

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

1

LITERATURA E REALIDADE, HISTÓRIA E FICÇÃO

O olhar do cronista na construção da narrativa histórica

Daniel Lourenço do Prado

Mestrando em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF)

danielprado97drive@gmail.com

No terceiro capítulo de seu recém traduzido livro *Histórias de conceitos*, Reinhart Koselleck nos afirma que “linguisticamente, sempre expressamos mais ou menos do que aquilo que estava ou está contido na história real. A história sempre contém mais ou menos do que aquilo que pode ser expresso linguisticamente”. (2020, p.77) Caso fosse o contrário, e as mudanças no estado das coisas coincidissem inteiramente com as mudanças nos modos de falar, “[...] ou a linguagem se reduziria a um mero reflexo de uma realidade social antecedente, ou a realidade social poderia ser reduzida à sua mera elaboração linguística”. (ASSIS e FERREIRA, In: KOSELLECK, 2020, p. 11) No entanto, se concordarmos à priori que o uso e o significado de uma palavra nunca correspondem exatamente a assim chamada realidade, uma pergunta se impõe: o que seria, portanto, essa referida “história real”? Ou ainda: de que forma poderíamos acessá-la?

Roseane Kaminski, no capítulo *Reflexões sobre a pesquisa histórica, a ficção e as artes*, define os produtos artísticos – próprios do terreno da ficção – como “rearranjos materiais de signos e imagens que, por sua vez, geram modificações na nossa capacidade de compreensão do mundo”. (KAMINSKI e FREITAS, 2013, p. 65) As obras de arte, ao se realizarem e ganharem corpo, produzem *efeitos no real*, passando a ser parte efetiva dele; e não seu reflexo, ou uma dimensão à parte do mundo da vida. Mas então, ficção e realidade se excluem mutuamente? De que forma esses produtos artísticos podem ser próprios do terreno da ficção e, simultaneamente, parte do real? Até que ponto as interferências do ficcional no real são passíveis de uma clara separação? O

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

2

quanto um produto ficcional tem a contribuir para a investigação histórica que tem a pretensão de buscar a veracidade dos fatos?

O que diferencia um relato factual de um relato ficcional? Carlo Ginzburg, em *O fio e os rastros*, escreve que “uma afirmação falsa, uma afirmação verdadeira e uma afirmação inventada não apresentam, do ponto de vista formal, nenhuma diferença”. (2007, p. 18) Para se esquivar da polêmica dicotomia entre um positivismo cientificista e um ceticismo pós-moderno, Ginzburg desloca o debate para além do caráter ficcional de uma narrativa histórica – algo que o autor considera óbvio – se atendo ao porquê de percebermos como reais os fatos contados num livro de história. Para ele, tal fenômeno é resultado da co-relação entre elementos textuais e extra-textuais que, através de procedimentos e convenções literárias, buscam comunicar o chamado “efeito de verdade”. Apenas esses elementos narrativos isolados no corpo da obra, no entanto, não são suficientes para diferenciar o ficcional do não ficcional, já que podem ser empregados nos dois casos sem diferença formal. Faz-se necessário olhar, também, para os elementos que estão fora do próprio texto, para como esses elementos se relacionam com o saber prévio do âmbito social onde a obra circula.

Entender como ambos (textual e extra-textual) se interpenetram mutuamente, causando impacto direto tanto na produção de determinada obra, quanto na (re)significação de suas interpretações, tem sido objeto de discussão de um campo cada vez mais fértil do fazer historiográfico desde finais do século passado. A crescente abertura interdisciplinar com que tem se confrontado a teoria da história tem, por um lado, introduzido paradigmas recorrentes de outras áreas do saber, como a filosofia e a crítica literária, para dentro do método historiográfico, ampliando de maneira significativa o leque de fontes, abordagens e problemáticas possíveis de interesse aos historiadores. Em contrapartida, esse diálogo também tem aberto a possibilidade de abordar, sob o direcionado olhar historiográfico, alguns fenômenos antropológicos muitas vezes considerados como “universais” por essas disciplinas, como é o caso da ficcionalidade. Seria a ficcionalidade um dado universal e comum do homem? Ou sua manifestação respeita os diferentes momentos históricos, culturas distintas, com tradições, instituições e códigos sociais próprios?

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

3

Defensor da tese de que o ser humano é ficcionista por natureza, quer tenha consciência disso ou não, o filósofo alemão Wolfgang Iser, em seu livro *O fictício e o imaginário* (2017), mobiliza discussões próprias da literatura, antropologia e psicologia para nos mostrar que a ficcionalidade nasce da necessidade do homem de se mostrar a si mesmo. Elegendo o meio literário como objeto de sua reflexão e buscando penetrar “[...] por trás da construção de realidade por ele produzida”, Iser nos reafirma que a ficção não se restringe a acontecer apenas no restrito âmbito intra-textual, e propõe um esquema para destrinchar, em diferentes procedimentos e etapas, a complexa prática ficcional.

