximação com o leitor e faz o discurso transmutar-se na própria realidade.

A surpresa, inerente ao humor, levou-nos ao riso prazeroso por constatarmos que, nas crônicas históricas, havia um esforço de construção de um *ethos* lusitano idealizado, reforçado pelo choque cultural entre colonizado e colonizador. O riso brotaria pela percepção do povo dominado como diferente, inferior à cultura dominante. Como essa memória ficou nos guardados de nossa história, o brasileiro faz graça da nossa condição de excluídos e escamoteia a indignação pelas cortinas do humor. A situação abaixo, presente em uma charge de Santiago, no salão de humor de 2000, ilustra bem a maneira como lidamos com a essa herança histórico-cultural:

Texto LXIX – *Piada do descobrimento do Brasil*

“Um grupo de índios conversava com Pedro Álvares Cabral: *Quer dizer que vocês levam ouro, minério, pau-brasil, e nós ganhamos o quê? Cabral: Vocês ganham o direito de fazer piada de portugueses durante 500 anos.*”

Fonte: Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/entrevista-marcello-scarrone>>.

Depois da chegada da imprensa no Brasil, assistimos à crônica nos jornais, inicialmente relato do cotidiano das cidades. Essa tarefa, posteriormente, foi entregue aos

escritores *colibiris* que, borboleteando de um a outro assunto aparentemente descompromissado, chegavam aos comentários e às análises mais sérias.

Foi com Joaquim Manoel de Macedo que a nova crônica ganhou pernas e se torna “literatura de bermudas”, nas palavras de Joaquim Ferreira dos Santos. Uma seção folhetinesca que revela, de forma bem humorada, as opiniões do escritor sobre o que ele vê, sobretudo, na encantadora Rua do Ouvidor, ícone de um Brasil à francesa, utopia da sociedade brasileira dos oitocentos.

José de Alencar e Machado de Assis contribuíram sobremaneira para fortalecer a presença dos interlocutores no processo de produção das crônicas. O primeiro, circunscrevendo o leitor, dando-lhe dicas sobre política e vida pública; o segundo, recriando-o como personagem do texto, dando entrada às vozes das gentes simples. O humor era um produto da interação e do reconhecimento dos leitores como elementos importantes na formação de um Brasil pós-primitivo.

Sem dúvida, a recriação cômica da realidade pela pena dos cronistas colabora para uma nova função do gênero, a de criação de um público leitor e a profissionalização dos grandes mestres da Literatura, como bem explica Santos: “Se Bandeira disse em poesia que o coelhinho da índia tinha sido sua primeira namorada”, os brasileiros poderiam dizer o mesmo sobre a crônica, pois “ela é a primeiríssima paixão pelas Letras, através dos jornais, de um povo com pouco acesso aos livros” (SANTOS, 2007, p. 20).

O século XIX vem reforçar, sobretudo com a *Belle Époque*, a nossa condição de “sociedade imaginada”, nas palavras de Elias Saliba (2002), um eterno vir a ser, identificado pela simbiose de antagonismos, refletores dos atrasos e das expectativas de evolução da nossa sociedade marcada pelos grilhões da colonização. Nada melhor do que uma conversa despreocupada para amenizar a dor e manifestar a crítica, já que, segundo Bergson, o humor não tem parte com a piedade; é uma atividade intelectual, científica. Aquele que faz humor, por sua vez, é um anatomista.

Nossos cronistas foram verdadeiros dissecadores da absurda realidade brasileira. Assim, o *flâneur* ganha definitivamente as ruas em passos largos, em busca de episódios que pudessem ser aumentados pelas as lentes de João do Rio, num trabalho humorístico e irônico quase sempre finalizado pelas caricaturas que revelavam as hipocrisias sociais: seja a falsidade da elite carioca, seja das autoridades movidas pelos objetivos da Reforma Pereira Passos, seja do homem que trai o próprio homem. Em suas manobras literárias, João do Rio antecipa o *New Journalism* de Gay Talese. A Literatura, antes presente pela condição de literato dos cronistas, agora se torna, em jornais brasileiros, procedimento de escrita atraente,

mescla de criatividade e ficção. Se o gênero sofre nova mudança, mais perto de uma reportagem ou conto, o humor não muda como fator de sedução.

O século XX carrega as contradições da *Bele Époque* e produz concepções linguísticas do humor embasadas pelo choque entre usos ambivalentes das linguagens. A revolução modernista dá à crônica possibilidades de escrita sucinta, simples, impactante, oralizada, fazendo das construções linguísticas contrastantes formas de gerar humor em qualquer gênero textual. O humor torna-se consciente e declaradamente recurso de persuasão e sedução.

Nesse século surgiu o grupo “áureo” da crônica que teve em Rubem Braga seu ícone, por ser capaz de revelar a alma dos homens em linguagem breve e simples. Além de favorecer a comunicação entre cronista e leitor, com Rubem Braga, o humor se torna lírico, pois revela as facetas mais obscuras de nossa existência, redimensionando nossos valores, libertando-nos das amarras individuais e sociais. A conversa entre escritor e leitores se direciona ao universo infanto-juvenil, com as antologias da série *Para gostar de ler*. Além disso, ganha tom mais sarcástico, denunciativo, com as formas veladas de críticas político-sociais, pelos jornais alternativos, sobretudo pelo grupo de *O Pasquim*.

