

Passagem do Livro ao Jornal: O Texto Esfarela-se na Crônica

Jeana Laura DA CUNHA SANTOS¹

Resumo: O presente artigo propõe-se a formular uma teoria sobre a crônica, gênero esse de passagem entre o livro e jornal na virada do século XIX para o XX, através das perspectivas de alguns jornalistas/cronistas pioneiros como Machado de Assis, Olavo Bilac e João do Rio. Nesta passagem, a crônica documenta algumas percepções novas no imaginário da época, refletidas na forma moderna e reprodutível do jornal. Tais experiências, promovidas pela perda da aura artística numa época de reprodutibilidade das técnicas, seriam teorizadas muitos anos depois por Walter Benjamin no contexto europeu. A autora busca no filósofo alemão fundamentos dialéticos para apoiar as visões dos cronistas cariocas sobre as histórias miúdas que a cidade produz, em que pese a distância de tempo e espaço entre os referidos autores.

Palavras-chave: Literatura; Jornalismo; História; Crônica; Walter Benjamin

Passage del Libro al Periódico: El Texto se Desmenuza en la Crónica

Resumen: El actual artículo se propone a formular una teoría a cerca de la crónica, género de pasaje entre el libro y el periódico en la vuelta del siglo XIX para el XX, con las perspectivas de algunos periodistas/cronistas pioneros como Machado de Assis, Olavo Bilac y João do Rio. En este pasaje, la crónica documenta algunas nuevas percepciones en el imaginario del tiempo, reflejado en la 1 Jornalista pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestre e Doutora em Teoria Literária também pela UFSC. Atuou como professora em alguns cursos de Jornalismo do Estado de SC (como UFSC, Unisul, Estácio de Sá e Ielusc). É autora do livro *A Estética da Melancolia* em Clarice Lispector e de artigos científicos para as revistas acadêmicas *Estudos em Jornalismo e Mídia* e *Alceu*, entre outras. Atualmente, é pós-doutoranda do curso de Pós-Graduação em Antropologia Social (UFSC).
E-mail: jeanasantos@terra.com.br

forma moderna y reproducible del periódico. Tales experiencias, promovidas por la pérdida de la aura artística en uno tiempo de reproductibilidad de las técnicas, serían teorizadas muchos años después por Walter Benjamin en el contexto europeo. La autora busca en el filósofo alemán fundamentos dialéticos para apoyar las visiones de los cronistas del Rio de Janeiro a respecto de las historias pequeñas que la ciudad produce, a pesar de la distancia de tiempo y espacio entre los autores relacionados.

Palabras-clave: Literatura ; Periodismo ; Historia ; Crónica ; Walter Benjamin

Passagem do Livro ao Jornal

No mundo contemporâneo não faltam suposições de que tanto o jornal quanto o livro, heranças de um discurso moderno baseado no impresso, irão acabar, dando lugar a muitas outras formas de veiculação das informações, algumas já concomitantes com o seu tempo (televisão, internet), outras ainda apostando na consolidação de um porvir (jornal com tela). Há algum tempo José Martínez Albertos (1997, p. 24) renunciou que a imprensa, especialmente os jornais, desapareceria muito antes que os livros, ou seja, os diários em papéis não durariam para além do ano 2020, subsistindo apenas alguns grandes com caráter testemunhal, outros pequenos jornais de bairro ou formas híbridas entre o jornalismo escrito e as duas grandes novidades dessa era: o jornalismo radiofônico e o televisivo.

Osman Lins (1974, p. 147), há algumas décadas, antecipou-se à perspectiva de Albertos quando declarou:

A destruição de muitas coisas que nos pareciam eternas e o advento de outras que acreditávamos impossíveis levam-nos a crer que já não há permanência para nada e que todas as velhas invenções, todas as conquistas do passado, acham-se em vias de desaparecimento. Onde a convicção, arraigada em muitos, de que o livro em breve cederá o lugar a outros instrumentos; a fase humana da palavra impressa estaria encerrada e ingressaríamos no ciclo da imagem, ou seja: regredimos, voltando à fase anterior à escrita, à da representação da coisa, representação adversa à conquista de seu significado através da sua apreensão intelectual.

