

HISTÓRIA E LITERATURA: PROXIMIDADES NA FRONTEIRA

André Mendes Capraro

Doutor em História – UFPR

*Ora, a crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a 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. Ela é amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas – sobretudo porque quase sempre utiliza o humor. (Antonio Candido, *A Crônica*, p.14).*

A Respeito da Literatura e da História

I

O historiador tem um compromisso incomensurável com o testemunho passado. Pode-se afirmar, mesmo correndo um forte risco de confronto com as teorias acadêmicas relativizadoras – coadunando-se às ideias de Ginzburg (1989) –, que o historiador tem um comprometimento com a busca de provas históricas.

Carlo Ginzburg diagnostica então um dualismo estabelecido na historiografia. O dualismo entre a metodologia da história e a narrativa:

As teses cépticas baseadas na redução da historiografia à sua dimensão narrativa ou retórica circulam já há alguns decênios, ainda que as suas raízes sejam [...] mais antigas. Como de costume, os teóricos da historiografia que as propõem pouco se preocupam com o trabalho concreto dos historiadores. Mas estes, também, depois de fazerem uma homenagem convencional à *tendência lingüística* ou *retórica* em voga, se mostram bem pouco inclinados a refletir sobre as implicações teóricas da sua profissão. Raramente a distância entre reflexão metodológica e prática historiográfica efetiva foi tão grande quanto nos últimos decênios (Ginzburg, 2002: 13-14).

O ofício do historiador é constituído pela busca incessante de provas, indícios e sinais, enfim, das pistas, por mais microscópicas que estas sejam (Ginzburg, 1989: 143-179). Por outro lado, a literatura é “um produto do desejo, seu compromisso maior é com a fantasia do que com a realidade. Preocupa-se com aquilo que poderia ou deveria ser a ordem das coisas, mais do que com o seu estado real” (Sevcenko, 1999: 20). Então, pensando neste dilema, indaga-se: quais seriam as pistas deixadas pelo campo literário? – já que este, ao contrário da historiografia, não mantém um rígido compromisso com o ‘fato’, inclusive alguma vezes se auto-definindo como ficcional.

De forma introdutória, pode-se partir da constatação de Mallard e seus colaboradores, que acentuam que estas pistas existem e podem ser vislumbradas principalmente na interseção complexa entre os campos literário e acadêmico, ou seja, demonstrando também que, conseqüentemente, existe uma relação amalgamada entre tais campos.

O texto literário como documento da história ou a história como contexto que atribui significado ao texto literário são caminhos que podem colidir no congestionamento da mão única por onde enveredam. Neste sentido, reflexo, expressão, testemunho, articulação, influência e termos similares são o léxico que costuma vincular o texto literário ao que há de coletivo e social para quem e para além de suas páginas. Aliás, a escolha de um ou de outro termo já implica não só menor ou maior grau do entrelaçamento postulado entre literatura e história, como também e sobretudo o modo como se postula tal entrelaçamento (Mallard et. al., 1995: 21).

De forma contundente, outros historiadores que usam da literatura como fonte – como Chalhoub e Pereira (1998), por exemplo – deixam em segundo plano a autonomia do autor e de sua obra enquanto arte. Segundo os autores, para a História Social a literatura é apenas um reflexo do seu tempo, representando, portanto, a relação que o autor tem com a sua sociedade. Nas palavras dos pesquisadores “a literatura é, enfim, testemunho histórico” (Chalhoub & Pereira, 1998: 7).

Segundo os pesquisadores, a missão do historiador seria então a de compreender o autor/obra em um contexto social específico: “Qualquer obra literária é evidência histórica objetivamente determinada – isto é, situada no processo histórico –, logo apresenta propriedades específicas e precisa ser adequadamente interrogada” (Chalhoub & Pereira, 1998: 8). Sendo primordiais dois princípios para a análise da obra literária enquanto documento histórico: 1- *as condições de produção*, ou seja: quem era o autor? Quais as relações internas no conjunto da obra? Quais as intenções do sujeito ao escrever seu texto? 2- *a negação da “transcendência”* da obra, sob a alegação de que qualquer fonte escrita, por mais técnica que seja – como um atestado médico, um relatório escolar, um jornal, um documento governamental – também guarda determinada subjetividade, que, por sinal, em alguns casos, pode ser mais *ficcional* do que um conto, romance, poesia ou crônica (Chalhoub & Pereira, 1998: 7-8). Nas palavras dos pesquisadores, trata-se de... “Desnudar o rei, tornar a literatura sem reverências, sem reducionismos estéticos, dessacralizá-la, submetê-la ao interrogatório sistemático que é uma obrigação do nosso ofício” (Chalhoub & Pereira, 1998: 8).

Embora Chalhoub e Pereira acentuem a função investigativa da história, “Através da exploração de indícios presentes nos contos” (Chalhoub & Pereira, 1998: 9), é radical demais

a negação de outros aspectos que permeiam a obra, como o público leitor e, principalmente, a estética – elemento fundamental lembrando que a literatura também é definida como arte.

No outro extremo, existe uma consolidada corrente que nega o aspecto social da obra. Como criticado por Fontius In Lima (2002), estes pesquisadores, a maioria críticos literários, acreditam que a literatura só pode ser analisada através de parâmetros estéticos, pois os autores/artistas têm total autonomia na sua criação. Desta forma, os textos literários, como qualquer outra obra de arte, devem ser descolados do contexto social, da sua temporalidade, do espaço, da biografia do autor e do público ao qual foi destinado.

II

Uma matriz mediadora se faz necessária. O autor e sua obra não podem ser compreendidos apenas com um reflexo – mesmo que turvo – de época, tampouco como uma singular obra de arte. Dois motivos justificam tal postura na seleção de uma proposta metodológica para interpretação de fontes literárias: se por um lado a obra guarda suas particularidades, principalmente quando comparada a outros tipos de documentação – que, ao menos, têm um comprometimento maior com a objetividade e a temporalidade; por outro, a literatura não se ajusta fielmente ao campo artístico, pois, em se tratando de palavras impressas, que representam signos, a interpretação por parte do interlocutor (o leitor) é mais direta e a possibilidade de abstração é menor.

Neste sentido, a teoria de Antonio Candido, pode servir como um contraponto ao dualismo acadêmico entre autonomia artística *versus* reflexo social. Com uma abordagem próxima à sociologia literária, propõe na obra *Literatura e Sociedade* a utilização da literatura como um instrumento de conhecimento crítico. Como afirma o autor:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; é que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteador pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinavam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se portanto, *interno* (Candido, 2000: 4).

O diagnóstico deste fator *interno* se dá por meio da compreensão do conjunto da produção do autor: as temáticas mais abordadas, sua forma de entendimento do tema, sua facilidade – ou não – para mudar de opinião, enfim, sua personalidade literária. Assim, de acordo com os postulados de Antonio Candido, trata-se de uma interpretação profunda da estética que acabou incorporando a ‘dimensão social’ como conteúdo da obra. Quando se

chega neste nível de análise “o *externo* se torna *interno* e a crítica deixa de ser sociológica para ser apenas crítica” (Candido, 2000: 7).

Nestas circunstâncias, cabe destacar que não deve ser objetivo do pesquisador das Ciências Humanas apenas um estudo especializado na estética literária. Tratando-se de uma pesquisa que tem por objeto principal o entendimento de um determinado contexto social, tal inserção acabaria descaracterizando o objetivo principal, por conseguinte, é injustificada. É sim função do pesquisador compreender como tal contexto social foi incorporado pelo autor e manifestado esteticamente na sua produção artística/literária.

Coadunando-se a proposta analítica de Antonio Candido, mesmo que pelo viés da análise do discurso, Sevcenko (1999) propõe que a história da literatura deve primeiramente “envolver o escritor” para que este seja “expulso” para fora de sua obra. Todos os seus traumas, carências, desafetos devem ser manifestos, desnudos. Este é o “destino” do literato pesquisado. Desta forma, “A literatura [...] fala ao historiador sobre a história que não ocorreu, sobre as possibilidades que não vingaram, sobre os planos que não se concretizaram. Ela é o testemunho triste, porém sublime, dos homens que foram vencidos pelos fatos” (Sevcenko, 1999: 21).

A literatura, sobretudo, deve ser compreendida analiticamente como a interpretação do contexto social pelo autor e sua manifestação artística latente na obra. Esta exposição se dá em diferentes graus, dependendo de uma série de fatores extrínsecos e intrínsecos ao autor, como a corrente literária a qual pertence, o gênero literário de sua preferência, o “local”¹ de onde se manifesta, seu círculo de relacionamentos intelectuais, afetivos e familiares, sua condição de vida – tanto no passado (a infância e a juventude), quanto no presente (exercendo o ofício de escritor) – entre outros fatores. Novamente, então, recorre-se a Sevcenko:

A exigência metodológica que se faz, contudo, para que não se regreda a posições reducionistas anteriores, são de que se preserve toda a riqueza estética e comunicativa do texto literário, cuidando igualmente para que a produção discursiva não perca o conjunto de significados condensados na sua dimensão social. Afinal, todo escritor possui uma espécie de liberdade condicional de criação, uma vez que os seus temas, motivos, valores, normas ou revoltas são fornecidos ou sugeridos pela sua sociedade e seu tempo – e é destes que eles falam. Fora de qualquer dúvida: a literatura é antes de mais nada um produto artístico, destinado a agradar e a comover; mas como se pode imaginar uma árvore sem raízes, ou como pode a qualidade dos seus frutos não depender das características do solo, da natureza do clima e das condições ambientais? (Sevcenko, 1999: 20).

¹ Entende-se por “local” as variadas formas de manifestação e controle de poder que grupos ou subgrupos, mesmo que de forma informal, exercem sobre o escritor. Alguns exemplos: a tendência à situação/oposição política da redação de um jornal. A política editorial de uma editora ou livraria. As entidades financiadoras do periódico e/ou obra literária. Observa-se que quanto maior for a autonomia do autor para publicar e seu destaque no meio literário, proporcionalmente será sua dependência nesta relação de força. Sobre a autonomia/dependência do artista e as relações de poder, ver: Elias, Norbert. *Mozart – Sociologia de um Gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

Assim, nas suas bem sucedidas análises de fontes literárias, Sevcenko (1992; 1998; 1999) conjuga três pontos básicos para a interpretação: *a linguagem, a visão de mundo e a perspectiva social*. Cabe ao primeiro o estudo do conjunto da obra e sua forma de passar a mensagem através do texto; ao segundo tratar do sentido histórico do autor/obra e demarcar as configurações na qual ambos estavam inseridos (por exemplo, influências e debates intelectuais); o terceiro, buscando elementos comuns e divergentes, investiga a dupla personalidade do autor (de um lado o indivíduo, o cidadão reservado e sua vida pessoal; do outro o escritor/celebridade, analista de temas públicos)².

Além destes pontos levantados por Sevcenko, destacam-se também dois outros, os quais o pesquisador deve estar atento: primeiro – o grau de consciência que o autor demonstra ter (manifesto no texto) em relação ao seu interlocutor.

Por exemplo, o escritor experiente (profissional) tem contato e sabe quem é o seu público leitor. A maioria dos escritos literários é uma forma de “diálogo” entre o autor e o seu leitor, pois “[...] toda obra é, de alguma forma, elaborada duas vezes: pelo criador e pelo espectador, ou melhor ainda, pela sociedade a que pertence o espectador” (Bourdieu & Darbel, 2003: 76). Essa noção que o escritor tem em relação à repercussão da obra deve ser levada em conta na análise. Enquadra-se perfeitamente neste caso as crônicas de Nelson Rodrigues que, volta e meia, mencionava de forma direta seu interlocutor. Por exemplo, para acentuar sua vocação amistosa e se aproximar do público, regularmente, Nelson iniciava suas crônicas com o vocativo “Amigos” (Rodrigues, 1994).