A segunda conversa, seção desta tese, possibilitou reconhecermos que o humor é um trunfo da crônica jornalística e o tom poético, identificador da Literatura nos jornais, consagrou a crônica como brasileira. Talvez o modo bem humorado e lírico de lidarmos com nossas impossibilidades e incongruências, com o eterno vir a ser – indivíduo e coletivo – diferencie a crônica brasileira das demais, tão sérias como o ensaio inglês ou a crítica ácida francesa. Interessante é que, se o século XX conviveu com as dificuldades de definir “o que é ser brasileiro” ou de se admitir que o brasileiro “são muitos”, a certeza que se formou nessa época foi a identidade brasileira da crônica: o que era considerado “literatura menor”, gera um cânone do gênero: a crônica de Rubem Braga. Não seria esse também um grande motivo para o riso, porque feito de contraversões? Como pode o gênero “livre”, em um século libertário, canonizar-se?

Arnaldo Bloch, na crônica “Ai de nós, Rubem!”, presente no caderno comemorativo de *O Globo*, em homenagem ao centenário do cronista (ano de 2013), assim comenta sobre o fato de escrever sob a análise daqueles que não enxergam as mudanças evidentes do gênero:

“A crônica hoje, talvez refém dos cânones braguianos, talvez por faltarem-lhe diligência, tempo, vontade e coragem de voar, transformar-se sem divorciar-se de todo das raízes, acabe sofrendo os efeitos desse perverso bombardeio ultrarracionalista” e lamenta “como se restasse aos que aqui estão, ai de nós emular as vozes dos que foram, em ladainhas, romeiros aflitos rumo à tumba” (BLOCH, 2013, p. 12).

Atingido o nosso objetivo específico – demonstrar a existência do humor no gênero crônica, antes e depois da imprensa –, constatamos que ele se deu pela nossa eterna busca de identidade, acompanhada pela sombra da exclusão e da incerteza social.

Em relação ao objetivo geral, demonstramos, pela teoria semiolinguística do discurso, que o humor é previsto no gênero, porque regulado em seu contrato de comunicação. Sendo a crônica uma conversa, o humor depende do *ethos* discursivo do escritor, de sua identidade que a instância de produção e que o próprio leitor constrói, em função da imagem social do cronista. Sendo a crônica um texto de opinião, relativamente livre pela circunscrição de um EU, reconhecida pela autoridade do autor, pela marca de seu nome, nela predomina o modo de organização argumentativo. Sobre essa nova “cara” da crônica, Joaquim Ferreira dos Santos resume: “Une todos esses textos a voz nítida de autores que abusam da primeira pessoa, do comentário e da liberdade de adotarem um idioma ora poético, ora irônico, ora perplexo, quase sempre bem-humorado” (BLOCH, 2013, p. 19).

Essa consideração possibilitou entendermos a crônica como um texto opinativo cuja coluna “batizada” pelo nome do autor fosse ícone de entretenimento no jornal. Assim, chegamos à conclusão de que o humor é previsto contratualmente por ser uma forma de argumentação persuasiva e sedutora, nessa relação dialógica – de conversa e de vozes polifonicamente imbricadas – com o leitor.

Com o poder que tem o escritor, de gerenciar as opiniões que a ele chegam, reconhecemos que ele é o organizador dos pontos de vistas enunciados, residindo o cômico justamente na atitude de não adesão do cronista a uma das perspectivas presentes. Semiolinguisticamente, portanto, o humor previsto na crônica se constrói por uma bissociação polifônica, engendrada pelo contraste de pontos de vistas e identificada por um gatilho ou “pista” linguístico-discursiva. Intertextualidade, ironia, inferências e modos de organização do discurso seriam alguns dos processos para a formação desse humor que não é o fim, mas o meio, o processo de realização da crônica, porque é modo de construção argumentativa atraente e não jogo de linguagem ou de temas tabus, naturalmente cômicos. O humor das crônicas é caminho e não chegada; é modo de organizar e não gênero. Influencia-se pela efervescência do texto opinativo e pelas manobras irreverentes de seu autor.

Nesse sentido, concluímos com a palavra do filósofo Laurent Joubert, que resume exatamente o que descobrimos sobre a presença constante do humor na crônica. Certamente, o segredo de um bom prato está no modo como ele é preparado, no processo. E o cronista, como bom *chef*, sabe que o humor é imprescindível para dar o gosto, porque “A essência do riso está toda ela na ação e no fazer, como já disseram os filósofos: como são também a voz, o

som, a paixão, que não têm nenhuma permanência ou estabilidade, mas são enquanto são, somente” (apud SALIBA, 2002, p. 301).

REFERÊNCIAS

A CARTA de Pero Vaz de Caminha. Disponível em: <<http://perocaminha.blogspot.com.br/>>.

ADAM, Jean-Michel. *A linguística textual: introdução à análise textual dos discursos*. Tradução de Maria das Graças Soares Rodrigues, João Gomes da Silva Neto, Luis Passeggi e Eulália Vera Lúcia Fraga Leurquin. São Paulo: Cortez, 2008.