Quando o livro desmembrou suas páginas, fragmentou seus textos e desconstruiu a linearidade da leitura para desembocar no corpo móvel e volante do jornal de fato muita coisa mudou na percepção humana. O próprio Osman Lins (1974, p.125) tem uma metáfora interessante para denotar esta passagem. Compara-os a duas moradas distintas. A primeira procura “isolar do século as coisas permanentes ou aquelas para as quais desejaria o homem uma vida que ultrapasse a duração da sua”. Para isso, interpõe entre a habitação e o leito da rua degraus, erige muros e jardins nos palácios, eleva o pórtico e o altar-mor das igrejas. Esses teriam a mesma função que tem nos livros a encadernação em couro com guarnições de ferro, de ouro, de prata, de marfim, com fechaduras e correntes que assegurariam a condição de um espaço privilegiado, fora da ação do tempo. Sem falar na gradação ritualística que as várias sedimentações de um livro impõem: a capa, a guarda branca, a falsa folha de rosto, a verdadeira folha de rosto... Já o periódico preocupa-se com o temporário, e o assunto de capa de qualquer jornal ou revista esforça-se para perseguir o já:

Assim é que o jornal, por sua natureza ligado ao dia a dia, expressão do fato em andamento ou apenas consumado e prestes a ser esquecido, substituído, dispensa toda espécie de separação entre o texto impresso e o mundo. Reflexo do transitório, ele mesmo exemplo das coisas que não permanecem, não tem integridade alguma a resguardar. Ligado estreitamente ao tempo, sobrevém para fugir, passar, ser esquecido (LINS, 1974, p. 126).

Mas, paradoxalmente, esse corpo que nasceu para ser esquecido eterniza a experiência de ruptura que uma multidão urbana teve ao se desalojar da morada do livro. Uma morada que prometia a continuidade de uma tradição, embalada por ideais burgueses de distanciamento, individualidade e permanência. Uma morada cujo interior dificilmente comportaria aquela que o filósofo alemão Walter Benjamin chamaria de “massa”.

Desalojada de tal morada, o interesse dessa massa urbana encontraria respaldo no corpo similar ao seu do jornal. Entre o individual e o coletivo, entre a permanência e o que não dura, entre o que está distante e bem guardado e o que está próximo e enxovalhado, entre o que tem casa e o que habita as ruas, ambos (massa e

jornal) inclinar-se-iam para os segundos elementos dessas dicotomias.

A Formação do Jornal: Entre o Mito e o Descrédito

Esta segunda natureza chamada jornal mal nascia e já era ou satanizada ou endeusada pelos seus observadores. A satanização provinha do entendimento de que a transitoriedade do jornal era reflexo da própria transitoriedade da época. Sob o seu signo, todo o texto é perecível, todo o afã pela eternidade da palavra ou da idéia esvai-se numa página barata, papel de embrulho ou que forra o chão. E, além disso, para alguns escritores a monetarização dos textos era quase como uma forma de prostituição.

Já o endeusamento se dava pelo falta de compreensão de como se materializavam as novas tecnologias e, portanto, em suas primeiras aparições, elas eram vistas como messiânicas. Não é a toa que Machado de Assis fez uma inflamada – e até ingênua – apologia do veículo, publicada no Correio Mercantil de 10 e 12 de janeiro de 1859, sob o título “O jornal e o livro” (COUTINHO, 1959). Imbuído de uma retórica liberal, o texto discute a relação entre o livro e o jornal e profetiza o aniquilamento do primeiro. Dentre as várias razões para justificar declaração tão grave, cita a demanda do espírito humano por movimento:

A lei eterna, a faculdade radical do espírito humano, é o movimento. Quanto maior for esse movimento mais ele preenche o seu fim, mais se aproxima desses pólos dourados que ele busca há séculos. O livro é um sintoma de movimento? Decerto. Mas estará esse movimento no grau do movimento da imprensa-jornal? Repugno afirmá-lo.

Depois de considerar o jornal a “reprodução diária do espírito do povo” ou o “espelho comum de todos os fatos e de todos os talentos”, diz que o livro não está nestas mesmas condições e que haveria algo nele de “limitado e de estreito” quando comparado ao jornal. E mais uma vez retoma a questão do movimento: “Depois o espírito humano tem necessidade de discussão, porque a discussão é – movimento. Ora, o livro não se presta a essa necessidade, como o jornal. A discussão pela imprensa-jornal anima-se e toma fogo pela presteza e reprodução

diária desta locomoção intelectual” (COUTINHO, 1959, p. 945).

Porém, se para Machado o jornal era um reflexo do espírito apressado dos novos tempos, tal veículo também se converteria no signo da transitoriedade de tudo, seres e coisas. O mito e a sua pretensão de expressar uma verdade transcendente e eterna são enfraquecidos pela constatação de que tudo passa para dar lugar a um outro mito.