Elemento notado de forma explícita na formulação metodológica de Antonio Candido, que justifica:

Como se vê, não convém separar a repercussão da obra da sua leitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua, porque, sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana, e como tal interessa ao sociólogo. Ora, todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito (Candido, 2000: 21).

² Um exemplo contrastante: alguns escritores convivem harmonicamente com a vida pública; outros são mais reservados, evitando o contato com o público leitor. Na atualidade muito se sabe sobre Paulo Coelho, pois este aceita bem a inserção nos meios de comunicação de massa; por outro lado o escritor paranaense Dalton Trevisan é avesso à exposição pública. Sem dúvida, o comportamento do autor em relação a sua vida pública como celebridade e a maneira como ele controla a exposição da sua vida privada, devem refletir na sua obra, e, através desta, na pesquisa histórica sobre a literatura.

E a partir deste “efeito” de Antonio Candido, pode-se remeter à preocupação de Pierre Bourdieu: “[...] será que se pode ler qualquer coisa sem se perguntar o que significa ler, sem se perguntar quais são as condições sociais de possibilidade de leitura?” (Bourdieu, 2004: 134). O próprio sociólogo alerta que “Uma das ilusões do *lector* é a que consiste em esquecer suas próprias condições sociais de produção, em universalizar inconscientemente as condições de possibilidade de sua leitura” (Candido, 2000: 135).

Segundo – o envolvimento/distanciamento que o conjunto da obra apresenta. Pensados como polaridades, o próprio gênero/escola do autor pode ser um indício do grau em que este se aproxima/distancia dos temas desenvolvidos nos textos. A poesia tende a ser mais *distante*, já que valoriza radicalmente o quesito estético da obra; enquanto a crônica, por sua proximidade temporal com os eventos/fatos circunstanciais do presente, pode se tornar mais sujeita à passionalidade do autor, portanto, mais *envolvida*³.

Antônio Candido (2000) vai além, entendendo que existem dois tipos de arte, a da *agregação* e a da *segregação*, e estes tipos são similares e complementares aos conceitos polares de envolvimento/distanciamento. A primeira visa à coletividade, normalmente através de meios de comunicação acessíveis, como o conteúdo de um jornal popular ou de um folheto. Geralmente incorporando ideais e mentalidades latentes na sua macro-sociedade ou, em alguns casos, em pequenos grupos sociais (como num boletim comercial ou numa crônica futebolística destinada ao torcedor de um clube de futebol específico). Desta forma, a *arte de agregação* acaba reforçando simbologias vigentes, por menor que seja o grupo social à qual ela procura atingir.

A segunda, a *arte de segregação*, ao contrário da primeira, visa renovar os códigos sociais, compactuando com o “novo”. Na maioria dos casos, dirige-se a um segmento populacional diminuto que, de alguma forma, está à margem da macro-sociedade ou de algum grupo social, o qual, provavelmente, é o alvo da crítica do autor. Em circunstâncias específicas pode ser voltada aos movimentos de vanguarda. Como, por exemplo, a produção de Mario e Oswald de Andrade, dois dos principais articuladores da Semana de Arte Moderna de 1922, conseqüentemente do surgimento da literatura modernista, que se encaixa perfeitamente neste estilo destinado à vanguarda.

³ De forma clara, se trata de um modelo generalizante, sujeito a uma série de exemplos não enquadrados. Existem subgêneros dentro do gênero poesia que têm um conteúdo crítico-social; da mesma forma que alguns cronistas podem desenvolver um estilo mais conservador e neutro.

Ainda segundo Candido (2000), tais tipologias interessam mais aos críticos literários, pois sua significância para os pesquisadores das Ciências Sociais se restringe ao apontamento de dois outros fenômenos sociais: a *integração* e a *diferenciação*, definidas assim:

A integração é o conjunto de fatores que tendem a acentuar no indivíduo ou no grupo a participação nos valores comuns na sociedade. A diferenciação, ao contrário, é o conjunto dos que tendem a acentuar as peculiaridades, as diferenças existentes em uns e outros. São processos complementares, de que depende a socialização do homem; a arte, igualmente, só pode sobreviver equilibrando, à sua maneira, as duas tendências referidas (Candido, 2000: 23).

Logo, entende-se que o envolvimento/distanciamento e a integração/diferenciação podem – e devem – definir a forma como o autor irá tornar *internos* (presentes no texto) as condições e problemas sociais da sua ou de uma determinada época.

Evidencia-se, então, que alguns autores sofrem menor influência externa nos seus escritos, enquanto outros trabalham mais próximos ao contexto social, às vezes, propositalmente, mesclando o cotidiano aos seus textos. As obras de Lima Barreto ou de Euclides da Cunha, por exemplo, como bem demonstrado por Sevcenko (1999), tinham como característica principal o engajamento sócio-político-cultural. Lima Barreto, em boa parte da sua produção, fez questão de exibir satírica, caricata e sarcasticamente o recatado, porém frívolo, cotidiano do Rio de Janeiro da *Belle Époque*⁴. Já as obras de Coelho Neto, raras exceções⁵, apresentavam certo distanciamento de causas sociais mais amplas. Preocupando-se o autor, sobretudo, com a beleza da forma e do texto. Portanto, nos seus textos “se respira um pesado odor de *belle époque* e onde se põem entre parênteses, com muita frequência, o desenrolar dos fatos e a vida interior dos personagens” (Bosi, 1994: 202). Alguns críticos literários chegaram até a considerá-lo um parnasiano em prosa (Carpeaux, 1967: 266)⁶. Um

⁴ “Chama-se de Belle Époque, ou Bela Época, um período de grande efervescência cultural surgido na França, no final do século XIX, e que se espalharia pela Europa e chegaria ao Brasil, já que muitos artistas brasileiros expunham, trabalhavam e tinham contatos com a França. A nova tendência cultural teve influência em várias artes, como na literatura e na pintura, mas também na arquitetura e no que hoje se pode chamar de urbanismo. Na Belle Époque predomina a ideia de modernidade. Interessa e apaixona o que é novo, moderno, em contraposição ao que é antigo, ultrapassado. Esse movimento cultural privilegia a cidade – não mais o campo –, promovendo uma nova ordem mundial e um local mais propício para as manifestações artísticas e culturais, entre elas o esporte. - A Belle Époque era uma época de ascensão social. No Império, havia senhores e escravos. Com a Belle Époque surge uma classe média de empresários, que vão dar força aos esportes. Essa classe aceita as novidades, incluindo o esporte, que era uma maneira de ser louvado” (Nogueira, 2006: 61).

⁵ Como a obra intitulada *Mano*, originalmente publicada em 1922, no qual o autor presta homenagem ao seu falecido filho. Ver: Coelho Netto, Henrique. *Mano, Livro da Saudade*. 7. ed. Rio de Janeiro: Organização Simões Editora, 1956.

⁶ Alfredo Bosi (1994), na obra *História Concisa da Literatura Brasileira*, apresenta uma estruturação fundamental para o entendimento dos respectivos períodos da literatura nacional de acordo com o conteúdo da obra e a mentalidade dos escritores. Assim, Bosi aproxima-se de questões culturais e, tenuamente, de situações políticas para compreender a formação da literatura no Brasil e seus respectivos períodos. Embora os autores – Barreto e Coelho Netto – apresentem diferenças drásticas em suas perspectivas, abordagens, estéticas e

estilo de crônica bastante criticado pelos movimentos modernistas que surgiriam nas décadas seguintes sob o argumento que tinha um “[...] tom empolado e laudatório, repleto de maneirismos retóricos de estilo bacharelístico” (Silva, 2006: 101).

III

Carlo Ginzburg reafirma a importância da delimitação do grau de proximidade da obra literária com a “prova” histórica, ao diagnosticar que... “Contra o lugar-comum corrente segundo o qual todas as narrativas pertenceriam em alguma medida à esfera da ficção, procurou-se mostrar que existe uma relação complexa entre as narrativas inventadas e as narrativas com pretensão à verdade” (Ginzburg, 2004: 64).

As narrativas “com pretensões à verdade”, citadas por Ginzburg, podem ser conceitualmente definidas como *literatura de fronteira*. Obras situadas exatamente nos limites entre a ficção e a realidade. Tratando-se, então, de “Dimensões diversas, multifacetadas e complexas a analisar caso a caso, configuradas seja no esforço de historiadores e ficcionistas e artistas para construir um imaginário da identidade brasileira [...]” (Chiappini e Bresciani, 2002: 10-11).

A *fronteira* dá sentido ao ofício do analista da história da literatura. Seleciona gêneros, autores e obras que se aproximam mais das Ciências Humanas, facilitando a compreensão da dimensão histórica presente no texto, das teses sociológicas apresentadas ou das manifestações crítico-sociais ligadas ao cotidiano. Seria, metaforicamente, como dois caminhos a lugares distintos que, em determinado ponto, cruzam-se, tornando-se, neste tênue espaço, *uno*. Residindo, desta forma, nesta pequena interseção, o ponto chave para ampla compreensão.

Neste reduzido, mas significativo, espaço reside, provavelmente, a maior riqueza a ser interpretada. A obra de *fronteira* extrapola os limites rígidos da escrita acadêmica – as regras implícitas à historiografia ou a semiótica –, porém, ao mesmo tempo, assume um compromisso mais perene com a realidade social e histórica. Não é ciência, tampouco ficção, é narrativa e hibridismo, que ecoa no leitor como potente fonte de reflexão.

Destacam-se, então, três gêneros ou subgêneros que são mais contundentes em relação ao contexto: o romance histórico, o ensaio de cunho sociológico e a crônica. Cada qual com

condições sociais, na obra de Bosi são definidos como membros de uma mesma corrente literária: o *Pré-modernismo*. Justifica o autor que a corrente englobava “tudo o que, nas primeiras décadas do século, problematiza a nossa realidade social e cultural.” (Bosi, 1994: 306).

suas particularidades, entretanto, conceitualmente, unificados na definição de *literatura de fronteira*.

“O romance se apresenta a nós como um gênero caracterizado pela reflexão sobre si mesmo” (Ginzburg, 2004: 69). O romance histórico não extrapola a máxima, mas guarda características próprias: evidentemente, não é uma simples narração dos acontecimentos históricos, também de forma nítida não é uma mera ficção. Trata-se de uma obra amarrada à realidade, seja por um determinado contexto, personagem ou temporalidade.

São exemplos de romance histórico as seguintes obras: *Menino do Engenho* de José Lins do Rego; *Os Sertões* de Euclides da Cunha; *O Tempo e o Vento* e *Incidente em Antares* de Erico Verissimo; *Os Subterrâneos da Liberdade* de Jorge Amado; *Memórias do Cárcere* de Graciliano Ramos; *O Nome da Rosa* e *Baudolino* de Umberto Eco; *Ulisses* de James Joyce; e *Os Bruzundangas* de Lima Barreto; *O Xangô de Baker Street*, *O Homem que Matou Getúlio Vargas* e *Assassinatos na Academia Brasileira de Letras* de Jô Soares.

O Tempo e o Vento de Erico Verissimo, a modo de exemplo, é analisado da seguinte forma por um estudioso da história da literatura:

O romance ofereceu pois à literatura a dimensão de sua historicidade. Trata-se de momentos privilegiados em que a ficção assume a consciência política da sociedade. Tanto mais importante se registrarmos que, instaurado a metáfora da tirania ou sugerindo a fronteira da liberdade, do Romantismo até aqui, História e Literatura reuniram-se no mesmo processo de sondagem e revelação da realidade brasileira [ou outra qualquer] (Chaves, 1999: 25).