A GAZETA de Notícias: reunião das crônicas machadianas de 1888. Disponível em: <<http://www.machadodeassis.ufsc.br/obras/cronicas/CRONICA,%20Bons%20dias,%201888.htm>>.

ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. São Paulo: Instituto de Divulgação Cultural, [s.d.]. In: A BIBLIOTECA VIRTUAL DO ESTUDANTE BRASILEIRO. A Escola do Futuro da Universidade de São Paulo. Texto-base digitalizado por Marciana Maria Muniz Guedes. São Paulo. Disponível em: <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>>.

ALMEIDA, Fernando. *Linguagem e humor: comicidade em Les Frustrés*, de Claire Bretécher. Niterói: EdUFF, 1999.

ALVES, Erinado. *Ensinando artes visuais*. Disponível em: <<http://www.ensinandoartesvisuais.blogspot.com>>.

ALVES, Rubem. Ipês amarelos. *Blog do Universo*. Disponível em: <<http://juniverso.blogspot.com/2010/09/rubem-alves-os-ipes-amarelos.html>>.

AMOSSY, Ruth (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.

ANDRADE, Carlos Drummond de; SABINO, Fernando; CAMPOS, Paulo Mendes; BRAGA, Rubem. *Para gostar de ler: crônicas*. São Paulo: Ática, 1992. v. 5.

ARAÚJO, Ana Paula. A imprensa alternativa do Brasil dos anos 70. In: LUSTOSA, Isabel (Org.). *Imprensa, história e literatura*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2008.

ARNT, Héris. *A influência da literatura no jornalismo: o folhetim e a crônica*. Rio de Janeiro: e-papers, 2001.

ARRIGUCCI JR, Davi. Fragmentos sobre a crônica. In: *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ASSIS, Machado de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.

_____. O nascimento da crônica. In: ASSIS, Machado de. *Crônicas escolhidas*. São Paulo: Ática, 1994.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Heterogeneidades enunciativas (tradução brasileira). *Cadernos de Estudos Linguísticos. Revista do Instituto de Linguagens da Unicamp*, Campinas, N. 19, 1990.

AZORDS, Pascoalino S. *Reunião das melhores capas de O Pasquim. Jornal O Debate*. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/debate/1470/colunas/colunas08.htm>>.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1988.

BANDEIRA, Manoel. *Estrela da vida inteira*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/MEC, 1993. Biblioteca da Escola.

BELTRÃO, Luiz. *Jornalismo opinativo*. Porto Alegre: Sulina/ARI, 1980.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BEZERRA, Valéria Cristina. Meu amável leitor: as configurações do leitor nas crônicas de José de Alencar. In: SETA – SEMINÁRIO DE TESES EM ANDAMENTO. *Anais...*, 2010, São Paulo. São Paulo: Unicamp, 2010. v. 4.

BLANC, Aldir. *Rua dos Artistas e arredores: crônicas*. Rio de Janeiro: Agir, 1978.

BLOCH, Arnaldo. Ai de nós, Rubem!. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 jan. 2013. Segundo Caderno.

_____. Prezado imbecil. *O Globo*, Rio de Janeiro, 7 abr. 2012. Segundo Caderno.

_____. 69: em protesto contra overdose de 68, ano recalçado sequestra cronista e publica manifesto. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 maio 2008. Segundo Caderno.

BOLAÑO, César Ricardo Siqueira; BRITO, Valério Cruz. *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Paulus, 2005.

BRAGA, José Luiz. *O Pasquim e os anos 70: mais pra eba que pra oba*. Brasília: UNB, 1991.

BRAGA, Rubem. *Ai de ti, Copacabana*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

_____. Meu ideal seria escrever. In: NOGUEIRA JÚNIOR, Arnaldo. *Projeto Releituras*. Disponível em: <http://www.releituras.com/rubembraga_meuideal.asp>.

_____. *O homem rouco*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.

_____. Um braço de mulher. In: NOGUEIRA JÚNIOR, Arnaldo. *Projeto Releituras*. Disponível em: http://www.releituras.com/rubembraga_meuideal.asp>.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. São Paulo: Unicamp, 1996.

BRAYNER, Sonia. Machado de Assis: um cronista de quatro décadas. In: CANDIDO, Antonio et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. São Paulo: Unicamp, 1992.

BRETON, Phelipe. *A argumentação na comunicação*. Tradução de Viviane Ribeiro. 2. ed. Bauru: EdUSC, 2003.

_____. *A manipulação da palavra*. Tradução de Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1999.

BRITO, Sylvia Brandão Ramalho. *Memórias de um frade no Brasil holandês*. Lisboa: Congresso Internacional Pequena Nobreza nos Impérios Ibéricos de Antigo Regime, 2011.

BULHÕES, Marcelo Magalhães. *Jornalismo e literatura em convergência*. São Paulo: Ática, 2007.

CALADO, Frei Manoel. *O Valeroso Lucideno: o triunfo da liberdade*. São Paulo: Cultura, 1987.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. São Paulo: EdUSP, 1999.