O jornal, enquanto novo mito que não habita mais uma morada eterna como a casa do livro, expressa esse tempo descontínuo, transitório e põe em xeque o próprio sentido do mito. Uma vez que tudo passa, enquanto o mito fixa morada na imortalidade, que nada mais dura neste mundo, então o mito perde seu estatuto de deus para virar um simples mortal. É como o tempo do barroco, analisado por Benjamin (1984) em *Origem do drama barroco alemão*, onde o desejo de transcendência dá lugar ao mundano e ao imanentista. Se o intuito do Barroco (mais especificamente o alemão) é esvaziar o além para trazê-lo violentamente à luz do dia tal qual um céu derradeiro que aniquilaria a terra, é porque tem como princípio o encurtamento das distâncias (o naturalismo barroco é “a arte das menores distâncias”). “Os pintores da Renascença sabiam manter o céu em sua altitude inacessível, ao passo que nos quadros barrocos a nuvem se move, de forma sombria ou radiosa, em direção à terra” (BENJAMIN, 1984, p. 102). Nesse caso, os deuses são convidados a passear na terra e, ao contrário da crônica cristã que abrangeria a totalidade de uma história universal concebida como a história da redenção, o drama barroco centra-se na história empírica.

Se o livro nasceu de um desejo de mobilidade da palavra escrita tanto quanto de um afã pela sua permanência, diríamos do jornal que conservou a primeira característica – e até a expandiu –, mas obliterou a segunda. Segundo Chartier (1999), o desejo pelo durável era latente nas primeiras formas de livro: encadernações feitas de couro, de ouro e de prata, enfeitadas com pérolas e pedras preciosas, hermeticamente seladas com fechaduras e correntes. Suas transformações começam pelo papiro, espécie de vegetal cuja haste é cortada e tratada para se transformar em folhas destinadas a receber escritos, passam pelo pergaminho, material obtido da pele de cabra ou de carneiro, até atingir a maturidade com a invenção da imprensa, cujo surgimento foi uma combinação de vários materiais: prensa de vinho usada durante séculos na Euro-

pa Ocidental, tipos de metal fundido usados por volta de 1400 na Coréia, papel e tinta desenvolvidos muitos séculos antes na China e trazidos para a Europa, entre outros.

O papiro dera início à expansão do livro; o pergaminho vem acentuar a sua permanência e, secundariamente, multiplica talvez o seu alcance, mediante um número maior de possíveis atos de leitura; a imprensa, com os tipos móveis, conhecidos na China havia um século, desenvolve, sem prejuízo da perenidade, sua expansão (LINS, 1974, p. 127).

As primeiras impressões ou estavam empenhadas em transferir os conteúdos de uma cultura livresca manuscrita para uma cultura tipográfica ou seus detentores tinham interesses bem específicos: os mercadores necessitavam de informações comerciais, a Igreja precisava de documentos religiosos, os governos queriam duplicar escritos legislativos e executivos. “De modo geral, persistia uma forte suspeita diante do impresso, que supostamente romperia a familiaridade entre o autor e seus leitores e corromperia a correção dos textos, colocando-os em mãos ‘mecânicas’ e nas práticas do comércio” (CHARTIER, 1999, p. 9).

Assim, não houve uma ruptura absoluta entre a forma do livro manuscrito e a do livro impresso, esse conservando do primeiro a sua última conformação: o codex, ou códice, estrutura na qual as folhas não são mais enroladas, mas sobrepostas, escritas nas duas faces e unidas mediante uma costura à esquerda, tal qual conhecemos hoje. A ruptura se deu no caractere impresso que pouco conservou da caligrafia do texto manuscrito.

Para MacLuhan (1977), os livros impressos foram os primeiros produtos uniformes, produzidos em série e em massa e que criariam, já a partir do século XVI, uma cultura calcada no consumo, onde a própria palavra viraria um novo recurso natural. Segundo o autor, a palavra impressa, ao ser desassociada do som, passou cada vez mais a ser considerada como uma “coisa” no espaço e os livros como produtos de artesanato ou mercadoria comercializada, num processo de reificação que perduraria até nossos dias.

Num processo como esse, orientado para o consumidor, a figura do autor e a autenticidade da obra passariam a ser fundamentais, ao contrário da cultura manuscrita que valorizava a utilidade da obra sem se ater às suas

fontes ou origens. O culto ao indivíduo torna-se assim uma premissa para a cultura tipográfica:

A palavra impressa é a fase extrema da cultura alfabética que, na sua primeira fase, destribaliza ou descoletiviza o homem. Eleva aspectos visuais do alfabeto à mais alta intensidade da 'definição'. Assim, leva o poder de individualização do alfabeto fonético muito mais longe do que podia fazê-lo a cultura manuscrita. É a tecnologia do individualismo (MACLUHAN, 1977, p. 220).