Já no ensaio de cunho sociológico se evidencia a apresentação de uma tese (ideia) central de relevância sócio-cultural, discutida, evidentemente, através de uma estética mais próxima à literatura do que da linguagem técnica acadêmica presente em artigos, monografias, dissertações e teses. A fluência oscilante de ideias, o enredo, a estilística, o envolvimento com o objeto de estudo, a erudição e a forte atratividade gerada no público em geral, porém douto, são características típicas deste tipo de ensaio. Como afirma Ginzburg sobre a origem deste estilo: “A erudição domina as discussões entre amigos nas quais se reconhece a origem remota do gênero ensaístico” (Ginzburg, 2004: 12-13).

As obras deste gênero geralmente causam um grande impacto social – pois apresentam, em se tratando de público leitor, um alcance maior do que a produção acadêmica – e, na mesma proporção, uma tensa polêmica em torno do seu conteúdo e enquadramento. Um dos motivos para controvérsia é que o ensaio de cunho sociológico – ao contrário do romance histórico, cujos principais expoentes são exclusivamente literatos (escritores) de

ofício – tem uma gama diversificada de adeptos: são intelectuais, críticos literários, historiadores e sociólogos, entre outros, sempre reconhecidos pela sua erudição.

São alguns exemplos os clássicos *Casa-Grande & Senzala*, *Sobrados & Mocambos* e *Ordem e Progresso* de Gilberto Freyre, *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda e *O Negro no Futebol Brasileiro* de Mario Filho. Tais obras, típicas do gênero, servem de pauta para um intenso debate acadêmico acerca da sua definição literária. Para alguns, simples romances; para outros, escritos sociológicos puros.

Mas o impasse se dá porque “O motivo tortuoso, caprichoso e descontínuo do ensaio poderia parecer incompatível com o rigor de uma tese. Mas talvez essa mesma flexibilidade tenha êxito em captar configurações que tendem a escapar às malhas das disciplinas institucionais” (Ginzburg, 2004: 13). Partindo-se deste princípio, pode-se compreender melhor a problemática: enquanto gênero de *fronteira*, o ensaio não pode ser analisado por conceitos absolutos de determinada área acadêmica, seja a História, a Crítica Literária, a Sociologia ou qualquer outra. Como gênero híbrido, deve ser entendido através de parâmetros interdisciplinares.

Uma análise que propõe compreender a posição no espaço de *fronteira* dos ensaios de cunho sociológico de Gilberto Freyre expõe a seguinte reflexão sobre as principais obras do autor:

Em momento algum, Freyre se esquivava do reconhecimento do procedimento de inspiração “proustiana”, recurso literário, provavelmente assumido *a posteriori*, mas de grande impacto emotivo sobre o leitor. O autor, ele mesmo um *voyeur*, faz do leitor seu cúmplice, compartilha com ele as intimidades, freqüentemente excessivas, da vida em uma casa patriarcal rural e na sua expressão urbana, o sobrado. Os excessos sexuais de portugueses, cujo sangue mesclado ao dos sarracenos rivalizaria com o indígena e o africano; excessos de mimos e afagos das mães pretas nos sinhozinhos, excessos de autoridade *do pater familia* senhor absoluto de toda a população residente em sua propriedade; o excesso de recolhimento das mulheres, invisíveis para as visitas, no regime conventual da casa-grande (Bresciani In Chiappini e Bresciani, 2002: 45).

Carlo Ginzburg, prudentemente, alerta sobre a tortuosidade dos escritos ensaísticos. A dificuldade de se analisar tal gênero é bem metaforizada pelo historiador: “Na partida de xadrez da pesquisa, as majestosas torres disciplinares se deslocam implacavelmente em linha reta; o gênero ensaístico, ao contrário, move-se como o cavalo, de modo [mais dinâmico], saltando de uma disciplina para outra, de um conjunto textual para outro” (Ginzburg, 2004: 13).

A crônica mereceu um item à parte, mas antes um adendo.

Embora com abordagens próximas no tangente ao sentido *fronteiriço* de um segmento da literatura, Ginzburg, Chiappini e Bresciani, divergem no que concerne à interpretação dos

escritos literários. O conceito de “imaginário” de Chiappini & Bresciani se sobrepõe ao de “prova histórica” de Ginzburg. Para o historiador italiano, a proximidade entre a retórica, a história e a prova nunca esteve tão desacreditada como nas últimas décadas do século XX e início do XXI (Ginzburg, 2002: 13-15). Não se trata de uma visão simplificadora ou ingênua, pois:

A idéia de que as fontes, se dignas de fé, oferecem um acesso imediato à realidade ou, pelo menos, a um aspecto da realidade, me parece igualmente rudimentar. As fontes não são nem janelas escancaradas, como acreditam os positivistas, nem muros que obstruem a visão, como pensam os cépticos: no máximo poderíamos compará-las a espelhos deformantes. A análise da distorção específica de qualquer fonte implica já um elemento construtivo. Mas a construção [...], não é incompatível com a prova; a projeção do desejo, sem o qual não há pesquisa, não é incompatível com os desmentidos infligidos pelo princípio de realidade. O conhecimento (mesmo o histórico) é possível (Ginzburg, 2002: 44-45).

Nicolau Sevcenko, historiador que constantemente manuseou fontes literárias⁷, neste quesito, se aproxima das idéias de Ginzburg, quando escreve que... “Ocupa-se portanto o historiador da realidade, enquanto que o escritor é atraído pela possibilidade. Eis aí, pois, uma diferença crucial, a ser devidamente considerada pelo historiador que se serve do material literário” (Sevcenko, 1999: 17).

Assim, em concordância com Sevcenko, compreende-se que a função do pesquisador da literatura transcende a busca direta e única das representações e imaginários estabelecidos pelo autor no momento da criação da obra⁸. Como especificado por Antonio Candido, não se trata somente da busca das expressões de uma determinada época ou sociedade, tampouco dos indícios que permitem enquadrar a obra em um preciso cenário histórico, mas sim, entendê-la como “fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo” (Candido, 2000: 7).

Ou ainda em concordância com Carlo Ginzburg, que apresenta de forma sintética o seguinte objetivo geral no seu primeiro livro dedicado à História da Literatura: “[...] analisar

⁷ Menções aos literatos e algumas fontes podem ser vistas em:

Sevcenko, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole*: São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. (org). *História da Vida Privada no Brasil*. República: da Belle Époque à Era do Rádio. (vol III). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Especificamente sobre a análise da produção literária, centrada em Euclides da Cunha e Lima Barreto, ver:

_____. *Literatura como Missão*: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1999.

⁸ Não se nega novamente que conceitos como representação social e imaginário coletivo sejam relevantes na análise de obras literárias, entretanto, acredita-se que a alguns gêneros literários (principalmente os de *fronteira*) podem possibilitar ao pesquisador outros caminhos teóricos. É a tão propagada idéia da “prova” de Ginzburg.

não a reelaboração de uma fonte, mas algo vasto e fugidio: a relação da leitura com a escrita, do presente com o passado e deste com o presente” (Ginzburg, 2004: 15).

Como antecipado, tratar-se-á a seguir do gênero de *fronteira* que é uma das principais fontes utilizadas pelos pesquisadores do esporte, a crônica, já que esta, assim como o romance histórico e o ensaio de cunho sociológico, guarda suas peculiaridades.

Crônica, o Gênero

I

A crônica acendeu no Brasil no início do século XIX, derivada dos populares *folhetins*. Fortalecida com a fundação dos primeiros periódicos de ampla circulação na Capital Federal, o Rio de Janeiro, e outras cidades como Recife, Salvador e São Paulo. Mais do que a coincidência temporal, a crônica surgiu dentro das próprias redações. Publicadas diariamente, tratavam-se neste início de comentários pessoais, polêmicos ou jocosos de temáticas cotidianas (Candido et. al., 1992: 14-15).

Como esclarece Roger Chartier, “Nos séculos XVII e XVIII, um jornal não tinha uma estrutura diferente do livro [no Brasil, eram os populares tablóides]. Quando o jornal adquire um grande formato e uma distribuição ampla [no Brasil no século XIX] ele é vendido na rua a cada número aí ocorre [...] uma atitude mais livre: o jornal é carregado, dobrado, rasgado, lido por muitos” (Chartier, 1998: 82).

Segundo Candido (1992), a crônica, gênero definido como uma mescla de literatura, jornalismo, vida social e cotidiana, sem um compromisso mais perene, é um dos poucos gêneros literários tipicamente brasileiros⁹. De acordo com o crítico, nos demais países o *folhetim* não se transformou em crônica, aproximando-se mais do gênero conto. Uma hipótese cabível para este fenômeno é que o leitor brasileiro de jornais se identificou com o escrito, aceitando de forma mais pacífica o tom jocoso, satírico, debochado e até certo ponto cruel, características típicas das crônicas.

De forma geral, a crônica é caracterizada como... “Narrativa curta, fixação do flagrante, emoções ‘daquele’ momento, passagens da vida do autor, o cotidiano ou, até, recordações de um ontem que se tenta recuperar. Enfim, temática variadíssima, estruturando-se mais próxima do conto [...] embora liberta de enredos e personagens [...] ou antagonismos e involuções [...]” (Proença, 1980: 28).

⁹ Além da crônica, outro gênero tipicamente nacional é a literatura de cordel. Maiores detalhes ver: Costa, Cristina. *A Milésima Segunda Noite: da narrativa mítica à telenovela análise estética e sociológica*. São Paulo: Annablume, 2000. (especificamente pp. 126-131).

O vínculo entre a crônica e os jornais – e posteriormente as revistas – nunca se desfez. Provavelmente, a crônica tenha surgido como uma necessidade de ajuste do campo literário brasileiro. Explica-se: como o contingente populacional letrado era significativamente pequeno¹⁰, os escritores brasileiros eram obrigados a buscar alternativas para obter seus rendimentos. Desta forma, a crônica surge como um complemento à carreira dos grandes nomes da literatura brasileira.

Como esclarecido,

Em termos concretos, toda a vida intelectual era dominada pela grande imprensa que constituía a principal instância de produção cultural da época [início do século XX] e que fornecia a maioria das gratificações e posições intelectuais. Os escritores profissionais viam-se forçados a ajustar-se aos gêneros que vinham de ser importados da imprensa francesa: a reportagem, a entrevista, o inquérito literário e, em especial a crônica (Miceli, 1977: 14).

José de Alencar, Rubem Braga, Machado de Assis, Raquel de Queiroz, Luis Fernando Verissimo, Mário de Andrade, Olavo Bilac, Manuel Bandeira, Paulo Barreto (João do Rio), Graciliano Ramos, Coelho Netto, Rui Barbosa, Carlos Drummond de Andrade, Gilberto Amado, João Saldanha, Ferreira Gullar, Nelson Rodrigues, Paulo Mendes Campos, Monteiro Lobato, Mário Rodrigues Filho, José Lins do Rego, Alcântara Machado, Fernando Sabino, Millôr Fernandes, Armando Nogueira são alguns exemplos de literatos que escreveram (alguns ainda escrevem) regularmente crônicas em periódicos brasileiros. Dentre eles, somente poucos – como Rubem Braga, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, Armando Nogueira e João Saldanha – tinham a crônica como seu gênero exclusivo ou principal.

II

Neste sentido, a crônica poderia ser considerada um gênero de grandeza menor. Todavia, por mais paradoxal que seja, é exatamente neste ponto que reside sua riqueza. Segundo Antonio Candido, “uma inesperada embora discreta candidata à perfeição” (Candido et. al., 1992: 13).

A “perfeição” de Candido pode estar relacionada ao caráter eclético. Dos mais variados movimentos e gêneros: do romantismo ao modernismo, da prosa à poesia parnasiana, do realismo ao simbolismo, do teatro ao rádio, enfim, escritores expoentes de todas as escolas literárias contemporâneas se dedicaram à escrita do gênero crônica.

¹⁰ De acordo com Neves (1992) o índice de alfabetizados no Brasil em 1872 era de 1.56% e, quase quarenta anos depois, em 1920, ainda se mantinha baixo: 7.49%.