Ao adentrar na descrição desse processo, Iser busca desconstruir o chamado “saber tácito” que dispõe em pólos opostos a ficção e a realidade e, mais do que isso, põe em xeque o caráter ficcional dos comumente chamados “textos ficcionais”, assim como a isenção de ficcionalidade dos que se apresentam como “não ficcionais”. Um texto, ainda que declaradamente ficcional, é incumbido de realidade em suas páginas – não apenas realidade social, mas também de ordem sentimental e emocional – sem que essas realidades o deixem de ser apenas por entrarem num texto ficcional; tampouco essas realidades podem se repetir naquele texto apenas “por efeito de si mesma”. Para estarem ali, dependem da decisão, não necessariamente consciente, de um terceiro. Essa “certeza irrefletida” que opõe em dualidade a ficção e a realidade, uma como a ausência dos atributos da outra, cede lugar a uma tríade fundamental: o real, o fictício e o imaginário.

Esse imaginário de que Iser nos fala se manifesta e evidencia nos chamados *atos de fingir* – procedimentos descritos pelo autor na tentativa de sistematizar o processo de ficcionalização que caracteriza o homem. O filósofo identifica no fingir, uma “repetição” da realidade no texto que a transforma em signo. Um imaginário difuso, informe e fluido que, ao ser confrontado com um objeto de referência, se articula numa determinação de sentido que, através do ato de fingir – criar ficção – adquire um atributo de realidade. Não se torna, efetivamente, real; mas adquire uma “aparência de real”, já que no ato de fingir ganha forma, se configura num corpo, podendo, a partir daí, penetrar e agir no mundo dado. Nesse momento, a linha limite que separa – e que

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

4

por isso relaciona – o “imaginário” e o mundo, torna-se, assim, transgredida. O ato de fingir é o próprio transgredir dessas fronteiras, bem delimitadas pelo autor. Trata-se, no entanto, de uma ambivalência: se o fingir dá ao imaginário a possibilidade de sua realização, ele só pode fazê-lo através da irrealização da realidade que é convertida em texto, num conjunto de signos particular que não se confunde com a vida real – mas que a repete como decalque. Esse procedimento de repetição do real em texto através do fingir é, para Iser, igualmente transgressor de limites, ainda que de natureza distinta do anterior:

O ato de fingir, como a irrealização do real e a realização do imaginário, cria simultaneamente um pressuposto central que permite distinguir até que ponto as transgressões de limite que provoca (1) representam a condição para reformulação do mundo formulado, (2) possibilitam a compreensão de um mundo reformulado e (3) permitem que tal acontecimento seja experimentado. (2017, p. 34)

Aí se revela uma interessante ambiguidade de seu pensamento, que ao passo que identifica uma transgressão de limites, um atravessar de fronteiras entre real e imaginário possibilitado pela prática da ficção; também reforça, fora dela, a existência cristalina dessas mesmas fronteiras – para que possamos transgredi-las, é preciso antes que elas estejam postas. Subverte-se, apenas na mediação do ato de fingir, a oposição entre as categorias de ficção e realidade, de real e imaginário.

Tal ato é composto por diferentes etapas. Primeiro realiza-se um movimento de *seleção*, onde elementos do real são escolhidos, decompostos e deslocados da estruturação semântica da qual faziam parte, para serem acolhidos arbitrariamente pelo texto. É nesse selecionar que tais elementos são convertidos em objetos da percepção, dando também a perceber os campos de referências de onde foram retirados, o contexto ao qual o texto pertence. É preciso estar atento que, no escolher de um ou outro elemento para composição do texto, denunciam-se simultaneamente as outras tantas não escolhas tomadas pelo autor – como um movimento de câmera que, ao dar enfoque a um elemento visual em primeiro plano, evidencia igualmente o plano de fundo com o

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

5

qual contrasta. Nesse momento, tanto os elementos escolhidos quanto não escolhidos dão-se a ver.

Uma segunda etapa do ato de fingir está na *combinação*, que acontece no espaço intra-textual, nos relacionamentos propostos entre os elementos que foram selecionados, suas disposições e organizações. É pela montagem que esses elementos adquirem seus significados dentro do texto, é na relação entre eles que se formam mutuamente, expandindo consideravelmente seu potencial semântico no intra-texto. É no próprio combinar que o texto se realiza materialmente, que seus sentidos são atribuídos, que ganha “faticidade” ou “aparência de real”, ainda que seja ficção – não pelo que ele é, mas pelo o que por ele se origina. Aqui, igualmente, “[...] o que se ausenta ganha presença”, cada escolha evidencia outras tantas não escolhas: é o não escolhido que revela e delimita os contornos do escolhido.