Um dos fatores que contribuíram para o culto ao individualismo da era tipográfica do livro fora apontado por MacLuhan já há algumas décadas. Trata-se de seu aspecto portátil que, tal o cavalete do pintor que desinstitucionalizou a pintura, teria quebrado o monopólio das bibliotecas, criando públicos e mercados cada vez maiores, confluentes numa língua vernácula comum. Mas o autor não deixa de apontar alguns paradoxos: a tecnologia tipográfica isola o indivíduo, mas o mantém unido numa cadeia homogeneizadora de um mercado comum, uniformizado pela língua e pela autoridade conferida à palavra impressa; a matéria da visão literária é coletiva e mítica, mas suas formas de expressão e comunicação são individualistas, segmentárias e mecânicas. A visão é tribal e coletiva, mas a expressão, particular e vendável. Desse modo, a tipografia que cultua o individualismo, cria também o nacionalismo.

Pode muito bem ser que a tipografia e o nacionalismo sejam axiológicos ou coordenados, porque realmente, pela palavra impressa, um povo se vê a si mesmo pela primeira vez. A língua vernácula (nacional) ao aparecer com grande nitidez visual, permite entrever a unidade nacional co-extensiva aos limites do vernáculo. E mais pessoas têm experimentado essa unidade visual de suas línguas nativas mais através do jornal que do livro (MACLUHAN, 1977, p. 295).

E já que se mencionou o jornal, o que dizer de sua intensidade visual, muito maior que a do livro? O que dizer de seu caráter portátil, muito mais evidente que a do livro? O que dizer de sua contradição inerente de algo que isola o indivíduo, mas o liga como nunca a vários rincões do mundo? Que o isola, mas que o liga como nun-

ca a muitos outros indivíduos numa literatura comum? Porque se, na visão de MacLuhan, a impressão com tipos móveis criou algo inteiramente novo que foi o público, então a impressão dos jornais criaria algo ainda mais novo: um público de massa maior que o do livro. Muito embora até os séculos XVII e XVIII um jornal não tivesse uma estrutura tão diferente assim da do livro. Somente com a alteração do seu formato e com o surgimento de condições para sua ampla distribuição, possibilitando inclusive a venda nas ruas, é que ele passa a se massificar e a criar uma atitude inteiramente nova face à leitura: agora esse novo "livro" poderia ser carregado, amassado, dobrado, rasgado, lido por muitos e, enfim, descartado.

Segundo Chartier (1999), que faz alusão ao clássico artigo de Benjamin sobre a reprodutibilidade da obra de arte, com o jornal não estaríamos muito distantes de novas técnicas de representação como a fotografia e o cinema, uma vez que tais práticas ligam-se agora ao homem comum e possibilitam uma abertura mais ampla para o mundo social, como, por exemplo, o forte vínculo entre o mundo da imprensa e as sociabilidades masculinas. Além disso, permitem uma confusão de papéis entre o produtor e o consumidor, que no jornal é facilitado pela participação do leitor através da seção de cartas. Tal liberdade mais ampla, segundo o autor, "é ligada à democratização do acesso à representação e a uma certa interferência entre papéis que antes eram estritamente separados" (CHARTIER, 1999, p. 84). Nesse sentido, a leitura não poderia deixar de sofrer alterações devido ao novo suporte que a materializava. Isso já havia acontecido quando da passagem do livro em rolo para o códex, no início da era cristã, quando subitamente o texto ficara seccionado e o leitor podia folhá-lo, abri-lo ao acaso, ao contrário do rolo que só permitia o acesso ao texto pelo seu início. De uma única porta de abertura para o texto, passou-se, com o códex, a inumeráveis portas, e isso representou uma modificação profunda no aparato sensorial do leitor.

Com o jornal, o acesso seria ainda mais fácil. Diríamos dele que não só a porta fora aberta, como também infinitas janelas. O lugar do leitor dentro do texto, que tanto no livro manuscrito quanto no tipográfico era periférico (literal e figuradamente) em relação à autoridade do autor, passa a ser mais central. Agora nem só portas e janelas encontram-se abertas como não há mais guardiões a dificultar-lhes o acesso. "Que resta então da definição do sagrado, que supunha uma autoridade impondo uma atitude de reverência, de obediência ou de meditação,

quando o suporte material confunde a distinção entre o autor e o leitor, entre a autoridade e a apropriação?” (CHARTIER, 1999, p. 91).

O jornal, sem dúvida, causaria grandes modificações na percepção do leitor e, em se mudando a forma de leitura, não demoraria para interferir também na forma da escrita.