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____ et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. São Paulo: Unicamp, 1992.

CARUSO, Chico. *O mensalão em 21 charges de Chico Caruso e uma foto de Stuckert*. In: GOES, Ancelmo. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/ancelmo/posts/2012/07/28/o-mensalao-em-21-charges-de-chico-caruso-uma-foto-de-stuckert-457580.asp>>.

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. *Linguagem e discurso*. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. Uma análise semiolinguística do texto e do discurso. In: GAVAZZI, Sigrid; PAULIUKONIS, Maria Aparecida Lino. *Da língua ao discurso: reflexões para o ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2008.

COELHO, Jacinto do Prado. *Dicionário de literatura*. 3. ed. Porto: Figueirinhas, 1987.

CONFORTE, André Nemi. *A esfinge clara em prosa moderna: a contribuição de Othon Moacyr Garcia aos estudos linguísticos, textuais e literários*. Tese (Doutorado), Uerj, Rio de Janeiro, 2011.

CORADO, Patrícia Ribeiro. *Veja: ideologia e argumentatividade em revista*. Tese (Doutorado), Uerj, Rio de Janeiro, 2009.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 2001. v. 1-2.

_____. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

_____; SOUSA, J. Galante. *Enciclopédia da literatura brasileira*. São Paulo: Global, 2004.

DAPIEVE, Arthur. Jornalismo cultural. In: CALDAS, Álvaro (Org.). *Deu no jornal: o jornalismo impresso na era da internet*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

DINES, Alberto. Hipolyto da Costa hoje. In: LUSTOSA, Isabel. *História, imprensa e literatura*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2008. p. 36-37.

DRUMMOND, Bruno. Cartoons: Gente fina. In: *Portfólio*. Disponível em: <<http://www.brunodrummond.com/portfolio.html>>.

DUBIELA, Ana Karla. Crônica e cotidiano: seus lugares na contemporaneidade. *Revista de Letras*, São Paulo: Unicamp, v. 1-2, n. 28, 2006.

_____. *Um coração posição: a formação da crônica de Rubem Braga*. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2010.

DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Campinas, Pontes, 1987.

ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

ELIAS, Rita. História, imprensa e literatura no Brasil. In: LUSTOSA, Isabel (Org.). *Imprensa, história e literatura*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2008.
ENCICLOPÉDIA Mirador Internacional. São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil, 1995. 20 v.

FERNANDES, Cidália. *Argumentar é fácil*. Lisboa: Plátano, 2004.

FERREIRA, Luiz Antônio. Jornalismo opinativo e leitura: mecanismos persuasivos. A metáfora como retórica argumentativa. In: BASTOS, Neusa Barbosa (Org.). *Discutindo a prática docente*. São Paulo: IP/PUC-SP, 2000. p. 47-58.

FIGUEIREDO, Olívia Maria. Ironia: uma primeira abordagem. *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, Porto XVIII, 2001.

FIORIN, José Luiz. *Em busca do sentido: estudos discursivos*. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

FLECK, Eliane. Emoções em jogo: sensibilidade e experiências de convívio intercultural no Brasil dos séculos XVI e XVII. *Revista de Humanidades*, Rio Grande do Norte: Mneme, 2004.

FOURASTIÉ, Jean. *Le rire, suite*. Paris: Denöer/Gonthier, [s.d.].

FREUD, Sigmund. *O chiste e suas relações com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1995. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.

GARCIA, Luiz. *O Globo: manual de redação e estilo*. 6. ed. São Paulo: O Globo, 1992.

GRANJA, Lúcia; GLEDSON, John. *Machado de Assis: o maior cronista de seu tempo*. Entrevista concedida a Cristian Schwart. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=793096&tit=Machado-de-Assis-o-maior-cronista-de-seu-tempo>>.

GUIMARÃES, Cissa. *Top 11*. “Entrevistinha” concedida a Artur Xexéo. In: XEXÉO, Artur. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/xexeo/posts/2010/12/06/cissa-guimaraes-eu-nunca-desaprendi-rir-346521.asp>>.

GUIMARÃES, Eduardo. *Os limites do sentido: um estudo histórico e enunciativo da linguagem*. Campinas: Pontes, 2005.

HOLANDA, Chico Buarque; GUERRA, Rui. *O boi voador*. [s.d.]. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/chico-buarque/85937/>>.

JARDON, Denise. *Du comique dans le text littéraire*. Paris: Deboek Duculot, [s.d.].

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.

KOCH, Ingedore G. Villaça; TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *A coerência textual*. São Paulo: Contexto, 1989.

_____. *O texto e a construção dos sentidos*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

LAURITO, I. B.; BENDER, F. *Crônica: história, teoria e prática*. São Paulo: Scipione, 1993

LIESA (Jorge Melodia, Marcos Zero e Noronha). *O boi voador da São Clemente: cordel da galhofa nacional*. 2004. Disponível em: <<http://liesa.globo.com/2012/por/18outroscarnavais/carnaval04/sambas/saoclemente.htm>>.

LIMA, Luis Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LIMA, Paulo. Entrevista a Joaquim Ferreira dos Santos. In: ARMAZÉM LITERÁRIO. [s.d.]. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/o_humildificador_e_um_exercicio>.