Valoriza-se então a diversidade, tanto de temas quanto de conteúdos presentes no gênero crônica. Singela, enxuta, breve (o suficiente para que o leitor fique ansioso para ler a próxima), recorrente (sempre será sucedida por uma próxima), a crônica guarda sua especificidade: tem um caráter provisório, inacabado, de momentaneidade. Ao contrário do romance que apresenta um desfecho após o clímax, ou do conto que não tem um sentido contínuo, a crônica se auto-ajusta, pois, do presente (aquela que foi publicada hoje) se expõem os pré-requisitos para as próximas que virão. Ela pode prender tanto quanto outro fenômeno cultural tipicamente brasileiro que iria surgir décadas depois: as telenovelas¹¹.

E as crônicas quando, raramente, se imortalizam – algumas vezes se tornando até profecias consumadas – são consideradas pelos estetas literários como a própria perfeição encarnada no texto. Publicadas na forma de livro são obras de rara beleza porque, ao contrário dos demais gêneros, a seleção de algumas dezenas pode ser feita a partir de milhares delas já publicadas. E o melhor: com certo conhecimento prévio da reciprocidade que as mesmas vão encontrar no público leitor, pois algum dia elas já foram lidas. Seria como se o romancista pudesse esboçar sua obra centenas de vezes até encontrar o texto e o enredo ideais.

Mas, deve-se, sobretudo, relevar que não é essa a expectativa do cronista, já que a crônica é um dos poucos gêneros literários (se não for o único) a ter um prazo de validade. Como está vinculada aos periódicos: diários, semanários, no máximo mensários, é exatamente esta a duração planejada para a existência da crônica. Como bem ilustrado por Antonio Candido, ela “[...] não tem pretensões a durar, uma vez que é filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba tão depressa. Ela não foi feita originalmente para o livro, mas para essa publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha” (Candido et. al., 1992: 14).

Assim a crônica passa a ter uma temporalidade ampla, pois, ao mesmo tempo em que é regular, seguindo a periodicidade do veículo onde é publicada, é, algumas vezes, atemporal: eternizada na forma de livro. Justificando então a preposição de Elias, que conceitua o tempo como “[...] apenas uma figuração simbólica do fato de que tudo o que existe encontra-se no fluxo incessante dos acontecimentos” (Elias, 1998: 31).

Deste modo, em se tratando das crônicas,

¹¹ Para maior compreensão sociológica do assunto, ver as seguintes obras: Sodré, Muniz. *O monopólio da Fala: função e linguagem da televisão no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1984. Costa, Cristina. Op. Cit. (especificamente os capítulos XIV, XV, XVI e XVII).

“[...] é possível uma leitura que as considere ‘documento’ na medida em que se constituem como um discurso polifacético que expressa, de forma certamente contraditória, um ‘tempo social’ vivido pelos contemporâneos no momento da publicação. ‘Documentos’ portanto, porque se apresentam com um dos elementos que tecem a novidade desse tempo vivido. ‘Documento’, nesse sentido, porque imagens da nova ordem” (Neves In Candido et. al., 1992: 76).

Ainda quanto à condição temporal, a crônica é a literatura de um determinado tempo presente. Em outras palavras, “[...] a crônica é sempre de alguma maneira o tempo feito texto, sempre e de formas diversas, uma escrita do tempo. Não fosse senão por essa razão, já seria justo que delas se ocupassem os historiadores” (Neves In Candido et. al., 1992: 82). Embora, alguns cronistas gostem de trabalhar com a concepção de memória¹², normalmente de forma nostálgica, mesmo assim, ela, como parte de um meio de comunicação, acaba de uma forma ou outra enfatizando o cotidiano. Como perspicazmente trabalhou Machado de Assis, em uma das suas crônicas do final do século XIX, na qual o tempo passou a ter o mesmo sentido social, tão enfatizado com propriedade por Norbert Elias (1998):

[...] Mas então o que é o tempo? É a brisa fresca e preguiçosa de outros anos, ou este tufão impetuoso que parece apostar com a eletricidade? Não há dúvida que os relógios, depois da morte de López¹³, andam muito mais depressa. Antigamente tinham o andar próprio de uma quadra em que as notícias de Ouro Preto gastavam cinco dias para chegar ao Rio de Janeiro.

[...] Aí vou escorrendo para o passado, cousa que não interessa no presente. O passado que o jovem leitor há de saborear é o presente, lá para 1920, quando os relógios e os almanaques criarem asas. Então, se ele escrever nesta coluna, aos domingos, será igualmente insípido com as suas recordações (Assis, 1994: 36).

Assim, rigidamente preso à fluidez do presente, o cronista abusa da criatividade, usando de recursos literários variados, como a sátira, o drama, a contundência, a acidez, a lógica, o cinismo, o humor, a narrativa direta, entre outras. Como constatado, “[...] não se improvisa um criador de surpresa, de espanto, de desconcerto, etc. O artista é aquele que é capaz de fazer sensação. O que não corresponde ao sensacional, [...], mas sim ao sentido forte do termo, fazer passar por dentro da ordem da sensação, que, enquanto tal, possui uma natureza que toca a sensibilidade, emociona [...]” (Bourdieu & Haacke, 1995: 37).

A crônica evidencia também os eventos, acontecimentos e regularidades do dia-a-dia. O ocorrido ontem será escrito e publicado hoje. E esta característica, a de agilidade, como um verdadeiro gênero de “repente”, expõe o cronista. Expõe primeiramente porque o cronista é

¹² A memória é “[...] um dado da condição humana. O ato de lembrar serve aos homens como um elemento constitutivo de suas identidades como indivíduos, e a biografia se constrói a partir de um conjunto de referência sobre a experiência, os relacionamentos e a trajetória. Essas referências permanecem dentro do indivíduo em estado latente e são invocadas a partir de estímulos exteriores. Nesses momentos, a memória se manifesta como uma espécie de presença sensorial e se expressa por meio de ações e palavras” (Oliveira In Lovisaro & Neves (orgs), 2005: 28).

¹³ Machado de Assis se referia ao ditador Paraguaio Solano López. A nota não consta no original.

obrigado a estar aberto e interligado ao mundo. O drama ocorrido há um instante, deverá ser o tema da sua próxima crônica. O evento peculiar de algumas semanas atrás dificilmente será do interesse do leitor. Sua reflexão sobre assuntos gerais tem que ser aguçada. Segundo motivo: como há uma proximidade temporal com os acontecimentos que servem de tema às crônicas, tais assuntos despertam maior paixão e envolvimento por parte tanto do cronista quanto dos leitores.

Ao torcer, comentar e analisar as atuações dos nossos clubes e de nossos jogadores, o cidadão comum e os especialistas [...] reconstroem nossa formação ou contexto discursivo, nas discussões de rua, no noticiário e nas crônicas diariamente veiculadas pelas mais diversas mídias.

Assim, os elementos descritos pelos clássicos do pensamento brasileiro, como Sérgio Buarque de Holanda e Roberto DaMatta, como a oposição entre o talento, a criatividade, o improviso, de um lado e, de outro, a tecnologia, a racionalidade, e o planejamento, fundamental para o entendimento do Brasil, são [os articuladores das] acaloradas discussões de jornalistas e torcedores sobre a necessária ou eventual incompatibilidade entre o craque e a tática, por exemplo (Manhães, 2004: 21).

Neste contexto imediatista as reações são mais tensas e explosivas. Uma opinião de valor moral equivocada, um lapso, uma falha na comunicação textual, podem comprometer a reputação do cronista estabelecida durante anos. Aspecto que, de forma mais ampla (referindo-se à literatura geral), foi reiterado por Roger Chartier:

Apreendido pela leitura, o texto não tem de modo algum, ou ao menos totalmente – o sentido que lhe atribui seu autor, seu editor ou seus comentadores. Toda história da literatura supõe, em seu princípio, esta liberdade do leitor que desloca e subverte aquilo que o livro [ou crônica] pretende lhe impor. Mas esta liberdade leitora não é jamais absoluta. Ela é cercada por limitações derivadas das capacidades, convenções e hábitos que caracterizam, em suas diferenças, as práticas de leitura. Os gestos mudam segundo os tempos e lugares, os objetos lidos e as razões de ler. Novas atitudes são inventadas, outras se extinguem (Chartier, 1998: 77).

Embora, seja necessário esclarecer que, nas últimas décadas, tenha surgido um estilo de escrever crônicas centrado em criar polêmicas. Atraindo dois tipos de público leitor: um segmento apaixonado e o outro de desafetos.¹⁴

III

Outro ponto que facilita a popularização da crônica, e também seu tom polêmico, é que ela é um exemplo de simplicidade. Não visa à erudição, já que é exposta em um meio de informação popular. É direta e clara, solta, insinuante, cheia de graça, sem a intrincada

¹⁴ Pode-se citar, como exemplo, as crônicas do Paulo Francis e Diogo Mainardi. Cronista da revista de maior tiragem no Brasil, a *Veja*, Mainardi é há anos o gerador do maior número de cartas e e-mails à redação da referida revista – várias o idolatrando, outras tantas o criticando veementemente.

“superioridade intelectual e literária com grandiloquência e requinte gramatical [típica da literatura clássica brasileira]” (Candido et. al., 1992: 16).

Como gênero de *fronteira*, a crônica provavelmente não suscita tantos entraves quanto o romance histórico ou o ensaio de cunho sociológico. Poucos questionam seu compromisso com temáticas pelo menos tenuamente interligadas ao fato. Mesmo quando o cronista recorre ao passado ou gera alguns lugares e/ou personagens fictícios – técnica praxe de Nelson Rodrigues, criador do *Sobrenatural de Almeida* e da *Grã-fina das narinas de cadáver* (Rodrigues, 1994) – sempre há uma mensagem simbólica de forma explícita (geralmente uma metáfora) associada a algum episódio ou circunstância acontecido no tempo presente.

As “distorções da realidade”, termo usado na análise literária feita por Ginzburg (2004), que podem ser bastante complexas no romance, no conto, na poesia, ou mesmo no romance histórico e no ensaio de cunho sociológico, não têm a mesma intensidade nas crônicas. Vale lembrar que a crônica praticamente nasceu como “gêmea siamesa” do jornal. Assim, existem dois motivos para que esta diferença entre literatura “pura” e crônica ocorra...

O primeiro: o público que lê uma crônica é bastante eclético, vai do douto ao semi-alfabetizado. E o cronista sabe disso. Ele sabe que seu estilo não pode ser rebuscado e denso, até porque seus compromissos com o periódico são comerciais, centrados no aumento da venda dos diários ou revistas. Justifica-se, assim, a afirmativa de que a crônica “[...] disputava espaço junto ao público com as demais notícias dos jornais, o que de certa maneira influenciava o conteúdo de suas histórias, inclusive na menção a fatos do cotidiano do leitor e na mistura que promovia entre ficção e realidade” (Costa, 2000: 130).

O segundo: o leitor, principalmente quando se trata de crônicas diárias ou semanais, acaba se habituando ao estilo do cronista, destrinchando com mais facilidade o subjetivismo do seu texto, conseqüentemente, interagindo mais com o autor e a sua produção. Acentua-se, então, que “O leitor não é mais constrangido a intervir na margem, no sentido literal ou no sentido figurado. Ele pode intervir no coração, no centro” (Chartier, 1998: 91).

Se até poucos anos atrás o falecido Armando Nogueira – além de um programa semanal na TV¹⁵ – possuía uma página na internet¹⁶, com um canal direto de contato com o seu público, sem contar o tradicional espaço do leitor nos próprios periódicos; no final do século XIX e início do XX, um Machado de Assis, Olavo Bilac, Lima Barreto ou demais cronistas, interagiam de forma mais direta com os leitores e também com seus pares nas

¹⁵ O Programa *Papo com Armando Nogueira* era apresentado no canal fechado *Sportv*, especializado em programação esportiva.