Eis a Origem da Crônica

Como se viu, o livro é seccionado para a produção em série do jornal. Nesta passagem surge no Brasil, na virada do século XIX para o XX, uma literatura limítrofe que abandona a casa da palavra livresca para voltar seus olhos para as ruas da cidade que se industrializava. Uma literatura que, além de ter seus olhos voltados para as ruas, vende-se nas ruas usando como veículo as páginas voláteis e efêmeras do jornal. Tal gênero de passagem é a crônica, cujo surgimento é um tanto quanto difuso. Traduzindo em si tais traços ambíguos dos momentos de transição, nasce imprecisa, volúvel, descartável, sem marco inicial, como ironizaria Machado de Assis, um de seus fieis representantes na literatura nacional e um de seus grandes entusiastas:

Não posso dizer positivamente em que ano nasceu a crônica; mas há toda a probabilidade de crer que é coletânea 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 ensopada do 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 (FOLHA DE S. PAULO, 1994, p. 13-15).

Escrita tipicamente brasileira, nela é possível detectar tanto na sua forma como nos assuntos que documenta as histórias miúdas da cidade se representando. Não é gratuito o fato de ter seus inícios em um Rio de Janeiro cujo traçado e formas de vida convergiam para o que se poderia definir como metrópole, em que pesem as contradições inerentes de um tempo marcado pelos descompassos políticos e sociais da virada do século XIX para o XX

Marlyse Meyer (In CANDIDO et al., 1992, p. 93-133), procurando traçar uma cronologia do gênero, ressalta que nos começos do século XIX, le feuilleton designava o rodapé da primeira página dos jornais, espaço destinado ao entretenimento e onde valia tudo: contar piadas, propor charadas, oferecer receitas... De espaço vale-tudo, passa, em finais de 1830, a publicar ficção em fatias, com enorme benefício financeiro para os jornais. Escritores como Eugène Sue, Alexandre Dumas, Ponson du Terrail, e outros, vão contar histórias sob medida para essa nova forma de ficção. Além, é claro, de praticamente todos os romances passarem antes pelo espaço do folhetim para depois se tornarem volumes.

Aqui no Brasil, a importância do gênero foi ressaltada por Justiniano José da Rocha, em 1836, quando lançou O Chronista e, em 1838, tornou-se fundamental no Jornal do Comércio quando esse passou a importar da França os romances serializados que lá se publicavam e que garantiriam, também aqui, uma boa saúde financeira aos jornais. Mas é no corpo interno do Jornal do Comércio, sob a rubrica de Variedade, que, em fins de 1830, passa-se a publicar aquilo que viria a dar na crônica: conteúdos variados, matérias traduzidas, resenhas, ficções curtas, poesias, lista de traduções etc. O romance-folhetim continuaria a ocupar o rodapé da página um.

Ainda segundo Meyer (1992), em ambos os casos, folhetim-variedade ou romance-folhetim, alguns escritores, ao terem que traduzir ou escrever a toque de caixa pelo novo imperativo da velocidade do meio jornal, transpuseram esse modo de escrita para o seu posterior texto de ficção, o que comprova a simbiose estabelecida nesse momento de transição, via folhetim ou crônica, entre a literatura e o jornalismo.

A crônica nasce então com os olhos voltados para a rua, para as mínimas histórias da rua, e sua forma revela essa perspectiva estilhaçada. O texto sofre fraturas, encurta-se, desmembra-se para caber nas páginas volantes e voláteis do jornal. Nesse contexto, os fragmentos de texto, as ruínas, adquirem importância fundamental. Borinski, citado por Benjamin em Origem do drama barroco alemão, declarou, a respeito da forma como os alegoristas barrocos reapropriavam-se das ruínas:

A fachada partida, as colunas despedaçadas, têm a função de proclamar o milagre de que o edifício em si tenha sobrevivido às forças elementares da destruição, do raio, e do terremoto. Em sua artificialidade,

essas ruínas aparecem como último legado de uma Antigüidade que no solo moderno só pode ser vista, de fato, como um pitoresco monte de escombros” (BORINSKI apud BENJAMIN, 1984, p. 200, grifo nosso).