LOPES, Fernão. *Crônica de D. Pedro*. Organização de António Borges Coelho. Lisboa: Livros Horizonte, 1977.

LORENZOTTI, Elizabeth. *Marco de época*. Entrevista concedida a Marco Zanin. In: SUPLEMENTO LITERÁRIO DO ESTADO. BLOG ZANIN. Disponível em: <http://blog.estadao.com.br/blog/zanin/?title=marco_de_epoca_suplemento_literario_do_e&more=1&c=1&tb=1&pb=1>.

LUSTOSA, Isabel (Org.). *Imprensa e impressos brasileiros – do surgimento à modernidade*. In: CARDOSO, Rafael (Org). *Impresso no Brasil 1808-1930: destaques da história no acervo da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.

_____. *Imprensa, história e literatura*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2008.

_____. (Org.). *Imprensa, humor e caricatura: a questão dos estereótipos culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas de enunciação*. Organização de Sírio Possenti et al. Paraná: Criar, 2006.

_____. *Discurso literário*. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. *Novas tendências em análise do discurso*. 3. ed. São Paulo: Pontes, 1993.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Fernão Lopes e a retórica medieval*. Niterói: EdUFF, 2010.

MARCUSCHI, Luiz A. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MARTINS, Mário. *O riso, o sorriso e a paródia na literatura portuguesa de quatrocentos*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/MEC, 1987.

MEDEIROS, Martha. A mulher e o GPS. *Revista O Globo*, Rio de Janeiro, 29 abr. 2012a.

_____. Fakebook. *Revista O Globo*, Rio de Janeiro, 5 fev. 2012b.

MEDEIROS, Vanise. Discurso cronístico: uma “falha no ritual” jornalístico. In: *Linguagem em (dis)curso [on-line]*, 29 set. 2010.

MELO, José Marques de. *A opinião no jornalismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1985.

MELODIA, Jorge; NORONHA, Marco Zero. *O boi voador da São Clemente: cordel da galhofa nacional*. Disponível em: <<http://liesa.globo.com/2012/por/18-outroscarnavais/carnaval04/sambas/saoclemente.htm>>.

MEYER, Marylse. Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a crônica. In: CANDIDO, Antonio et al. (Org.). *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. São Paulo: Unicamp, 1992.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária, prosa: crônica, ensaio, conto, romance, novela, crítica, teatro*. São Paulo: Cultrix, 1984.

_____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. *História da literatura no Brasil: das origens ao Romantismo*. São Paulo: Cultrix, 2001. v. 1.

MOREL, Marco; BARROS, Mariana Monteiro de. *Palavra, imagem e poder: o surgimento da imprensa no Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

MOUTA, Margarida. Os jogos de linguagem e a aquisição de uma “competência humorística” em PLE/Linguística. *Revista de Estudos Linguísticos da Universidade do Porto*, Porto, n. 2, p. 77-102, 2007.

NEVES, Margarida de Souza. Uma escrita no tempo: ordem e progresso nas crônicas cariocas. In: CANDIDO, Antonio et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. São Paulo: Unicamp, 1992.

O GLOBO. Imagem de divulgação dos colunistas. Disponível em:
<<http://www.agenciaoglobo.com.br/ui/produtos/Default.aspx?ID=05>>.

OLIVEIRA, Helênio Fonseca de. Gêneros textuais e conceitos afins: teoria. In: VALENTE, André (Org.). *Língua portuguesa e identidade: marcas culturais*. Rio de Janeiro: Caetés, 2007. p. 79-92.

OLIVEIRA, Ieda de. *O contrato de comunicação na literatura infantil e juvenil*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. A argumentação. In: ANGELIM, Regina Célia Cabral. *Curso de pós-graduação: língua portuguesa – visão discursiva*. Rio de Janeiro: UFRJ/Faculdade de Letras/EB, 2001a.

_____. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 1999.

O VALEROSO Lucideno. Disponível em:
<http://openlibrary.org/works/OL15720891W/O_valeroso_Lucideno._E_triumpho_da_liberdade>. Acesso em: 6 ago. 2012.

PEREIRA, Wellington. *Crônica: arte do útil ou do fútil? Ensaio sobre a crônica no jornalismo impresso*. João Pessoa: Ideia, 1994.

PERELMAN, Chím; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado de argumentação: a nova retórica*. Tradução Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PINA, Patrícia. Machado de Assis e o jornal no oitocentos brasileiro: a crônica criando o leitor. *Revista da Anpoll*, Brasília: Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística – Anpoll, 2008.

PINTO, Ziraldo Alves. Do you spakinglish?. In: *Enciclopédia Itaú Cultural: visual arts*. Disponível em:
<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/Enc_Obras/dsp_dados_obra.cfm?cd_obra=63898&st_nome=Ziraldo&cd_idioma=28556>.

_____. Ninguém entende de humor. *Revista Vozes Cultura*, Petrópolis: Vozes, v. 64, n. 3, p. 21-37, 1970.

PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996 (1. ed. 1908).

PIZA, Daniel. *Jornalismo cultural*. São Paulo: Contexto, 2003.