¹⁶ Ver o domínio: <http://www.armandonogueira.com.br>. Acessado em 07/01/2005.

redações, praças, ruas, cafés, bailes e saraus, passeios, enfim, nos espaços públicos que cresciam vertiginosamente e eram assiduamente freqüentados durante a *Belle Époque* carioca.

Desta forma, possivelmente a crônica pode ser considerada o gênero mais identificado com a *literatura de fronteira*. Sua característica estética é inegável, já que desenvolve sentimentos múltiplos no leitor: diverte, leva à reflexão, enraivece, alegra, motiva... Mesmo assim, tem sólidas amarras com o cotidiano (o tempo presente) e um compromisso perene com o cotidiano, pois, ao mesmo tempo, informa, narra, descreve, constrói e desconstrói “verdades”, sempre de forma espontânea e momentânea. Detalha um pesquisador que manuseia este tipo de fonte histórica:

Pois bem, é disso tudo que se ocupa a crônica e o cronista. Do processamento da complexa teia de inter-relações que marca a vida de contatos das cidades. Vida que, certamente, não se constrói apenas por grandes acontecimentos econômicos e políticos, mas que se edifica na soma das coisas miúdas que promovem a interdependência crescente dos indivíduos. Também nesse sentido, do universo jornalístico de onde ela emerge, a crônica vai instaurar rupturas tanto do ponto de vista linguístico quanto, e principalmente, do ponto de vista temático (Lucena, 2003: 164).

IV

Na inovadora obra *A Crônica: o Gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*, escrita por Antonio Candido e outros colaboradores, são reunidos ensaios e artigos de vários pesquisadores da literatura, inclusive alguns intelectuais brasileiros de destaque como José Murilo de Carvalho e Miriam Lifchitz Moreira Leite. A abrangente coletânea expõe temas variados como o surgimento da crônica (nos meados do XIX); a análise das obras de alguns cronistas como Machado de Assis, Lima Barreto, João do Rio, Mario de Andrade, José Saramago, entre outros; além de alguns textos difusos, por exemplo, a respeito da relação entre crônica e gênero ou sobre a crônica fotográfica. Mas o grande destaque é, sem dúvida, o texto publicado pelo próprio Candido. Trata-se de um ensaio que é considerado um clássico da análise sociológico-literária. Neste texto, a crônica é historicizada com soberba e também são lançadas as bases para compreensão deste estilo literário.

O texto de Candido foi intitulado *A Vida ao Rés-do-Chão*. A justificativa para o título foi a seguinte:

Por se abrigar neste veículo transitório [o jornal], o seu intuito não é o dos escritores que pensam em “ficar”, isto é, permanecer na lembrança e na admiração da posteridade; e a sua perspectiva não é a dos

que escrevem do alto da montanha, mas do simples **rés-do-chão**¹⁷. Por isso mesmo consegue quase sem querer transformar a literatura em algo íntimo com relação à vida de cada um, e quando passado do jornal ao livro, nós verificamos meio espantados que a sua durabilidade pode ser maior do que ela própria pensava (Candido et. al., 1992: 14-15).

O sentido da análise de Candido, texto esteticamente sentimental e – Por que não? – de rara beleza, expõe o drama vivido por este gênero e, como consequência, também daqueles escritores que enveredaram por seu árduo caminho.

O título exprime certa crítica, ao mesmo tempo tenta fazer justiça. Estilo *fronteiriço*, sobretudo singular, a crônica, no cenário literário, se encontra no térreo – o plano mais baixo possível. Foi por um longo período desconsiderada no meio literário conservador. Talvez seja por isso, vindo de “baixo”, que a crônica possa ter causado tanto espanto (e também ressentimento) quando, mais próxima de um sentimento geral, do mesmo modo que vivida e resignificada pelo autor, infiltra-se com grande eficácia no tecido social, se encorpando – como já afirmado – escapando da sua prisão temporal para ganhar a imortalidade na forma de livro. Deste jeito, sublime e ascendente, rompe definitivamente com a barreira imposta pelos preconceituosos, aqueles que a consideram um gênero menor. Viver ao *rés-do-chão* é a sua sina. Destino difícil, porém nobre.

O seu princípio, parte do singelo e peculiar rumo à improvável, mas possível, assertiva épica. Gênero associado ao cotidiano, a crônica pode ser caracterizada como a forma literária mais humanizada, próxima, respeitosa e compreensiva, porém sem deixar de ser crítica em relação aos temas. Como demonstrado em um excerto de um texto de Armando Nogueira, a respeito do encerramento da carreira do jogador Mané Garrincha.

O que se exige, ao menos por vergonha, é a reverência, é o reconhecimento à obra de um herói que, brincando pelo mundo afora, nos fez um pouco mais felizes; que, sem dar um tiro, sem um discurso sequer, fez o Brasil mais nação ainda, unindo um povo para cantar, de mãos dadas, como crianças de um mundo sem lágrimas, a alegria de uma vitória nacional.
Que Deus nos perdoe o pecado de desprezar um ídolo porque, pelo menos a mim, já me basta a pena de nunca mais voltar a ver nos estádios um drible de Garrincha (Nogueira, 1988: 74-75).

Assim a crônica é “[...] vida, tudo é motivo de experiência e reflexão, ou simplesmente de divertimento, de esquecimento momentâneo de nós mesmos a troco do sonho ou da piada que nos transporta ao mundo da imaginação.” (Candido, 1992: 20). Relevada a vontade da crônica em ser íntima do seu interlocutor, o leitor, então, não poderia ser ela considerada o gênero literário mais próximo do vivido? Sem dúvida. Pois, a crônica é

¹⁷ Grifo não consta no texto original.

a literatura que surge do âmago da sociedade, a partir da análise manifesta publicamente pelo cronista, no momento exato em que os fenômenos estão ocorrendo.

A Crônica e o Esporte

I

De acordo com Pedrosa (1968), os primeiros livros sobre esportes eram obras de cunho técnico que ensinavam aos jogadores táticas e estratégias, geralmente de modalidades coletivas. Tais livros eram um sucesso de venda nos primórdios dos esportes no Brasil. Além destes manuais, surgiram também algumas teses médicas e pareceres educativos, a maioria, por sinal, criticando a prática dos esportes, como o livro do advogado, escritor e educador Carlos Sussekind de Mendonça, *O Esporte Está Deseducando a Mocidade Brasileira*, em 1921. Porém, tais escritos são considerados técnicos e/ou didáticos, não se enquadrando perfeitamente como literatura. Como afirma Proença (1981) para ser considerado um gênero literário, o texto precisa ter certo grau de *literalidade* – ou seja, uma concisa preocupação estética com a escrita.

Assim, no início da prática esportiva no Brasil, as menções na literatura nacional eram escassas. As poucas eram direcionadas ao remo e principalmente ao futebol. Em se tratando do gênero romance, Monteiro Lobato e Godofredo Rangel criaram alguns personagens secundários que eram jogadores de futebol na obra *O Queijo de Minas e a História de um Nó Cego*, originalmente publicada em 1906. Mas a temática sempre aparecia de forma tímida. Tratava-se de uma ou outra passagem em alguns romances, como *Água-mãe* de José Lins do Rego ou *Os Interesses da Companhia* de Gilberto Amado, já na década 1940. O primeiro romance dedicado ao futebol se chamou *Flô, o melhor goleiro do Mundo* escrito e publicado pelo pesquisador paulista Tomaz Mazzoni também na década de 1940. Porém a obra não teve maior repercussão no mercado editorial, tampouco no meio literário.

Mesmo outros gêneros de extensão menor como a poesia e o conto não eram publicados com frequência. Explica-se: durante as duas primeiras décadas do século XX, o futebol cresceu vertiginosamente em popularidade, porém ainda causava certa desconfiança. Era considerado principalmente pela *intelligentzia* local um fenômeno de grandeza menor. Um modismo que poderia vingar ou não, como outras tantas inovações culturais de origem europeia originárias deste “esforço civilizador brasileiro” (Lucena, 2001). A crônica, em virtude do seu caráter regular, momentâneo e de envolvimento social, foi, então, durante algumas décadas, o gênero que mais publicou sobre o futebol.

II

Assim, pode-se afirmar que dos gêneros literários a crônica é o que tem uma maior proximidade com o futebol. Desde o início do século XX, literatos de renome na sociedade brasileira, como Lima Barreto, Coelho Netto, “João do Rio”, Olavo Bilac, Afrânio Peixoto, Graciliano Ramos, Monteiro Lobato e Gilberto Amado, principais referências até a década de 1920, esporadicamente se dedicaram à temática.

Contudo, ainda não se tratava da crônica esportiva, já que, enquanto subgênero da crônica, esta não estava consolidada (assim, como o próprio futebol). Tais cronistas abordavam temáticas gerais, associadas ao cotidiano, isto é, tratava-se ainda do jornalismo social. Portanto, não existia uma periodicidade em relação ao assunto esporte, ainda mais no tangente ao futebol – que nos primeiros anos do século XX ainda disputava à preferência do público com outras modalidades, como o turfe, o remo e o ciclismo (Melo, 2001).

Até o final da década de 1920, portanto, pretere-se o conceito de crônica esportiva, adotando a nomenclatura *crônica social sobre o futebol*, quando um dos literatos citados acima mencionava o esporte em alguma de suas crônicas cotidianas. Por sinal, a própria nomenclatura crônica esportiva é abrangente demais no caso brasileiro, se for pensado que, com raríssimas exceções¹⁸, o futebol foi o esporte que despertou maior interesse dos cronistas. Ou seja, como no Brasil quase todas as crônicas esportivas foram dedicadas ao futebol, o termo crônica esportiva é praticamente sinônimo de crônica futebolística.

Somente a partir de Mario Filho e seu círculo de influências nos anos 1940/50, centrado no *Jornal dos Sports*, é que surge a crônica esportiva propriamente dita:

O percurso percorrido pelo futebol entre o amadorismo e o profissionalismo tem sua similaridade na trajetória da imprensa esportiva. Até o início da década de 40, o cronista esportivo ocupava a posição mais baixa na hierarquia dos jornais. Com a atuação de Mário Filho, houve a valorização do *métier* do analista e do repórter esportivo, a partir de seu trabalho com a promoção de competições, eventos, notícias e fatos – em suma, do próprio espetáculo. A invenção do profissional, donde temos uma múltipla simbiose: o jornal a criar a demanda para a produção do evento, e este a fornecer elementos para a atuação do homem da imprensa esportiva (Marques, 2000: 17).

A participação incisiva de Mario Rodrigues Filho na organização da crônica esportiva e no próprio amparo ao esporte acabou reforçando a tese de matriz freyreana, a de que o futebol brasileiro se desenvolveu a partir da inserção dos atletas negros nos principais clubes e ligas. Tal tese até a atualidade tem forte aceitação, tanto no meio jornalístico quanto no literário e até no acadêmico, inclusive, tornando-se um tópico de acirrado debate intelectual.

¹⁸ Como Armando Nogueira que regularmente escreveu sobre Olimpíadas e outras modalidades.

Neste caso, a busca de indícios, sinais muitas vezes microscópicos, em outras, em nível macro (Ginzburg, 1989), mostrou-se necessária para o entendimento do processo de relações de força no círculo intelectual brasileiro.

III

De qualquer forma, pensando-se conceitualmente, tanto a crônica social sobre o futebol quanto à crônica esportiva especializada, apresentam um ponto em comum com o futebol praticado no Brasil: são elementos que ao longo do século XX, se enraizaram fortemente na cultura brasileira. Ambos iniciando como modismos, coadjuvantes em seus respectivos campos, o literário e o esportivo, ganhando a forte adesão populacional na primeira metade do século XX, tornando-se fenômenos de massa (Hobsbawm, 1995).