Quando o palácio do livro estilhou-se sob o olhar do espectador moderno, seus fragmentos produziram pequenas partículas volantes, histórias mínimas, uma tal de literatura menor que fora se alojar, sem dor nem pesar, na morada portátil do jornal. Vestígio, entulho, ruína daquilo que era heterônimo, incompleto, despedaçado, leve demais, para que o livro a quisesse, a crônica proclama a primazia do fragmentário sobre o total, das pequenas histórias sobre a História total. “O falso brilho da totalidade se extingue”, diz Benjamin (1984) a respeito da antinomia entre o Barroco e o classicismo. Em seu lugar: pedaço, fragmento, ruína. Porque sob a forma de ruína, “a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio” (BENJAMIN, 1984, p. 200). Ou seja, o fragmento subscrito na crônica significa o desmoronamento do palácio do livro como o destino de toda a construção humana.

Daí a predileção da crônica pelos mínimos, como bem o revelara Bilac em crônica de fevereiro de 1904, na Gazeta de Notícias:

Os cronistas são como os bufarinheiros, que levam dentro das suas caixas rosários e alfinetes, fazendas e botões, sabonetes e sapatos, louças e agulhas, imagens de santos e baralhos de cartas, remédios para a alma e remédios para os calos, breves e pomadas, elixires e dedais (DIMAS, 1996, p. 19).

Ou sua predileção pelos restos:

Partindo do pressuposto de que o característico da sociedade é a produção de desperdícios, às vezes, reaproveitados (daí o asilo, o orfanato, o depósito de lixo), pode-se prever que a lógica implacável acaba transformando o conjunto do social numa simples acumulação de restos. Ora, se todo o resto é literatura, nenhum gênero mais apto do que a crônica para fixar a miscelânea do social (ANTELO, 1989, p. 37).

Nada diz mais do sujeito alegórico do que o modo como Bilac vira o cronista. Os dois são correlatos. Por-

que é próprio do alegorês esvaziar os objetos de seu aspecto convencional cotidiano para lhes dotar de inusitados sentidos. A única possível significação do objeto é a que lhe é atribuída pelo alegorista. Para Benjamin, o detalhe está, em última análise, carregado sempre de história.

Benedíctinos da História Mínima

É na estética da crônica que o pormenor esvaziado do sentido cotidiano, catado no chão das ruas da grande metrópole, ressurgiu aos olhos do observador como material poético ou histórico. A linguagem, pela via da crônica, fragmenta-se e vitriniza-se para passear feito flâneur pela cidade, recolhendo seus resíduos, suas ruínas, e devolvendo-os em forma de mercadoria.

Aliás, Benjamin (1994), ao analisar o fenômeno da ocupação das ruas de Paris pelas massas e a consolidação da flânerie como novo modelo do habitante da cidade, aproxima o flâneur do jornalista porque ambos transformam os muros em escrivatinhas, as bancas de jornal em bibliotecas e os terraços, a sacada de onde observam o ambiente. “A base social da flânerie é o jornalismo. É como flâneur que o literato se dirige ao mercado para se vender” (BENJAMIN, 1994, p. 225). Sua força de trabalho é o tempo que gasta na contemplação dos bulevares. As novas experiências na cidade são a sua matéria-prima. O espetáculo da cidade o inebria e converte-se em mercadoria para consumo desta massa através das páginas volantes do jornal.

O mundo urbano tem características e particularidades que se expressam no jornalismo. Quando Georg Simmel (1979) cita o anonimato, as relações transitórias e a superficialidade como aspectos dos indivíduos urbanos, não se pode deixar de associar essas características ao jornalista. O jornalista experimentará no seu cotidiano a cidade como espaço da diversidade, do cruzamento de mundos e “tribos” diferentes, desvendando territórios heterogêneos e construindo, assim, um mapa, para muitos habitantes, desconhecido (TRAVANCAS, 2010, p. 123).

Para João do Rio, talvez o primeiro jornalista da história brasileira porque ao contrário dos outros cronistas do seu tempo imergiu no bojo das ruas para extrair material para seus textos, o flâneur (também chamado por ele de “pedestre da poesia da observação”), é um ingênuo porque, “conhecendo cada rua, cada beco, cada

viela, sabendo-lhe um pedaço da história, (...), acaba com a vaga idéia de que todo o espetáculo da cidade foi feito especialmente para seu gozo próprio” (RIO, 2011, p. 32). E completa: “Eu fui um pouco esse tipo complexo, e, talvez por isso, cada rua é para mim um ser vivo e imóvel” (RIO, 2011, p. 33).

A fragmentação do olhar do homem moderno, sua necessidade de adaptar-se à aceleração da vida na cidade é sentido pelo transeunte na multidão. Forja-se uma coletividade que habita as ruas. Habitar as ruas é, então, tarefa do flâneur e do cronista. Se o livro é a alegoria do interior burguês, o jornal representa o fluxo de sujeitos e fatos pelas ruas da cidade em movimento. A crônica media esses dois espaços, reproduzindo o retrato de um tempo em que havia uma propensão do olhar para se deslocar do mundo fechado dos interiores burgueses para o mundo aberto das ruas em ebulição.