Um terceiro e último ato é o de *desnudamento de sua ficcionalidade*. Trata-se das escolhas feitas pelo autor na intenção de denunciar a própria ficcionalidade de sua obra, deixar o fictício perceptível através de sua auto-referência – ou de, ao contrário, escondê-lo. Essas escolhas dependem de um repertório de signos e convenções que são historicamente variáveis, evidenciando o “contrato” que é firmado entre autor e leitor, que vai determinar o caráter ficcional ou não do texto (ou do gênero literário) com o qual se está em contato. É ele que torna visíveis os chamados “parênteses” metafóricos dentro dos quais o texto ficcional está contido, dá a ver a própria convenção que distingue o texto ficcional do mundo dado. O processo de repetição da realidade no texto ficcional significa, para Iser, pô-la “entre parênteses”. Tal idéia é reveladora do paradigma representativo a partir do qual o autor identifica as obras de arte: na “irrealização do mundo do texto”, ele é transformado em *análogo* à vida real, em “exemplaridade”, provocando “uma relação de reação quanto ao mundo” fora dele, não fazendo, por isso mesmo, parte direta dele. O fictício, para Iser, é o “objeto transicional” que se move entre o real e o imaginário, mas que – é preciso adicionar – no seu transgredir, reforça a presença da linha limite que os distingue.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

6

Sob outra abordagem, e com uma finalidade bastante diferente, o filósofo francês Jacques Rancière também se dispõe a nos provocar uma reflexão à cerca dessa linha virtual que historicamente separou os terrenos da ficção e da realidade. Nos alerta para a necessária distinção que deve ser feita, à priori, entre ficção e falsidade. Rancière define a primeira como um atributo estético próprio do chamado “regime representativo das artes”, que é o garantidor de sua autonomia enquanto obra de arte; já a segunda diz respeito aos domínios éticos e lógicos da categoria de verdade, não sendo, portanto, comparáveis uma à outra. Para o autor, o ato de fingir ou ficcionar não significa enganar, mas trata-se antes da elaboração de estruturas inteligíveis, a coordenação causal entre atos e as formas de dizê-los, a ordenação entre acontecimentos e signos. É o mundo físico/sensorial sendo mediado pela linguagem. “O real precisa ser ficcionado para ser pensado”. (RANCIÈRE, 2009, p. 58)

Para embasar a reflexão, o filósofo retoma a antiga disputa acerca da palavra *mimeses* em Platão e Aristóteles. Talvez a diferença mais fundamental entre os dois Antigos, nesse sentido, esteja na forma como concebem o fazer do artista: enquanto o primeiro enxerga nas artes uma verdadeira ameaça à ordem da coisa pública grega, o segundo as encara como um espaço potencial de esclarecimento da realidade. Ao longo do diálogo *Íon* e principalmente no Livro X da *República*, Platão tece uma densa argumentação sobre o lugar que o artista – e sua obra – ocupa dentre os vários “níveis do real”. Para ele, a verdade das coisas, em sua originalidade, estaria nas idéias que partilhamos dela enquanto modelo, o chamado “mundo inteligível”, ou primeiro nível do real. Num segundo nível estaria o chamado “mundo sensível”, onde determinada coisa aparece enquanto cópia do primeiro nível – no já conhecido “exemplo da cama”, seria como uma cama singular construída por um artesão, ou seja, um exemplar material e particular que em algum grau compartilha da idéia original de cama. Já o “mundo mimético”, ou terceiro nível, diz respeito ao artista que pode apenas imitar, de forma enganosa e ilusória (falsa) a coisa original – mantendo o exemplo, seria como o ato de pintar uma cama, ou seja, fingir que sabe produzir a tal coisa, quando na verdade o que se sabe é pintá-la, mimetizá-la. Tal prática seria, para Platão, uma imitação mal feita do segundo nível, que por sua vez é uma imitação bem feita do primeiro, estando o artista,

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

7

assim, a três graus de distância da verdade. Esse seria o que Rancière chama de regime ético das artes, que compreende a *mimeses* como artificialidade, como imitação.

Um segundo regime, chamado de poético, advém da significação positiva dada por Aristóteles à *mimeses*, não mais entendida como imitação, mas como representação. Como que em resposta a Platão, Aristóteles, na *Poética*, abre mão da discussão sobre o caráter ético/moral (da originalidade) da obra de arte, voltando sua argumentação para a questão do como são elaboradas essas formas de representação do real. Numa análise quase sintática das obras – nesse caso, a tragédia grega – a mimese aparece como fator fundamental no processo de elaboração da obra de arte. É o que dá a obra a potência de tornar palpáveis elementos da realidade que talvez ainda não tivessem tomado contornos claros em meio à turbulência dos pensamentos. Para definir o grau de habilidade do poeta, importava a escolha, a organização e a justaposição dos signos na confecção da narrativa. Importava a forma como uma história seria contada, sendo capaz de produzir belos arranjos, de despertar o interesse do público e, mais do que isso, alcançar sua finalidade prática, pedagógica e política: a preparação para as experiências da vida através do exemplo.