Ao explicitar uma concepção analítica para a crônica, é relatado que... “O futebol pode ser, realmente, examinado como uma manifestação, e muito típica, da cultura e da realidade brasileira. A crônica esportiva abrigará boa parte deste material necessário à configuração totalizadora do problema” (Proença, 1981: 32).

Como parte constitutiva da cultura brasileira a união entre ambos – crônica e futebol – resultou, provavelmente, em um dos espaços de discussão mais acentuados e de vultoso alcance sobre a identidade nacional (Antunes, 2004: 22-45). Da questão *civilizatória*, predominante nas primeiras décadas do século XX (Lucena, 2001), passando pelo debate sobre a ginga e a malandragem entre as décadas de 1940 a 1970 (Antunes, 2004), chegando ao estilo profissional e globalizado presente nas últimas décadas (Manhães, 2004), a crônica futebolística oscila entre ideias extremas: a dos partidários da separação e a dos favoráveis à simbiose entre a nação e o *escrete* – termo difundido por Nelson Rodrigues (1993; 1994).

Como será explorado com mais detalhes nos capítulos a seguir, a partir da realização dos primeiros torneios internacionais entre seleções, principalmente após a primeira edição da Copa do Mundo, no Uruguai em 1930, são manifestos de modo difuso e complexo, ideais que são introjetados pela população masculina¹⁹, inclusive no campo intelectual e literário. No caso brasileiro, vitórias e fracassos esportivos em tais torneios internacionais passaram a metaforizar prosperidade ou catástrofe em um sentido significativamente mais amplo, o de nacionalidade.

¹⁹ Acentua-se que este não é um fenômeno exclusivamente brasileiro. Por sinal, em vários países o futebol tem sido associado a manifestações sociais mais amplas, como nacionalismo, racismo, extremismo religioso, colonialismo, criminalidade, entre outros. Maiores detalhes ver: Foer, Franklin. *Como o Futebol Explica o Mundo: um olhar inesperado sobre a globalização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

Em contrapartida, alguns indivíduos pertencentes a diferentes segmentos intelectuais (principalmente aqueles relacionados à literatura) vão atentar para este fenômeno, tornando-o um tópico de debate. Neste sentido, os próprios escritores passaram a redimensionar a representatividade que o futebol teria na concepção de uma identidade nacional.

Além da reflexão sobre a identidade nacional, outra característica típica das crônicas, independente ao período, é o envolvimento emocional. Ora na tentativa de um discurso racionalizado, ora com uma proposital passionalidade, transbordando sentimentos, principalmente o de paixão. É raríssimo encontrar cronistas sem um engajamento definido a respeito do futebol. No momento inicial, por exemplo, com a tensa discussão intelecto-científica sobre a sensatez, ou não, da juventude elitista, que aderiu quase consensualmente ao esporte de origem inglesa; posteriormente com os posicionamentos sobre o significado social do selecionado brasileiro (se era ou não, um símbolo da pátria); e depois com o debate acerca da espetacularização do esporte (o cronista nostálgico *versus* o futurista).

Mesmo nas últimas décadas, quando vários escritores têm se dedicado mais ao futebol, publicando nos mais diferentes gêneros e subgêneros – romance, conto, crítica social, ficção, poesia, ensaio de cunho sociológico, etc. –, sem dúvida alguma, a crônica continua sendo quantitativamente o grande destaque.

Obviamente um gênero não descarta o outro. Como o caso de José Lins do Rego, romancista de destaque que teve suas crônicas coletaneadas, publicadas com o título *O Flamengo É Puro Amor*. Na introdução da obra, escrita por Marcos Castro, responsável por selecionar as crônicas e redigir as notas explicativas, é definido com muita propriedade que, quando isto ocorre, o “[...] escritor fica à disposição de seus admiradores e dos estudiosos, deixa as páginas empoeiradas das coleções de jornais velhos para ganhar *status* de livro – e as deixa porque é indispensável que se junte esta parte ao conjunto de sua obra literária, que no caso, é o conjunto de sua obra humana, de tal forma o ato de escrever é, nele, um desdobramento da própria vida” (Castro In Rego, 2002: 20).

Assim, além de *O Flamengo É Puro Amor*, várias obras de destaque – como *O Sapo de Arubinha* de Mario Filho; *A Pátria em Chuteiras* e *A Sombra das Chuteiras Imortais*²⁰ de Nelson Rodrigues; *O Canto dos Meus Amores*, *O Homem e a Bola*, *Bola de Cristal*, *A Ginga e o Jogo* e *A Chama que não se Apaga* de Armando Nogueira; *A Eterna Privação do Zagueiro Absoluto* de Luis Fernando Verissimo; *Histórias do Futebol* e *O Trauma da Bola*

²⁰ Cabe destacar que ambas as obras de Nelson Rodrigues foram editadas após a sua morte, cabendo a seleção das crônicas a Ruy Castro, outro literato que tem algumas obras dedicadas ao futebol, como as biografias de Nelson Rodrigues e Garrincha, respectivamente: *O Anjo Pornográfico* e *A Estrela Solitária*, além de *O Vermelho e o Negro – pequena grande história do Flamengo*.

de João Saldanha; *O Gol É Necessário* de Paulo Mendes Campos; *Tostão: lembrança, opiniões, reflexões sobre futebol* do próprio Tostão; e *Bola na Rede: a batalha do Bi* de Stanislaw Ponte Preta; entre outras – são compostas de crônicas publicadas em periódicos (jornais e revistas), posteriormente coletaneadas para publicação no formato de livro.

IV

No gênero crônica, a esportiva passou a ser, provavelmente, o subgênero mais popular e o que mantém a mais estreita relação com o seu público. Esta relação – em se tratando do conceito de poder²¹ – é, pelo menos, bipolar (Elias, 1980), isto é, da mesma forma que o autor é influenciado pelo seu público leitor (principalmente quando frequenta os estádios), ele também é um forte formador de opinião. Perifericamente, tal relação de poder é constituída também pela influência de vários agentes externos secundários – editores, revisores, e os próprios pares, como jornalistas e cronistas, entre outros – que convivem e consequentemente podem influenciar o escritor. Novamente ficam os indícios do ténue, porém regular, compromisso do cronista para com um determinado contexto histórico.

Justifica-se, então, a constante oscilação no equilíbrio existente nas relações de força que permeiam a crônica esportiva. Como se observa, a constante interferência destes agentes no desenvolvimento do campo literário torna o processo dinâmico, sobretudo se pensado que o leitor é abastecido diariamente com novos argumentos, possibilitando-o refletir e alterar seu posicionamento dentro daquele processo definido por Elias (1980) como “jogo” ou trama social.

Desde os primórdios da crônica até a atualidade o fio da balança continua pendente. E é provável que poucos fenômenos possam ser tão ativos quanto à crônica esportiva, já que as tensões individuais e sociais estabelecidas através desta se (re)configuram com uma frequência notável – basta lembrar que a circulação da maioria dos periódicos é diária. E também são poucas relações que podem ser, a princípio, tão explícitas: mesmo sabendo do intrincado “jogo” estabelecido entre os literatos, público e demais agentes, deve-se ressaltar

²¹ De acordo com Norbert Elias, na medida em que as sociedades foram se tornando mais complexas, conseqüentemente, mais estratificadas, o homem passou a buscar novas formas de ligações/relações de cunho emocional. Paralelamente às ligações emocionais surgem às ligações simbólicas. A formação desta intrincada “teia” se dá através de relações de poder, explícita ou implicitamente. Maiores detalhes ver: Elias, Norbert. *Introdução a Sociologia*. Lisboa: Edições 70, 1980. pp. 147-172.

Ressalta-se também a semelhança entre a concepção de “relação de força” de Ginzburg (usado em um contexto mais específico – o literário) e o conceito de “poder” de Elias (mais genérico). Neste sentido, pode-se encontrar a utilização de ambos nesta tese, já que a própria “relação de força” (Ginzburg, 2002) não deixa de ser uma oportunidade específica na qual está explícita uma forma de relação de poder (Elias, 1980).

que as posições no “tabuleiro” são evidenciadas na medida em que os textos manifestam ideias e, conseqüentemente, a opinião dos seus criadores.

Ivan Cavalcanti Proença, em 1981, pensa a crônica de forma semelhante a Carlo Ginzburg (2002) e a Antonio Candido (1992). Como esclarece sobre a relação entre a arte e a sua manifestação no texto:

Só uma coisa pega, se colocarmos em tensão os conceitos de criatividade literária (ficção, no caso, por ser prosa) e a crônica esportiva: o problema de verossimilhança. Seja qual for a idéia de *desrealização do real* (para realização do fenômeno literário através dos recursos artesanais, estilo, etc. Alegorias, por exemplo), seja qual for a variante da idéia de Literatura, e, agora, associada à de verossimilhança, fica difícil trabalhar a crônica esportiva, já que ela, em princípio, tem como carro-chefe, e condutor mesmo, o real.

[...] Aliás, isso é um pouco irrelevante, porque, do ponto de vista do leitor, o que importa é o texto e não propriamente suas ‘fontes’ (enquanto subjetivas e/ou bibliográficas) ou sua direta identificação com o autor: “Qualquer semelhança com...” O que importa é a história contada, a estória resultante (mais a maneira de dizê-la, arte em questão). (Proença, 1981: 28-29).

Enfim, neste caso, a crônica acerca do futebol ou a crônica esportiva exerceram (e ainda exercem) o mesmo sentido simbólico da crônica social, cuja proximidade com o objeto e com o cotidiano é fato quase sempre consumado. Com um adendo: a crônica esportiva tem a tendência de aflorar ainda mais os sentimentos e perspectivas, já que discorre sobre um elemento em que a paixão não é negada, tampouco tem um significado pejorativo como na política; ao contrário, é mais do que necessário que o autor tenha um posicionamento, exponha preferências – como a clubística, ou por determinado jogador – mantendo um vínculo de afeto positivo com determinado grupo de torcedores que se identifica com as suas preferências e outro de afeto negativo em relação ao outro segmento, aquele que fica contrito com as suas opiniões e preferências. Logo,

A crônica esportiva, em resumo, oferece campo de trabalho que nos permite uma visão global, ampla, do mundo popular/democrático, de nossas gentes e de nossos hábitos, favorecendo a quem as escreve, de uma forma ou de outra, aproximar-se do conceito de *atuante*, do fazer artístico [...]; chances, assim, à aproximação do realismo crítico - dimensão e força social, participante, humanista (no sentido de “com os pés no chão”), que se pretendem íntimos de quem exerce o ofício de escritor (Proença, 1981: 31).

Novamente o dilema da humanização da crônica, neste caso, especificamente da crônica esportiva. Mas como ela se situa em se tratando de um texto que discorre sobre um assunto específico, com suas particularidades, dentro do segmento maior que é o gênero crônica?

Se no decorrer do século XX a crônica acabou se especializando, desmembrando-se em esportiva, literária, cinematográfica, política, social, entre outras mais específicas ainda, a

figura do cronista *clássico* – aquele que aborda assuntos variados sem compromisso, portanto, um generalista que normalmente busca nas ocorrências jornalísticas mais relevantes, seja ela diária ou semanal, as suas temáticas – ainda é bem comum nos jornais e revistas brasileiras. Bons exemplos são Carlos Heitor Cony e Luiz Fernando Verissimo.

Porém, com o processo de especialização, detecta-se uma leve, mas sobretudo sensível, oscilação de conteúdo e estilística dentre os diversos tipos de crônica. Não se trata de um rompimento dentro da crônica brasileira, mas sim, de sutis diferenças que, ao olhar mais detalhista, podem ser, com relativa facilidade, visualizadas. Por exemplo, a literária e a cinematográfica adotaram uma perspectiva analítica, com a incorporação de elementos técnicos somados ao quesito estético. Escreve-se, por conseguinte, tanto do gosto pessoal do cronista quanto do renome e atuações do elenco e diretor, estratégias de filmagem, enquadramentos, efeitos especiais, custo/benefício da produção, etc. Mas ainda é habitual o uso dos extremos: ou a obra é merecedora de velados elogios ou de explícitas e ácidas críticas.