PORTELLA, Eduardo. *A cidade e a letra: dimensões I*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1958.

PORTO, Sérgio. *Samba do crioulo doido*. [s.d.]. Disponível em: <<http://letras.mus.br/sergio-porto/1113833/>>.

PORTUGUÊS perdido. Disponível em: <<https://www.piadasengracadas.net/>>.

POSSENTI, Sírio. *Humor, língua e discurso*. São Paulo: Contexto, 2010.

_____. *Os humores da língua: análises linguísticas de piadas*. Campinas: Mercado das Letras, 1998.

PROENÇA FILHO, Domício (Org). *Segunda bienal Nestlé de Literatura Brasileira: ensaios, crônica, teatro & crítica*. São Paulo: Norte, 1986. v. 1.

QUEIROZ, Andrea. *O Pasquim: embates entre cultura política autoritária e a contracultura*. *Revista Eletrônica Cadernos de História*, ano 3, v. VI, n. 2, dez. 2008. Disponível em: <www.ichs.ufop.br/cadernosdehistoria>.

RÊGO, Norma Pereira. *Pasquim: gargalhantes pelejas*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/Prefeitura, 1996.

RIBEIRO, João Ubaldo. Os CWs vêm aí. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 maio 2008, Opinião.

_____. Vida de escritor. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 jul. 2011. Opinião.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1987. v. 4. Biblioteca Carioca.

_____. *Cinematógrafo (crônicas cariocas)*. Porto: Chardron, 1909.

_____. *Psicologia urbana*. Rio de Janeiro: Garnier, 1911a.

_____. *Vida vertiginosa*. Rio de Janeiro: Garnier, 1911b

RIZZINI, Carlos. *O jornalismo antes da tipografia*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1946.

RODRIGUES, Néelson. Crônicas. In: BLOG DO ESTADÃO. Disponível em: <<https://www.arquivoestado.sp.gov.br/uhdigital.index.php>>. Acesso em: 12 mar. 2012.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 2002.

SALIBA, Elias Tomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhis das Letras, 2002.

SANTOS, Ernaldo dos. *As crônicas de Machado de Assis publicadas na Gazeta de Notícias, 1892-1893*. Dissertação (Mestrado), Unimar, Minas Gerais, 2009.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). *As cem melhores crônicas brasileiras*. São Paulo: Objetiva, 2007.

_____. *O humildificador é um exercício*. Entrevista concedida a Paulo Lima. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.sergipe.com.br/balaiodenoticias/entrevistaj85.htm>>.

SARAIVA, Hermano José; LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. 5. ed. Porto: Porto, 1982.

SIMÃO, José. *Ueba! Berlusconi vem pro Bahamas!*. [s.d.]. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/josesimao/colunafolha.htm>>.

SIMON, Luiz Carlos. *Dois ou três páginas despreziosas: a crônica, Rubem Braga e outros cronistas*. Londrina: Eduel, 2011.

STRZODA, Michele. *O Rio de Joaquim Manoel de Macedo: jornalismo, literatura no século XIX*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

TIBIRIÇÁ, Elecê. *Pequeno dicionário humorístico*. São Paulo: Obelisco, [s.d.].

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. O que é engraçado? Categorias do risível e o humor brasileiro na televisão. *Estudos Linguísticos e Literários*, Maceió, v. 5-6, p. 42-79, 1989.

_____. Uma introdução ao estudo do humor pela linguística. *Delta – Revista de Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada*, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 55-82, 1990.

ÚLTIMA HORA. Coletâneas publicadas de 1950 a 1960. Disponível em: <<https://www.arquivoestado.sp.gov.br/uhdigital/index.php>>. Acesso em: 19 ago. 2012.

VALENTE, André Crim. A intertextualidade nos discursos midiático e literário. In: PAULIUKONIS, Maria A. L.; SANTOS, Leonor W. dos (Org.). *Estratégias de leitura: texto e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006.

_____. *A linguagem nossa de cada dia*. Rio de Janeiro: Leviatã Publicações, 1999.

_____. Argumentação e textualidade em crônicas jornalísticas. In: PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves; VALENTE, André Crim (Org.). *Língua portuguesa: descrição e ensino*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

VELOSO, Mônica. Sensibilidades modernas: as revistas literárias e de humor da Primeira República. In: LUSTOSA, Isabel (Org.). *Imprensa, história e literatura*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2008.

VENTURA, Zuenir. Jornalismo e literatura: alianças e diálogos. In: AZEREDO, José Carlos Santos de (Org.) *Letras & comunicação: uma parceria no ensino de língua portuguesa*. Petrópolis: Vozes, 2001.

VERISSIMO, Luis Fernando. Entrevista concedida ao Suplemento Literário de Minas Gerais. [s.d.]. Disponível em:
<http://www.pousadadascores.com.br/leitura_virtual/entrevistas/luis_fernando_verissimo.htm>.

_____. Meu camarim. *O Globo*. Rio de Janeiro, 4 mar. 2012. Opinião.

_____. O da foto. *O Globo*, Rio de Janeiro, 7 jun. 2009a. Opinião.

_____. O futuro do GPS. *O Globo*, Rio de Janeiro, jun. 2009b. Opinião.

VILLA, Marco Antônio; OLIVIERI, Antônio Carlos (Org.). *Cronistas do Descobrimento*. São Paulo: Ática, 2002.