As artes, tanto para Aristóteles quanto para Platão, tem o poder da transfiguração do lugar comum, de movimentar o público para um lugar que não o seu, de apresentar perspectivas diferentes da sua. É por isso que, para Platão, são capazes de desconfigurar toda a ordenação da vida pública grega; enquanto para Aristóteles, de provocar o juízo no expectador, a tomada de posição e a formação de opiniões sobre situações fictícias, que podem (e devem) ser tomadas de exemplo para situações reais. A vida, ao ser ficcionada – *mimetizada* – em obra de arte, adquire a capacidade de “fazer ver” importantes elementos do cotidiano, dando contorno às nuances da realidade que poderiam passar despercebidas se não fossem postas em cena. As artes, enfim, elaboram linguisticamente o real, tornando-o visível e comunicável.

Para entendermos a função crucial que Rancière atribui à ficção, esse chamado regime poético se faz fundamental, já que é através da sua recusa e subversão que impera o terceiro – e que mais nos interessa – regime, chamado regime estético, próprio da arte moderna. A *Poética*, manual que balizou a narrativa ficcional do ocidente ao

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

8

longo de vários séculos, se empenhou para definir quais elementos merecem ou não entrar numa narrativa (seja ela ficcional ou histórica), sob quais arranjos, com qual ênfase, para que se possa alcançar uma obra bem feita, de acordo com aqueles critérios próprios. Aristóteles enfatiza a linha divisória que distingue os dois tipos de histórias, a dos historiadores e a dos poetas – afirmando a superioridade da poesia em relação à história: enquanto esta última se atém “ao que sucedeu”, a primeira goza da liberdade de narrar “o que poderia ter sucedido”. A história, pertencente ao terreno da verdade, é “condenada a apresentar os acontecimentos segundo a desordem empírica deles”, enquanto a poesia, por pertencer ao terreno da ficção, tem a possibilidade de formular outra amarração às suas lógicas causais, capaz de (re)ordenar seus elementos e acontecimentos, sem precisar prestar contas à veracidade dos fatos. (Ibid. Pp. 56-57)

É justamente essa linha divisória fixa e bem definida, responsável por delimitar a fronteira entre “razão dos fatos” (história) e “razão da ficção” (poesia) – que em Iser era apenas transgredida, mas permanecia identificável – que agora, em Ranciére, desaparece totalmente a partir da chamada Revolução Estética. O regime estético, irrompido da arte moderna, é aquele que propriamente rompe com o regime representativo das artes, com a idéia de que as artes mimetizam a vida num terreno delimitado da ficção. O estético é aquilo que identifica e distingue a autonomia da arte – no singular – como um modo de ser próprio das obras de arte, desobrigando-a de qualquer regra específica. A arte, dessa forma, soma-se à vida, e não a espelha.

O regime estético não é um estilo de arte que se opõe às do regime poético, é antes uma “reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte”. No lugar das artes entendidas como modos de representar a vida, se inaugura a arte que pensa a si própria, que reflete sobre sua própria forma, e se caracteriza pelo estranhamento de si mesma. Para o autor, é a idade romântica que “força, de fato, a linguagem a penetrar na materialidade dos traços através dos quais o mundo histórico e social se torna visível a si mesmo”. (Ibid. p. 54) Constrói-se um momento de tomada de consciência, um novo regime de visualidade sobre o próprio cotidiano que, através do olhar estético, atribui potência artística ao banal e ao ordinário. Trata-se de uma “[...] nova racionalidade do banal e do obscuro que se contrapõe às ordenações aristotélicas e

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

9

se tornará a nova racionalidade da história da vida material oposta às histórias dos grandes feitos e dos grandes personagens”. (Ibid. p. 56) A hierarquia de temas e elementos estabelecidos durante o regime poético cede seu espaço à total subversão desses valores, abrindo a possibilidade da desvalorização completa de um grande evento para dar lugar à supervalorização de um mínimo detalhe.