A crônica política, mesmo mantendo o tom crítico, às vezes chegando até a ser agressiva, também adota um estilo mais racional de análise. Contudo, ao contrário da literária e da cinematográfica, a maioria dos cronistas políticos nega veementemente que tenha as suas preferências partidárias. Tais cronistas preferem se auto-definir como *analistas*. Evitam, assim, as críticas sem fundamento, pois tal postura pode gerar descrédito, além de danos processuais. Deste modo, o autor deste tipo de crônica é obrigado a adotar uma postura mais investigativa se comparado aos escritores de outros tipos de crônica. Mesmo o humor ou a sátira, características dos primórdios da crônica (da época que ainda era *folhetim*), são brandos, ponderados e, principalmente, enquadrados política e socialmente.

A crônica social foi a que mais se aproximou do jornalismo, acentuando a função de informar, mas sem perder certa aparência de descompromisso com o tema. O caráter crítico foi abrandado, já que o leitor que procura este tipo de leitura geralmente quer algo mais ameno. As mazelas do dia-a-dia são expostas de forma humorística e/ou satírica, muitas vezes através de um enredo clássico – uma tensão, o desenrolar e um desfecho positivo – ou ainda por meio de metáforas e fábulas.

A crônica esportiva, como afirmado, só se consolidou a partir da década de 1940 – quando, finalmente, a polêmica no meio intelectual brasileiro sobre se o futebol seria ou não parte constitutiva da cultura nacional fora aplacada. A partir deste período, consolidada a crônica esportiva profissional, deixaram de existir cronistas antipáticos ao futebol. Mas houve outro tipo de cisão, desta vez, nem sempre contraditória: aquela entre os *racionalistas*, que

preferiam escrever sobre a parte técnico/tática da modalidade e os *apaixonados*, preocupados basicamente com os aspectos subjetivos ligados à dinâmica do esporte, em detrimento à estatística e dados mais precisos.

Ressalva-se que, como proposta estruturante, o modelo está repleto de exceções. Talvez nem se tratem de exceções, e sim de uma maioria não enquadrada, pois vários cronistas não permanecem no rígido limite desta tipologia. Além disso, mesmo que permaneçam dentro dos limites de um tipo de crônica, muitos podem alterar sua forma de abordagem textual exatamente para escapar do convencional, buscando a adesão do público leitor que, no decorrer das décadas, ganhou um repertório cada vez maior de crônicas e escritores nos periódicos brasileiros. Consequentemente estes leitores foram se tornando mais críticos e seletivos. Como constatou Pierre Bourdieu em uma pesquisa sobre os museus europeus,

[...] a riqueza da “recepção” [depende], antes de tudo, da competência do “receptor”, ou seja, do grau de seu controle relativamente ao código da “mensagem”. Cada indivíduo possui uma capacidade definida e limitada de apreensão da informação proposta pela obra, capacidade que depende de seu conhecimento global (por sua vez, dependente de sua educação e de seu meio) em relação ao código genérico do tipo de mensagem considerado (Bourdieu & Darbel, 2003: 71).

Nenhum dos subgêneros se distanciou de forma drástica da característica humanista típica da crônica, ou seja, a da proximidade do texto para com o seu leitor. Todavia, níveis diferentes podem ser detectados. Neste caso, em uma escala progressiva, provavelmente a crônica esportiva é a que apresenta o maior grau de envolvimento, enquanto a política tem o menor, ficando as demais, em um patamar intermediário.

De forma alguma isto significa que a crônica esportiva é somente a mais acolhedora em relação ao seu assunto invariável de inspiração. Ao contrário, como humana, pode ser a mais traiçoeira, cruel e injusta de todas. Esclarece-se que o futebol, como relata Milton Pedrosa, é drama individual e coletivo, o engajamento de cada um com o jogo, “as relações e reações recíprocas [...], filão inesgotável à disposição dos criadores em qualquer gênero literário” (Pedrosa, 1968: 12-13).

V

Assim, o alcance e o respaldo social da crônica podem ser ímpares. De forma genérica, o cronista especializado pode contribuir para criação de um ídolo, como pode também transformar este mesmo ídolo no mais sórdido vilão. Em se tratando do campo esportivo, especificamente do futebolístico, a oscilação é muito acentuada. O herói de ontem

pode ser o algoz de hoje e vice-versa. “Neste contexto, os meios de comunicação constroem o perfil simbólico de nossos atletas, caracterizando-os como gênios, heróis, ou deuses de natureza épica e mitológica, em torno dos quais as esperanças, os sonhos e as frustrações de milhões de brasileiros são projetadas, tendo em vista suas habilidades e astúcia, mas também seus valores e procedimentos éticos” (Manhães, 2004: 21).

Um caso conhecido que pode ser considerado um notório exemplo: em 1959, ainda com certo ressentimento, mas tentando relativizar a questão, Nelson Rodrigues escreveu sobre o goleiro Barbosa e as trágicas conseqüências da derrota do *escrete* contra o Uruguai, em pleno estádio do Maracanã, na final da Copa do Mundo de 1950:

Vejam 50. Quando se fala em 50, ninguém pensa num colapso geral, numa pane coletiva. Não. O sujeito pensa em Barbosa, o sujeito descarrega em Barbosa a responsabilidade maciça, compacta, da derrota. O gol de Gigghia ficou gravado, como um frango eterno. O brasileiro já se esqueceu da febre amarela, da vacina obrigatória, da Espanhola, do assassinato de Pinheiro Machado. Mas o que ele não esquece, nem a tiro, é o chamado frango de Barbosa.

Qualquer um outro estaria morto, enterrado, com o seguinte epitáfio: — “Aqui jaz fulano, assassinado por um frango”. Ora, eu comecei a desconfiar da eternidade de Barbosa, quando ele sobreviveu a 50. Então, concluí de mim para mim: — “Esse camarada não morre mais!”. Não morreu e pelo contrário: — está cada vez mais vivo.

Nove anos depois, ele joga contra o Santos, no Pacaembu. [...] a partida se limitou a um furioso duelo entre o solitário Barbosa e o desvairado ataque santista (Rodrigues, 1994: 71-72).

Excerto onde Nelson Rodrigues, usando de *humor negro*, trágico, expõe a sua própria condição de contrito diante da longevidade futebolística do goleiro. Nelson nas suas reflexões internas — “de mim para mim” — acreditava que o goleiro teria sua carreira encerrada após a derrota de 1950. Mesmo adotando o impessoal no primeiro parágrafo, Nelson deixa escapar uma pista de que também teria sido afetado pelo *trauma* da derrota. Ora, ao se referir ao sentimento da coletividade, usando o termo “brasileiro”, Nelson acaba se incluindo entre aqueles acusadores do goleiro Barbosa. Por outro lado, ao observar que o atleta superou a falha, dando continuidade a sua carreira, Nelson Rodrigues o acolhe, imortalizando o goleiro, que, nove anos antes da escrita da crônica, havia sido considerado pela imprensa em geral como o principal artífice da derrota brasileira (Muylaert, 2000; Perdigão, 2000).

O escrito de Nelson Rodrigues guarda sua autonomia artística, esta é a assinatura do escritor. Tal liberdade criativa é a responsável pela forte atratividade que o texto exerce no leitor. Como asseverado no texto clássico de Antonio Candido, “a crônica pode dizer as coisas mais sérias e mais empenhadas por meio do ziguezague de uma aparente conversa fiada” (Candido, 1992: 20).

Desta forma, a crônica esportiva é potencialmente uma realidade: aquela captada de forma rudimentar pelo autor, condicionada pelo seu contexto e posição social, processada devido à sua condição de arte, e deglutida pelo leitor. Enfim, as crônicas são como imagens refletidas na água turva e que podem ser visualizadas de diferentes margens, isto é, o leitor não é uma *tábula rasa* e da posição que se encontra lhe atribuirá significados diversos – alguns, possíveis geradores de conflito. Chartier reitera ao escrever que

[...] há uma tensão. Mas ela não cria dispersão ao infinito, na medida em que as experiências individuais são sempre inscritas no interior de modelos e de normas compartilhadas. Cada leitor, para cada uma de suas leituras, em cada circunstância, é singular. Mas, esta singularidade é ela própria atravessada por aquilo que faz que este leitor seja semelhante a todos aqueles que pertencem à mesma comunidade. O que muda é que o recorte dessas comunidades, segundo os períodos, não é regido pelos mesmos princípios (Chartier, 1998: 91-92).

E não é só. Se não bastasse o público letrado que habitualmente lê um jornal, existe uma grande adesão por parte dos outros segmentos populacionais não letrados e letrados que não lêem os periódicos. A potencialidade da crônica é tamanha que, através de uma antiga tradição de narrativa, a oral, algumas vezes é propagada à população em geral. Como argumentado nas seguintes pesquisas sobre a crônica esportiva:

Ao torcer, comentar e analisar as atuações dos nossos clubes e de nossos jogadores, o cidadão comum e os especialistas [...] reconstroem nossa formação ou contexto discursivo, nas discussões de rua, no noticiário e nas crônicas diariamente veiculadas pelas mais diversas mídias.

Assim, os elementos descritos pelos clássicos do pensamento brasileiro, como Sérgio Buarque de Holanda e Roberto DaMatta, como a oposição entre o talento, a criatividade, o improviso, de um lado e, de outro, a tecnologia, a racionalidade, e o planejamento, fundamental para o entendimento do Brasil, são [os articuladores das] acaloradas discussões de jornalistas e torcedores sobre a necessária ou eventual incompatibilidade entre o craque e a tática, por exemplo (Manhães, 2004: 21).

Afinal, seria impossível continuar ignorando a irresistível atração que o futebol exerce sobre os brasileiros. Ele é tema preferido de conversa, seja entre amigos seja entre estranhos em situações fortuitas. O futebol é uma espécie de língua franca: são pequenas as possibilidades de encontrar um interlocutor que não saiba falar minimamente sobre ele ou sobre as questões do dia, revelando-se, também, por seu intermédio, afinidades e discordâncias (Antunes, 2004: 18).

O caso da Copa do Mundo de 1950 é um bom exemplo: o sentimento de fracasso da nação e o estigma de agouro do goleiro Barbosa foram mantidos até a atualidade. Daolio (1997) narra um episódio curioso sobre o caso: em 1994 – quarenta e quatro anos após a derrota na Copa de 1950 – num jogo das Eliminatórias, coincidentemente entre Brasil e Uruguai, o auxiliar-técnico Mario Jorge Lobo Zagallo negou ao idoso Barbosa uma visita ao goleiro Taffarel no vestiário do selecionado brasileiro no estádio do *Maracanã*. E Taffarel,

mesmo sendo um atleta de assumida fé cristã, declarou-se aliviado, pois tinha receio de ser contaminado pelo *azar* de Barbosa.

VI

Trata-se, então, de um grande risco ao historiador tomar as crônicas como fontes primárias e confrontá-las diante de significativa complexidade, ou, o pior, talvez uma falha cara a alguns pesquisadores: tomá-las com uma fonte de conteúdo explícito, sem preocupação com a conjugação entre texto e contexto. Porém, o risco de utilizá-las é válido. Tanto é que historiadores de várias correntes metodológicas começaram nas últimas décadas a se debruçar sobre o tema, partindo da premissa de que a crônica, enquanto gênero de *fronteira*, é uma fonte riquíssima se manuseada adequadamente. Como bem dito, “O fato de uma fonte não ser ‘objetiva’ (mas nem mesmo um inventário é ‘objetivo’) não significa que seja inutilizável. Uma crônica hostil pode fornecer testemunhos preciosos sobre o comportamento de uma comunidade [...]” (Ginzburg, 1989: 21).