Machado de Assis, na época de consolidação de alguns jornais no Rio de Janeiro, intuía o processo de ocupação e formação de ruínas no palco barroco da cidade. Sua percepção só poderia se dar na crônica e só poderia ter por objeto as várias sedimentações do bonde, veículo que alegoriza o progresso e que, no entanto, é passível de sucumbir feito dejetos ao esquecimento engendrado por uma nova forma sua:

A geração de hoje não viu a entrada e a saída do cabriolet no Rio de Janeiro. Também não saberá do tempo em que o cab e o tilbury vieram para o rol dos nossos veículos de praça ou particulares. O três durou pouco. O tilbury, anterior aos dous, promete ir à destruição da cidade. Quando esta acabar, e entrarem os cavadores de ruínas, achar-se-á um parado, com o cavalo e o cocheiro em ossos, esperando o freguês do costume. (...) O arqueólogo dirá cousas raras sobre os três esqueletos (ASSIS, 1995, p. 202, grifos nossos).

Interessantíssima aqui a idéia, similar ao pensamento posterior de Benjamin, de ruínas sob os escombros de uma cidade, onde os ossos (os esqueletos) adquirem importância fundamental para o arqueólogo do futuro. Um futuro que já prevê inclusive, em crônica de 1877, a queda daquele que seria o meio de transporte mais revolucionário do momento histórico machadiano: “(...) estendo o olhar pelo futuro adiante, e vejo o que há de ser esta boa cidade de São Sebastião, um século mais tarde,

quando o bonde for um veículo tão desacreditado como a gôndola, e o atual chapéu masculino uma simples reminiscência histórica” (ASSIS, 1955, p. 166-176).

Assim, entre as formas descartáveis do bonde e a vacuidade do tempo descartável do jornal, a crônica torna-se resíduo, torna-se lixo. Mas, por um paradoxo, ao incorporar o estilhaçamento do tempo, tanto na forma quanto nos assuntos que cata no chão, é digna de se configurar como um monumento da história. Um monumento que se despedaça, já uma ruína, subscrita não na história linear, feita de uma sucessão de etapas num tempo homogêneo, mas a história antilinear, cuja base é a descontinuidade, a ruptura, a catástrofe, em suma, um acúmulo de ruínas. Entretanto, a ruína tem um caráter ambivalente: ela alegoriza, ao mesmo tempo, o que foi destruído pelos opressores e, também, subjaz como testemunho “vivo” de que tudo está fadado à ruína.

A crônica, enquanto ruína, mostra que a história nem sempre é feita só de medalhões e dandies, mas também de naturezas subalternas. Ou como disse Brás Cubas, aproximando-se da descrição de Borinski a respeito das ruínas que insistem em sobreviver tal qual escombros sob a destruição dos monumentos:

Quem não sabe que ao pé de cada bandeira grande, pública, ostensiva, há muitas vezes várias outras bandeiras modestamente particulares, que se hasteiam e flutuam à sombra daquela, e não poucas vezes lhe sobrevivem? Mal comparando, é como a arraia-miúda, que se acolhia à sombra do castelo feudal; caiu este e a arraia ficou (ASSIS, 1992, p. 23).

Conclusão

Frente ao castelo monumental do livro, a crônica não passa de ruína, de “arraia-miúda”. E neste artigo procuramos extrair da crônica enquanto ruína um registro do instante pioneiro em que a experiência do urbano passou a ser tematizada e vivenciada pelo jornalista/habitante da cidade moderna. Para tanto, procuramos definir o gênero, buscando suas características e origens, muito embora a imprecisão e a indefinição — tanto no que diz respeito a seu nascimento quanto a sua forma — sejam suas marcas por excelência.

A partir da análise de algumas crônicas produzidas pelos primeiros jornalistas brasileiros na virada do século XIX para o XX, especificamente no Rio de Janeiro — cidade que traduz todo o imaginário da época e que

ditava modas e costumes ■, deriva-se uma experiência pioneira na relação com as ruas, seus modos de vivência e comportamentos urbanos, capaz de dialogar com a teoria produzida por Walter Benjamin no contexto europeu, que consiste em tomar a realidade por algo descontínuo, misturando os tempos, entrelaçando as várias histórias, dissolvendo o centro, preferindo as bordas, as margens, os produtos menores.

E os jornalistas pioneiros aqui analisados, ao preferirem a história miúda à monumental, experimentam na prática um movimento que Benjamin só teorizaria algumas décadas depois ao buscar nas coisas mínimas da cidade material para compor sua filosofia.