É a partir daí que, segundo Rancière, se implode a “barreira mimética” que distinguia o fazer arte das outras maneiras de fazer, que separava a arte da vida. A ficção deixa de ser um terreno “autônomo” da realidade, para se tornar o próprio procedimento linguístico de ordenamento dos signos, presente em qualquer enunciado que visa à produção de sentido, em qualquer interpretação do mundo ao redor. Essa consciência estética elaborada pela modernidade, que passa a entender a ficção como um arranjo específico da linguagem, se torna tão significativa que acaba servindo de referência também para que a própria história tome consciência de seu caráter construtivo e construído. O olhar histórico também começa a abandonar os grandes feitos e nomes para olhar para a vida dos anônimos, para o *qualquer um*. Abre-se mão da primazia das palavras dos relatos orais e escritos e dá-se lugar a leitura dos signos que se sobrepõem aos corpos, às coisas e às sociedades. Não se deve, no entanto, considerar tal movimento como uma simples ruptura na linha da história, como nos faria crer uma historicização ingênua da noção de modernidade. Não se trata de uma “linha simples de passagem entre antigo e moderno, entre representativo e não representativo [...] O regime estético não opõe o antigo e o moderno. Opõe, mais profundamente, dois regimes de historicidade”, e conclui Rancière: “O regime estético [...] é antes de tudo um novo regime da relação com o antigo”. (Ibid. Pp. 34-36) A partir desse entendimento, revogada a tal linha mimética que separa a realidade da ficção, “escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade”. (Ibid. p. 58)

Isso não significa dizer, se defende Rancière, que tudo é ficção. A ficção da era estética é aquilo que molda as formas de inteligibilidade do real, o procedimento que rearranja materialmente os signos e as imagens, redefinindo as possíveis “relações entre o que se vê e o que se diz”. Portanto, retomando nossa pergunta inicial a respeito da

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

10

“história real” e do como acessá-la, Kaminski diria que não há respostas fixas ou definitivas: o ser humano sempre compreende o mundo parcialmente, de acordo com seus próprios filtros culturais e aparatos lingüísticos. Cada um tentaria responder o que é a “história real” a partir de seus próprios repertórios semânticos, experiências prévias e subjetividade. Apesar do mundo físico/sensorial (aquele chamado pelos gregos de *physis*) existir ao nosso redor, ele “não se confunde com o conceito de ‘real’, que é antes uma interpretação humana sobre esse mundo físico-sensório do qual participamos e sobre os usos, funções e sentidos que atribuímos culturalmente a ele”. (KAMINSKI, 2013, p. 87) Nesse sentido, para o olhar da investigação histórica, mais importante do que a discussão ética sobre a veracidade das narrativas (históricas e/ou ficcionais), são os efeitos que estas narrativas causam no real.

Concluída, assim, a ampla contribuição da filosofia e da teoria literária à nossa reflexão, abramos mão da universalidade da literatura e passemos ao particular da historiografia. Foi a partir dessa grande pluralização de temas, métodos e objetos que caracterizou o fazer historiográfico durante os séculos XIX e XX, que se tornou possível, por exemplo, investigar toda uma complexa rede social a partir de um único texto ficcional. Esse contato mais íntimo da história com a literatura acabou ocasionando, como não poderia deixar de ser, hibridismos e contradições entre as duas disciplinas, que dariam origem a formas literárias bastante expressivas desse borrar de fronteiras entre ambas. Talvez um dos exemplos mais demonstrativos disso seja o surgimento e a popularização da crônica, que é, para Poliana dos Santos, “dentro do universo literário, o gênero mais próximo da história”. (2013, p. 2)

Em artigo intitulado *O historiador e o cronista: um diálogo sobre o tempo e o cotidiano* (2013) a autora destaca sua volubilidade como uma das principais características do gênero. Flexível e heterogênea, a crônica se caracteriza por sua capacidade de eleger um fato aparentemente pequeno e, a partir dele, desenvolver uma narrativa que passeie pelo cotidiano, que coloque o leitor em movimento junto com ela – fazendo dele seu cúmplice –, e geralmente desembocando direto no tempo presente. Seu formato, marcado justamente pela ausência de uma forma bem definida, é o que torna possível a admissão de múltiplas escolhas, temas e estilos por parte dos cronistas,

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

11

desobrigando-os das convenções literárias típicas de determinados gêneros. Por esse caráter extremamente híbrido e adaptável é que a crônica encontra terreno fértil no tensionar das fronteiras entre o jornalismo, a literatura e a história.

Segundo o artigo, o surgimento da crônica no Brasil teria acompanhado os moldes dos folhetins franceses, tipo de publicação bastante característico da imprensa parisiense do século XIX, que costumeiramente ocupava o espaço dos rodapés dos jornais. “Nesse espaço, cabia-se de tudo: anedotas, histórias políticas, críticas sociais, literárias e teatrais. Era um lugar de variedades”. (Ibid. Pp. 2-3) Contudo, esse lugar foi sendo gradualmente disputado por novas formas de narrativas que vão se desenvolvendo em conjunto com o novo formato da imprensa, por exemplo, o romance de folhetim, que invade a vida urbana e passa a ser parte fundamental dos jornais. O fazer do cronista se inicia no ato blasé de perambular pelas ruas da cidade, observando a vida passar através das vidraças dos cafés. Mas seu olhar, contrariando seu corpo, não é um olhar vago e distraído, ao contrário, dispõe de uma afiada e sensível capacidade de observação para reparar nos detalhes, nos outros atores que também perambulavam por ali disputando o espaço público, para depois de lê-los, transformá-los em temas e personagens através de sua obra. Para Beatriz Resende, a cidade carioca deve receber um destaque especial ao tratarmos do tema, já que “é no Rio de Janeiro que o gênero nasceu, cresceu e se fixou”, (2005, In: CHALHOUN, NEVES, PEREIRA, 2005, p. 265) se tornando assim, a “capital da crônica” no país, pelo menos durante as duas primeiras décadas do século XX.