X (JOÃO DO RIO). A cidade. *Jornal Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, mar. 1903/set. 1904.

XEXÉO, Artur. A hora e a vez de um cronista: como o carnaval e um articulista liberam o colunista de um trauma crônico. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 fev. 2012a. Segundo Caderno.

_____. A mala em pesquisa eleitoral. *Revista O Globo*, Rio de Janeiro, 2010.

_____. Os favoritos da mala. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2012b. Segundo Caderno.

_____. Porto da Pedra defende o leite e pede passagem: colunista adere ao politicamente correto e canta o “Samba do afrodescendente doido”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 jan. 2012c. Segundo Caderno.

ZILBERMAN, Regina. No começo, a leitura. *Em aberto*: livro didático, qualidade e ensino, Brasília: Secretaria de Avaliação e Informação Educacional/Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais – Sediæ/Inep, ano 16, n. 69, jan./mar. 1996.

Artur Xexéo

A mala em pesquisa eleitoral

“ Bem, sem dizer o nome, dá até para a gente indicar um ou outro mais votado. Este é, sem dúvida, o ano de um jovem cantor de música pop que trabalhou em ‘Malhação’

”

Como todo mundo sabe, o resultado da eleição da Mala do Ano só sai no dia 29 de dezembro: Até lá, temos que nos contentar com pesquisas. Mas como o TREMA — Tribunal Regional Eleitoral da Mala do Ano — não permite a divulgação dos mais cotados na intenção de votos, sob a justificativa de que isso influenciaria os eleitores indecisos, temos nos dedicado à divulgação da pesquisa dos menos votados.

Há um caso raro na eleição deste ano. Nunca um artista plástico chegou a aparecer em nossas listas de Top 10. Na verdade, não me lembro, em todos esses anos de concurso, de um artista plástico que tenha recebido um só voto. Não que seja uma categoria que não tenha malas em seus quadros. Pelo contrário. Mala é o que não falta no mundo das instalações, das performances e, principalmente, das interferências. Mas, para um mala aparecer aqui, tem que ser, no mínimo, popular. E popularidade não é exatamente a principal característica de artistas plásticos.

Mas este ano apareceu um. Ele não tem chances de ganhar, talvez nem apareça entre os Top 10, mas é um artista plástico que foi votado. Merece destaque. Ele faz exposição, ajuda comunidades carentes, é tema de documentário. Um caso típico de superexposição e, conseqüentemente, sério candidato a mala. Precisa dizer o nome?

Bem, sem dizer o nome, dá até para a gente indicar um ou outro mais votado. Este é, sem dúvida, o ano de um jovem cantor de música pop que trabalhou em “Malhação”.

Só não digo que ele estará entre os dez mais porque muitos eleitores dividem-se entre votar nele e votar em seu pai, um calejado cantor de música pop. É um caso típico de mala acompanhada.

Os votos se dividem também entre cantoras de axé. Uma cantora de axé é mala por definição. Mas agora há duas disputando a regalia de estar entre os mais votados. A preferida, até agora, nem é baiana. É um axé paraguaio. Uma malla com dois Ls, para obedecer os designios da numerologia, o que já é uma malice.

Todos os anos, este colunista também recebe seus votos. Nada preocupante, nada que chegue à casa dos dois dígitos. Mas, neste 2010, o pessoal está exagerando. O colunista está recebendo mais votos do que... Fernanda Young!!! Convenhamos, aí já é para derrubar.

♦ ♦ ♦

Como todo mundo sabe, eu não vejo mais novela. Mas dona Candoca vê para mim. Ela acompanha “Passione” com entusiasmo, embora não tenha o menor interesse em saber quem matou Saulo. O verdadeiro mistério de “Passione”, na opinião de dona Candoca, é o que explicaria como, em pleno século XXI, Stela pode ter sido casada com um homem chamado Saulo e ter um filho adolescente que se chama Sinval.

♦ ♦ ♦

Tudo indica que o Teatro Municipal está precisando de uma reforma.

E-mail: uxexeo@oglobo.com.br. Blog: oglobo.com.br/cultura/xexeo

ARTUR XEXÉO

OS FAVORITOS DA MALA

Alguns eleitores mais antigos do certame da Mala do Ano andam estranhando a sigla Trem para o Tribunal Regional Eleitoral da Maia. Eles se lembram que o mesmo órgão já foi conhecido como Trema. É verdade. Mas já faz dois anos que a sigla mudou. Com a reforma ortográfica e o sumiço do trema, a sigla antiga perdeu o sentido. Portanto, voltamos a ser Trem, como nos primórdios do concurso. Pois o Trem tem o prazer de anunciar sua nova pesquisa eleitoral. Como sempre, por ordem do juiz presidente, nomes não são divulgados para não influenciar os eleitores que ainda não se manifestaram. Mas os resultados da pesquisa podem adiantar que os ministros — ou sinistros, como preferem alguns eleitores — do STF continuam estourando a boca do balão. Bem, há muitos verdes ninguém estourou a boca do balão, mas o juiz, um magistrado do século passado, ainda não se adaptou às novas gírias registradas pela Revista O GLOBO. Sendo assim, é isso aí, bicho!