Os fragmentos miúdos das crônicas dos autores cariocas são ordenados (ou “montados” benjaminianamente) nas “prateleiras vazias” do colecionador como uma representação do tempo histórico. Porque é da experiência de passagem do grande literato para o pequeno (miúdo) cronista das ruas que se extrai a história (não total, porém ambígua e aberta) dos tempos. E, para isso, o papel da crônica, essa cultura marginal diante da Cultura, adquire importância decisiva.

A crônica, por ser uma estrutura que não faz parte da escritura canônica, talvez documento melhor o movimento impreciso da história (assim como Benjamin optou pelo drama barroco alemão do século XVII, e não pela forma mais bem acabada de drama – o espanhol – porque da sua imprecisão e da sua exclusão do sentido tradicional de belo é que poderia ser derivada a imperfeição de uma história que se queria linear e contínua). Na perspectiva benjaminiana, são as formas abandonadas, não muito lembradas pela historiografia oficial, que revelam a verdadeira história se representando. Ou nas palavras de Machado de Assis (1998, p. 336), em crônica do dia 22 de março de 1886, da *Gazeta de Notícias*: “A história estuda-se em documentos assim, não preparados, mas ingênuos e sinceros; é deles que se pode sacar a vida e a fisionomia de um tempo”.

Candido (1992, p. 14) tem a mesma percepção ao argumentar que a crônica ajuda a estabelecer a verdadeira dimensão das coisas e das pessoas. “Em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, **pega o miúdo e mostra nele uma grandeza**, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas” (grifo nosso).

Tal grandeza, que paradoxalmente é encontrada no miúdo e encoberto, também é percebida por Arrigucci (1987, p. 53):

a uma só vez, ela parece penetrar agudamente na substância íntima de seu tempo e esquivar-se da corrosão dos anos, como se nela se pudesse sempre renovar, aos olhos de um leitor atual, um teor de verdade íntima, humana e histórica, impresso na massa passageira dos fatos esfarelado-se na direção do passado.

A história esfarela-se para criar uma estética do detalhe em Machado de Assis, que “se entrega, com prazer perverso, a uma metafísica de quinquilharias” (ARRIGUCCI, 1987, p. 58).

A “literatura menor”, a “literatura-quinquilharia” que é a crônica, pela sua inerente ambigüidade (liga o passado e o presente; media a literatura canônica e a reportagem para as massas; transita entre o espaço doméstico e o movimento das ruas; fixa-se na fronteira limítrofe entre a mercadoria e a arte, entre o jornal e o livro), documenta para sempre, à parte a transitoriedade que a habita, um tempo pioneiro em que a casa sagrada do livro esfarelou-se em partículas móveis, cujo campo de experiência não é mais o transcendente, mas a experiência viva e palpável da cidade.

Na despedida de Machado em crônica de 1893 (In GLEDSON, 1996, p. 256) a síntese e a conclusão eloqüente: “Adeus. Curta é a crônica. (...) Houve negócios grandes, mas eu não sou pretor, curo só dos mínimos”.

Referências:

ALBERTOS, J.L.M. *El ocaso del periodismo*. Barcelona: CIMS, 1997.

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

ARRIGUCCI JR., D. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasilense, 1984.

CANDIDO, A. (et al.). *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. São Paulo: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1992.

CHARTIER, R. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Tradução: Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

COUTINHO, A. (org.). *Machado de Assis — Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. 3.

DIMAS, A. (org.). *Vossa insolência: crônicas / Olavo Bilac*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

FOLHA DE S. PAULO (org.). *Machado de Assis: crônicas escolhidas*. São Paulo: Ática, 1994.

GLEDSON, John (edição, introdução e notas). *Bons Dias! crônicas (1888-1889) Machado de Assis*. São Paulo: Hucitec, 1996.

LINS, O. *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Ática, 1974. v. 2. (Coleção ensaios.)

MACHADO DE ASSIS. Edição Jackson das *Obras completas de Machado de Assis*. Crônicas (1871-1878). São Paulo: Brasileira, 1955. v. 3.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 3ª ed. São Paulo: FTD, 1992.

_____. *Papéis avulsos e outras histórias*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

MCLUHAN, M. *A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico*. 2ª ed. Tradução de Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas: crônicas*. 5ª reimpressão. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

TRAVANCAS, Isabel Siqueira. *O mundo dos jornalistas*. 4ª ed. São Paulo: Summus, 2011.

Recebido: 16/09/2012

Aprovado: 15/11/2012