A cidade talvez seja a principal personagem da crônica. É a própria dinâmica da cidade que inventa a crônica, e esta, por sua vez, reinventa a cidade diariamente. Esse diálogo constante travado entre ambas é fundamental para compreender a tal “flexibilidade” do gênero e sua capacidade de rearticulação. O intervalo temporal entre as publicações coloca o cronista numa posição de interlocutor da cidade, o espaço entre uma publicação e outra dá ao público o tempo necessário reagir ao que foi escrito, o tempo de “responder” à crônica; e ao cronista, por sua vez, dá o tempo para rearranjar sua tréplica, que aprofunda e retroalimenta o diálogo. Cada crônica se relaciona intimamente com o momento em que foi escrita, com os anseios do dia e com os temas

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

12

da semana. Por esse seu caráter individual e episódico, sem pretensão de estabelecer uma unidade com as outras obras publicadas, a crônica ganha espaço para se movimentar, mudar de posição, expressar opiniões distintas e até contraditórias. Mas é necessário lembrar que, por maior que seja a liberdade poética dada ao cronista e a sua literatura secular, seu fazer sempre presta contas a um único leitor, instável e exigente: a cidade – com suas demandas renovadas a cada dia, semana, mês e estação. A crônica precisava estar atualizada.

A cidade, entendida aqui como organismo vivo e dinâmico, não se confunde com um simples e inanimado amontoado de edifícios e vielas cortadas por duas ou três avenidas. Como nos lembra Pechman, “as pedras de que se constrói uma cidade não são suficientes para edificá-la”. (1999, p. 1) Uma cidade possui uma origem, uma história, e uma memória (às vezes identificada como tradição) – elementos que, no caso carioca, ainda estavam por ser elaborados numa cidade construída de trás para frente. Fica, portanto, ao encargo do discurso transformar uma “cidade de pedras” em “pedras da cidade”. A literatura, assim como a história, foi uma das principais responsáveis por assumir a função de atribuir e identificar um significado específico ao Rio de Janeiro, nesse caso, um significado moderno. Não à toa surge a expressão ‘cidade das letras’, num momento onde a cidade começa a desenvolver uma unidade de sentido e pertencimento, e passa a se considerar como objeto do próprio discurso. O fenômeno urbano transforma a cidade não apenas num turbilhão de experiências sociais, como num fértil campo de experimentações literárias. É essa literatura do cotidiano que destrincha a vertiginosa virada de século para os cariocas, que torna sua efemeridade inteligível, transformando-a em pauta do debate público. É ela que assume o “papel decisivo na transformação da cidade de fato estético em fato histórico”, (Ibid. p. 4) criando e fixando imagens da cidade que serão reapropriadas por ela própria, num movimento híbrido de tomada de consciência e autoconstrução.

Ainda segundo Poliana dos Santos, o precursor dessa literatura de folhetim no Brasil teria sido o *Jornal do Comércio*, que já na década de 1830 trazia em seu rodapé o romance *O capitão Paulo*, de Alexandre Dumás. Pouco depois, passaria a publicar, sempre aos domingos, o folhetim intitulado *A Semana*: um espaço reservado para uma

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

13

espécie de retrospectiva, em tom descompromissado, dos últimos eventos cotidianos da cidade carioca.

“Vários temas eram discutidos: eventos políticos e sociais, peças teatrais, o surto do cólera, religião, os passeios públicos, os tipos humanos que configuravam o Rio de Janeiro, entre outros. Os acontecimentos cotidianos da sociedade carioca, o considerado insignificante, eram fixados pelas impressões do escritor.” (SANTOS, 2013, p. 3)