Mas o mensalão não trouxe apenas candidatos juízes para nossa eleição. Alguns réus têm sido lembrados também. "Mala intransigente", justificam os eleitores dos juízes. "É mala desde os tempos de Ibiúna", dizem os que votam em réus.

Outros candidatos têm se mostrado fortes nem que seja para alcançar um posto no Top 10. Um cantor de muita popularidade está estreando na lista. "Esse mala sou eu!", comentam os que não suportam mais ouvir sua canção. A área da música brasileira está proporcionando também uma disputa que pode ser definida como a guerra do axé. Duas cantoras brigando para ver quem é mais pesada

para carregar.

Para encerrar, vale registrar a aparição de duas novas candidatas (o time feminino está forte em 2012). Uma delas é... o que é que ela é? Modelo? Atriz? Celebridade? Bem, uma delas alcançou fama posando nos destroços de Nova York logo após a passagem do Furacão Sandy. A outra já perdeu duas eleições este ano: para a Câmara dos Vereadores e para um clube de futebol. Mas para A Mala do Ano ela promete não repetir as derrotas. Falou e disse!

Quantas vezes você é capaz de assistir a "2 filhos de Francisco"? Houve um tempo em que uma lei obrigava todos os cinemas a passarem, antes do filme de longa-metragem programado, um curta brasileiro. Era uma lei bem intencionada. Mas não deu certo. Os donos de cinema passaram a produzir curtas para pôr a mão no percentual de bilheteria que cabia aos produtores dos filminhos. E o espectador de cinema no Brasil passou a ser obrigado a assistir aos mais tediosos documentários de toda a História.

Havia exceções. Os cinemas de arte não aderiram a este golpe e passavam curtas do mercado. Resultado: quando não assistia aos mais tediosos documentários de toda a História, os espec-

tadores eram obrigados a ver documentários sobre o Nordeste de todos os pontos de vista. A gente, então, começou a chegar atrasada às sessões. Se o anúncio dizia que a sessão era às 16h, a gente chegava às 16h20m. E, se por acaso o curta ainda não tinha passado, quando ele começava, era recebido com vaias. A lei acabou caindo em desuso e, mesmo sem exibição obrigatória, nossos curtas melhoraram de qualidade. Ainda não tenho opinião formada sobre esta determinação do Ancine de obrigar as emissoras de TV a cabo a exibirem, no horário nobre, 30% de programação brasileira. Lembra-me a Lei do Curta. E não tenho muita certeza de que fará bem à produção nacional. No mês de novembro, para cumprir a lei, "2 filhos de Francisco" foi exibido 19 vezes na TV a cabo. Volto à pergunta inicial: quantas vezes você é capaz de assistir a "2 filhos de Francisco"?

Aos 19 anos, Juliana Paiva não é exatamente uma iniciante. Já participou de outras novelas na Globo ("Cama de gato" e "Ti-Ti-Ti"), já fez cinema ("Desentrola"), mas certamente está enfrentando em "Malhação" seu papel mais difícil. E está se saindo bem. No meio daquele conto de fadas que costuma ser "Malhação", ela vive um

personagem complexo. Fatinha é a periguetinha da escola. Banca a experiente, mas é imatura. Tem que ser sensual, mas não consegue esconder que ainda é uma criança. Ela não participa da trama principal, mas "Malhação" fica sempre mais atraente quando a ação se vira para as trapalhadas de Fatinha. Além disso, a atriz é linda. Uma protagonista para o futuro.

Ouvi, na "Voz do Brasil"... Tá bem, esta é a hora de você perguntar por que eu ouço a "Voz do Brasil". Não é uma escolha afetiva. Sempre ouço rádio quando passo roupa. E, às vezes, o horário de passar roupa coincide com o da "Voz do Brasil". Como a lei não me dá outra opção, vai tu mesmo. Antes que você se espante com o fato de eu passar roupa, prometo que, qualquer dia desses, explico melhor essa história. Voltando ao assunto, ouvi na "Voz do Brasil" que uma deputada federal quer criar um ministério para o Ministério Público. Isso mesmo, um Ministério do Ministério. Soube, pelo mesmo programa, que um deputado ocupou a tribuna para cumprimentar o time de futebol Ajax, da Zona Leste paulistana, pelos bons resultados que ele vem obtendo. Ai eu desliguei o rádio. E o ferro.

Vem cá, a única coisa que o Alex Atala tinha para fazer no sorteio das chaves da Copa das Confederações era pegar uma bolinha num pote. Só tinha dois potes para ele cumprir sua tarefa: o A e o B. Era só prestar atenção no que solicitava o secretário-geral da Fifa, Jérôme Valcke, e pegar a bolinha. A ação exigia um exercício intelectual tão insignificante que não precisava nem ensaiar. Mesmo assim, prevenida, a Fifa organizou dois ensaios. E, na Hora H, o sujeito errou? Imagina na Copa! ●