Existem algumas obras mais específicas, pertinentes à discussão metodológica que conjuga as Ciências Sociais, a historiografia, o futebol e, principalmente, a utilização da literatura como fonte histórica (sobretudo enquanto fonte proximal) – como, por exemplo, as descrições feitas por Mario Filho sobre as origens dos clubes cariocas (Soares, 2001). Em contrapartida, alguns dos pesquisadores das ciências sociais, fortemente influenciados por Mario Filho, estabelecem o debate tentando demonstrar a validade como referência histórica de suas obras (Helal, Soares & Lovisolo, 2001).

Nicolau Sevcenko analisou os esportes no Brasil (sempre como elemento secundário) com procedimentos metodológicos diferenciados dos autores acima citados, centrando a interpretação principalmente na *análise do discurso* – tarefa que já tinha feito anteriormente na sua tese de doutorado, na qual discorreu sobre as obras de Euclides da Cunha e Lima Barreto. Portanto, assim como Pereira (2000), Sevcenko valorizou os escritos literários como fonte história contextualizadora do Brasil na Primeira República:

Machado de Assis, o arauto de plantão, vislumbrou logo cedo o furor que se avizinhava e saiu-se com esta peça preciosa: “Vamos ter... Leitor amigo, prepare-te para lambar os beijos. Vamos ter jogos olímpicos, corridas de bigas e quadrigas, ao modo romano e grego, torneios da idade média, conquista de diademas e cortejo às damas, corridas atléticas, caça ao veado. Não é tudo; vamos ter naumaquias. Encher-se-á de água a arena do anfiteatro até a altura de um metro e vinte centímetros. Aí se farão desafios de barcos à maneira antiga, e podemos acrescentar que à de Oxford e Cambridge, torneios em gôndolas de Veneza, e repetir-se-á o cortejo às damas. Combates navais. Desafio de nadadores. Caça aos patos, aos marrecos, etc. tudo acabará com um grande fogo de artifício sobre a água. É quase um sonho essa renascença dos séculos, esta mistura de tempos gregos, romanos, medievais e modernos, que formarão assim uma imagem cabal da civilização esportiva” (Sevcenko, 1998: 568).

Diagnosticava, então, o historiador sobre a introdução dos esportes no contexto carioca da virada do século XX, enfatizando que o literato de maior destaque na época, Machado de Assis, demonstrava estar contrito em relação ao novo modismo oriundo da Europa. Já sobre a prática esportiva em São Paulo, Sevcenko relata:

O interesse pelo novo esporte era de tal monta que, precocemente como possa parecer, no início daquele ano [1919], o jornalista Antônio Figueiredo colocava à venda a primeira *História do football em São Paulo*, distribuída, entre outras livrarias e casas comerciais, pela própria redação de d' *O Estado*. Desse livro sairiam os argumentos para provar a superioridade paulista no esporte bretão [...]. (Sevcenko, 1992: 62-63).

Assim, deduz-se que o historiador que trabalha com este tipo de fonte deve compreendê-la em sua radicalidade, como se o cerne da fonte fosse protegido por uma sólida barreira, que, contudo, pode ser transposta ou contornada. Assim, “É 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 como ‘documentos’” (Neves In Candido et. al., 1992: 76).

Leonardo Pereira, influenciado pelos procedimentos historiográficos da *História Social*, acentua que cabe ao pesquisador da história do futebol tomar algumas prudentes medidas. Nas palavras do próprio historiador:

A uma investigação mais detida sobre a história do futebol cabe, nesse sentido, a tarefa de aprofundar estas reflexões, trazendo à tona redes de interlocução e os objetivos daqueles que, como os literatos, falavam sobre o jogo da bola. Pensando seus textos não como um espelho da realidade, mas como tentativa de intervenção sobre outros grupos sociais – o que faz com que eles tenham claramente marcado o seu caráter político – podemos nos livrar da tentação de reproduzir, nas análises sobre o período, o mesmo tipo de história que nos é contada por estes homens de letras, desconsiderando a lógica de outros grupos que se entregavam com paixão ao jogo da bola. Aprendendo a lição de historiadores há muito cientes dos riscos de analisar a escravidão através da visão dos senhores, devemos buscar as redes de significação específica que podem nos fazer entender o apego de trabalhadores [...] ao futebol, deixando de lado a tentativa de construir uma história do jogo somente pela lógica de seus patrões (Pereira In Chalhoub & Pereira, 1998: 223).

O alerta de Pereira se referia ao futebol praticado no início do século XX, no Rio de Janeiro europeizado. De forma mais direta, tratava do debate intelectual a respeito da valorização ou não de tal esporte. Pelo viés marxista adotado por Pereira, naquele contexto bem específico, foi notória a tensão classista acerca da prática do futebol e a sua condição de esporte amador/profissional.

Tais tensões não podem isoladamente explicar a crônica esportiva. Releva-se, portanto, que o fenômeno pesquisado deve ser pensado como formações configurativas, no sentido elisiano (Elias, 1980). Desta forma, não podendo ser aceito que a crônica esportiva fosse compreendida através de uma relação de poder/força polar (como um embate classista). Ao se analisar as crônicas, outros fatores deverão emergir. Até porque os participantes (atores) da história – escritores, cronistas, editores, torcedores, leitores, atletas, dirigentes de futebol, intelectuais e até alguns personagens fictícios – interagiram de forma interdependente, muitas vezes até estereotipadas. Novamente, a crônica esportiva aponta para situações nas quais as relações são complexas e multifacetadas.

VII

A crônica esportiva, portanto, explicita uma forma de manifestação artística e social contrita e paradoxal de um determinado segmento populacional, uma parcela da intelectualidade – aquela que se dedicou às *letras*. Além da própria autonomia intelectual e artística, estes escritores sofriam influências, logicamente em diferentes intensidades, originárias de várias direções: das redações, editores e editoras; do público leitor; das paixões clubísticas e regionais; do contexto social em que nasceu e viveu. Em contrapartida, a crônica esportiva, com o seu significativo alcance popular, leva o autor a formar ou pelo menos influenciar opiniões, criar polêmicas, suscitar debates... Enfim, ser ora amado, ora odiado.

Pensa-se, assim, a crônica esportiva como um meio de difusão de ideias e um intrincado objeto, catalisador de um círculo de influências pouco objetivo, mas, sem dúvida, de forte repercussão. Consequentemente, no trabalho de análise o mais importante é tentar compreendê-los – crônica e futebol – como estruturas de uma relação simbiótica, geradora de um pensamento intelectual altamente interdependente, explicitado artisticamente na sua forma e estilo narrativo.

Este texto reforça a voz de uma pesquisadora que, sobre a utilização da crônica pela História, escreveu:

Sem dúvida a riqueza do comentário imediato sobre a vida da cidade, aliado à qualidade literária inquestionável de alguns cronistas, dilui as fronteiras entre o prazer e ofício para o historiador que se aventure a explorar essa particular documentação. Talvez seja esse o melhor argumento que justifique, por um lado, a decisão de lidar com um corpus documental tão abundante quanto polimorfo e, por outro, a pretensão de buscar um horizonte de sentido convergente para o conjunto das crônicas deste tempo, pretensão essa tanto maior quanto com mais ênfase se sublima, de início, a certeza de que cada autor jamais teve a intencionalidade de buscar, com sua produção enquanto cronista, um todo coerente (Neves In Candido et. al., 1992: 77).

Entre o prazer e o ofício, foram lançados os pressupostos teóricos que serviram de base para a compreensão das crônicas, sobretudo as esportivas. Tal sistematização – embora correndo o risco de ser considerada excessivamente pedagógica – serve atualmente de apoio para pesquisas que conjugam a tríade história-literatura-esporte.

BIBLIOGRAFIA

- ANTUNES, F. *“Com Brasileiro Não Há Quem Possa”*: futebol e identidade nacional em José Lins do Rego, Mário Filho e Nelson Rodrigues. São Paulo: Unesp, 2004.
- ASSIS, M. *Crônicas Escolhidas*. São Paulo: Ática, 1994.
- BOSI, A. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOURDIEU, P. *Coisas Ditas*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BOURDIEU, P.; HAACKE, H. *Livre-Troca*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- _____; DARBEL, A. *O Amor pela Arte – os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Edusp, 2003.
- CANDIDO, A. et. al. *A Crônica*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1992.
- _____. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Quêiroz, 2000.
- CARPEAUX, O. *Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1967.
- CHALHOUB, S.; PEREIRA, L. A. M (Orgs). *A História Contada: capítulos de História Social da Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- CHARTIER, R. *A Aventura do Livro – do leitor ao navegador*. São Paulo: Unesp, 1998.
- CHAVES, F. *História e Literatura*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.
- CHIAPPINI, L.; BRESCIANI, M. *Literatura e Cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2002.
- COELHO NETTO, H. *Mano, Livro da Saudade*. 7. ed. Rio de Janeiro: Organização Simões Editora, 1956.
- COSTA, C. *A Milésima Segunda Noite: da narrativa mítica à telenovela análise estética e sociológica*. São Paulo: Annablume, 2000.
- DAOLIO, J. *Cultura, Educação Física e Futebol*. Campinas: Unicamp, 1997.
- ELIAS, N. *Introdução à sociologia*. Portugal: Edições 70, 1980.
- _____. *Sobre o Tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

- FOER, F. *Como o Futebol Explica o Mundo: um olhar inesperado sobre a globalização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- GINZBURG, C. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1989.
- _____. *Relações de Força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Nenhuma Ilha é uma Ilha: quatro visões da literatura inglesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- HELAL, R.; SOARES, A.; LOVISOLO, H. *A invenção do país do futebol: mídia, raça e idolatria*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.
- HOBBSAWM, E. *Era dos extremos – O breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- LIMA, L. et. al. *Teoria da Literatura e suas Fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- LOVISARO, M. & NEVES L. (Orgs). *Futebol e Sociedade: um olhar transdisciplinar*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2005.
- LUCENA, R. *O esporte na cidade*. Campinas: Autores Associados, 2001.
- MALLARD, L. et. al. *História Literatura – ensaios*. Campinas: Unicamp: 1995.
- MANHÃES, E. *Política do Esporte no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.
- MARQUES, J. *O Futebol em Nelson Rodrigues*. São Paulo: Educ/Fapesp, 2000.
- MELO, V. *Cidade Sportiva: primórdios do esporte no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- MICELI, S. *Poder, Sexo e Letras na República Velha*. São Paulo: Perspectivas, 1977.
- MUYLAERT, R. *Barbosa – um gol faz cinquenta anos*. São Paulo: RCM Comunicação, 2000.
- PEDROSA, M. *Gol de Letra – o futebol na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Gol, 1968.
- PERDIGÃO, P. *Anatomia de Uma Derrota – 16 Julho de 1950 – Brasil X Uruguai*. Porto Alegre: L&PM, 2000.
- PRATT, M. et. al. *Literatura & História: perspectivas e convergências*. Bauru: Edusc, 1999.
- PROENÇA, I. *Futebol e Palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.
- REGO, J. *Flamengo é puro amor*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- RODRIGUES, N. *À Sombra das Chuteiras Imortais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- RODRIGUES, N. *A Pátria em Chuteiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- SEVCENKO, N. *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. (Org.). *História da vida privada no Brasil*. Vol. III. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Literatura Como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SILVA, M. *Mil e Uma Noites de Futebol – o Brasil moderno de Mário Filho*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

SODRÉ, M. *O monopólio da Fala: função e linguagem da televisão no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1984.

VELOSO, M.; MADEIRA, A. *Leituras Brasileiras – itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

VERISSIMO, E. *Breve História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Globo, 1995.