Da crônica, portanto, não se cobrava a elegância e a sofisticação de outros gêneros literários já estabelecidos, não se delimitava um objetivo ou problema específico. A crônica era, naquele momento, a “palavra que brota sem intenção de grandeza”, não se encarregava pelos grandes feitos e eventos, mas poderia passear por eles se assim entendesse. Era esse descompromisso do gênero, o flerte entre o útil e o fútil, que permitiu esse deslocar de olhar da literatura, a passagem das grandes narrativas para o ordinário, para a vida cotidiana e os costumes, num movimento que se aproxima do descrito por Ranciére no regime estético. Foi essa literatura diminuta que forçou e possibilitou que a linguagem penetrasse nos espaços mais apertados do cotidiano carioca, nos lugares não merecedores da atenção da alta literatura, que poderiam estar apagados pelo esquecimento não fosse pela obra dos cronistas. É ela que alcança e torna dizível o moderno que há por trás das fachadas, operando por dentro da modernidade, mostrando e denunciando o seu avesso. Mas além dessa fundamental elaboração linguística dos “fatos miúdos” – que apreende e decodifica a efemeridade da vida urbana, tornando-a compreensível e comunicável – “ainda sobrava espaço para debater a posição do folhetinista no mundo das letras, isto é, o seu próprio fazer literário”. (Ibid. p. 3) A crônica se tornava, então, um espaço material de reflexão sobre si própria e sobre o novo lugar do literato e da recente literatura de imprensa num Rio de Janeiro moderno, abrindo as portas para que a consciência estética se tornasse o principal motor desse momento de experimentação plural de formas e técnicas.

Esse movimento é, portanto, a expressão de algo maior e mais profundo do que a simples inauguração de um novo gênero literário; mas um estreitamento de laços que

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

14

ocorre entre essa literatura em tom menor e uma chamada “nova história”. Como dito, o moderno (melhor dizendo, o estético) não é simplesmente um novo capítulo que se inicia na esteira linear-ascendente do progresso histórico. Trata-se antes de um novo regime de visualidade – e, mais profundamente, um novo regime de historicidade – que não se opõe ao passado, mas ressignifica toda sua relação com ele. Tanto essa nova literatura quanto essa nova história se nutrem do minúsculo da vida, do anônimo e do mundano, entrelaçando o estético e o temporal em sua escrita. Poliana de Souza mobiliza a argumentação de Margarida de Souza Neves (1992, Pp. 75-92) para explicitar esse caráter “temporal” da crônica, que carrega em seu próprio nome a menção ao titã grego Kronos. Para Neves, a crônica é “tempo feito texto”, é o espaço onde o tempo se materializa em linguagem escrita, pondo-se em ordem; um lugar de assimilação e formulação linguística do tempo vivido – e do ainda por viver. É a própria expressão verbal de seu tempo.

A crônica traz consigo a possibilidade de modular o tempo histórico de forma simples e direta para os leitores; de traçar, em poucas páginas, um profundo e reformulado contraste entre o contemporâneo e o passado, entre antigo e moderno, e ainda traçar prognósticos do futuro. Ela tem a capacidade de manter um tema como algo presente no cotidiano da cidade, assim como, igualmente torná-lo passado. Esse novo tipo de escrita absorve e reforça a forma de organização (justaposição) temporal que é característica daquela sociedade urbana vertiginosa e apressada; essa temporalidade se expressa não só em seu conteúdo, mas também em sua forma. Segundo Poliana, o caráter periódico que dá ritmo a esse novo formato de publicação, ingerido em pequenas doses, numa frequência diária, semanal ou mensal, acarreta um novo tipo de leitor: ansioso, sempre na expectativa pelas próximas páginas de sua ficção favorita. Esse ritmo próprio dos periódicos acaba se tornando parte fundamental dessas novas – e experimentais – formas da literatura moderna, que começam então a funcionar como uma espécie de marcador de tempo, um tipo específico de calendário que passa a modular a temporalidade urbana carioca. O periódico é a própria expressão material da nova temporalidade moderna circulando pelo espaço público da cidade, as publicações em série são o tempo do progresso feito texto.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

15

A composição da crônica, desta forma, se assemelha ao fazer desse novo historiador, no sentido de que ambas tomam como matéria prima a experiência, a oralidade e a memória, reformulando determinado acontecimento do passado (recente ou não) no presente. Trata-se, em ambos os casos, de narrar uma história consciente de suas escolhas narrativas e estilísticas, que elege elementos particulares e busca causar efeitos próprios, sem a pretensão de uma criar representação espelhada do passado. Nesse sentido, o cronista assume o papel de testemunho de seu tempo, de guardar os eventos presentes e, mais do que isso, de transmiti-los com veracidade – ainda que não a mesma do historiador. Esse é um dos pontos em que as fronteiras dos dois fazeres se chocam, ainda que sem se dissolverem um no outro: ambos assumem a posição de narrar a vida carioca, de falar sobre um cotidiano que é compartilhado pela cidade. Aí, no entanto, se sobressai a autonomia literária da crônica sobre o método científico da história, por sua assumida liberdade em ficcionar o real para transmiti-lo. Justamente por não operar no regime ético/moral da verdade, o cronista ganha certa margem para manobrar a linguagem sobre o real, tensionar seus limites, se valendo de artifícios ficcionais e recursos narrativos para arranjar sua história, sem que isso ponha em dúvida sua legitimidade. É essa indefinição da linha que divide a “razão dos fatos” da “razão da ficção” no interior do texto que torna a crônica ambígua, indefinida por definição, articuladora do sagrado e do profano no mesmo terreno – que ora desnuda e ora camufla sua ficcionalidade, sem maiores consequências.

Fica posto, então, que ainda que história e crônica não se confundam completamente, mostra-se um tanto difícil delimitar precisamente onde termina uma e começa a outra. Numa das muitas vezes em que Olavo Bilac utilizou o espaço da crônica para refletir sobre seu próprio fazer e sobre a especificidade do gênero, escreveu n’*O Estado de São Paulo*:

À crônica, pois! Estes comentários leves, que duram menos ainda do que as estafadíssimas rosas de malherbe, não deitam abaixo as instituições, não fundam na terra o império da justiça, não levantam nem abaixam o câmbio, não depravam nem regeneram os homens: escrevem-se, leem-se, esquecem-se, tendo apenas servido para encher cinco minutos da monótona existência

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

16

de todos os dias. Mas, quem sabe? Talvez muito tarde, um investigador curioso, remexendo esta poeira tênue da história, venha achar dentro dela alguma coisa... (BILAC, In: SANTOS, 2013, p. 6)

Essa crônica, descrita por Bilac como “poeira da História”, não se confunde, portanto, com a imperiosa História com “H” maiúsculo, encarregada das grandes narrativas. Limita-se a ser uma série de comentários tecidos à sua margem, mas que poderiam vir a servi-la no futuro. Servi-la de auxiliar, de alimento ou de matéria prima, como fonte, documento ou testemunho do passado. Nessa perspectiva, a crônica não se encarrega de operar grandeza alguma, mas poderia ser capaz de revelá-las.

Esta seria, contudo, uma maneira um tanto pobre e esvaziada de reconhecer as possíveis contribuições do cronista ao historiador. Talvez uma mais propositiva fosse a própria possibilidade de abandonar definitivamente tais grandezas, ocupando-se um fazer mais amplo e flexível do que a engessada investigação das grandes estruturas sociais. O trabalho do cronista não ficaria, portanto, limitado a um fazer menor, que posteriormente seria retomado pela história, e só então teria sua importância e relevância reconhecida. Antes, esse frutífero diálogo entre os dois empresta ao historiador o olhar aguçado do cronista, sua consciência estética – além de alguns elementos narrativos para arranjos literários mais bem acabados. Admite o contraste, numa mesma obra, de diferentes temporalidades contemporâneas entre si, abrindo para a discussão historiográfica a frutífera complexidade do anacronismo. Inaugura uma maneira de ver que torna possível enxergar o moderno no cotidiano, no ordinário, e não mais apenas nas grandes nações, em seus projetos e instituições. São as experiências acumuladas pelas gerações românticas, reelaboradas pela consciência crítica da geração de 1870 e somadas a atuação dessa jovem literatura de imprensa, que puxam o alto olhar da historiografia brasileira para baixo, para o ao redor. É, enfim, o que abre a dimensão da cultura ao fazer historiográfico, libertando-o do perpétuo acompanhamento de grandes nomes da política e da infundável análise dos grandes discursos nos parlamentos.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

17

Ao colocar um pé na realidade histórica, e mergulhar o outro na ficcionalidade da literatura, a crônica faz a ponte para que a historiografia enxergue a si mesma, abrindo caminhos para seu movimento.

Referências bibliográficas

KOSELLECK, R. *Histórias de conceitos: estudos sobre a semântica e a pragmática da linguagem política e social*. 1 ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020.

KAMINSKI, R. *Reflexão sobre a pesquisa histórica, a ficção e as artes*. In: KAMINSKI, R; FREITAS, A; *História e Arte: encontros disciplinares*. São Paulo, Intermeios, 2013.

GINZBURG, C. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário. Perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Eduerj, 2017 [1991].

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo, EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

SANTOS, Poliana; *O historiador e o cronista: um diálogo sobre o tempo e o cotidiano*. XXVII Simpósio Nacional de História – ANPUH, 2013. Disponível em <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364319950_ARQUIVO_Ohistoriadoreocronista_umdialogosobretempoeocotidiano.pdf> (Acesso em 19/01/2021)

RESENDE, Beatriz. *Rio de Janeiro, cidade da crônica*. Apud **DANNER, Mario F. P.,** *Graciliano Ramos e a Crônica*. In **CHALHOUB, Sidney, NEVES, Margarida e PEREIRA, Leonardo.** *História em cousas miúdas: Capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas, SP, Unicamp, 2005. p. 265

PECHMAN, R. *Pedra e discurso: cidade, história e literatura*. Revista Semear 3, Rio de Janeiro, No. 3, 1999. Disponível em: <http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/3Sem_06.html> (acesso em 25/01/2021)

NEVES, Margarida de S. *Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas*. In. *A Crônica: o Gênero sua fixação e suas transformações no Brasil*. São Paulo, UNICAMP, 1992.