

O TEXTO EM EXPANSÃO:¹

Crônica jornalística e paisagem cultural na América Latina

Amálio Pinheiro²

Resumo: *As crônicas de jornal, a partir dos procedimentos para incorporar os processos e configurações da cultura urbana às técnicas próprias de construção interna, deram forma a uma complexa série textual que dissemina gêneros plurais na interface dos periódicos diários, do livro e das narrativas audiovisuais, mobilizando suportes e formatos e dinamizando assim as interações entre o fenômeno estético e o comunicacional. Para tanto, o presente trabalho utiliza-se de método e teorias que superem os binarismos entre estruturas internas e externas, entre o sincrônico e o diacrônico e entre o digital e o analógico, situando os diários dentro do percurso cotidiano e histórico, verbal, visual e corporal, das paisagens das cidades da América Latina. Ressalta-se aí a crônica como objeto móvel, dentro e fora do jornal, pela sua capacidade de se apropriar de séries culturais e gêneros díspares.*

Palavras-Chave: 1. jornal 2. crônica 3. cidade

Há objetos de pesquisa, como o jornal impresso, cuja marca distintiva é o estarem voltados para a própria série específica e, ao mesmo tempo, em vaivém, para o entorno social e cultural. Isto quer dizer que, se a um exame primário um gênero ou seção como a crônica remete ao sistema das crônicas e similares produzidos em periódicos impressos, a um olhar mais atento se verá que tal objeto só se mostrará a partir de suas relações com os elementos analógicos do ambiente cultural em que o veículo é lido, visto e manuseado. Este objeto complexo é o resultado móvel da mescla, sintaticamente resolvida ou não, de estruturas internas à própria série e das estruturas externas das linguagens da cultura. De tal modo que aquilo que pertence ao estatuto da letra, como linearidade digital, pode e deve ser sempre analisado pelas modificações e ocorrências advindas dos nexos com o *continuum* analógico. Evita-se assim o equívoco comumente praticado: pontuar digitalmente o dinamismo

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho , do XVI Encontro da Compós, na UTP, em Curitiba, PR, em junho de 2007.

² PUCSP. pinheiro@pucsp.br

analógico das séries culturais. Este é o risco das teorias que “respondem à necessidade de digitalizar os contínuos analógicos introduzindo limites discretos ao não discreto” (WILDEN, 1979, p.126). Deste modo, qualquer seção ou artigo tem seus códigos discretos invadidos sincrônica e diacronicamente pelo conjunto histórico das linguagens da cultura de que o jornalista se apropriou. Isto também porque, pura e simplesmente,

em outras palavras, é impossível definir ou examinar com propriedade a comunicação no nível em que se dá a comunicação. Mas isto é praticamente desconhecido para a grande maioria dos que, explícita ou implicitamente, definem a comunicação em nossa cultura. A comunicação só pode ser examinada legitimamente se se faz referência aos níveis metacomunicativos da pontuação e do contexto. (Wilden, 1979, p.115).

Não se consegue avaliar a enorme importância da crônica jornalística e suas ramificações na América Latina sem se esquadriñar a produção de linguagens verbais, vocais, visuais e táteis em formação nas paisagens urbanas do continente. Cada mudança ocorrida nos modos de narrar e montar o jornal se dá pela intervenção, percebida por um autor ou autores anônimos, das formas e configurações dos sistemas de signos da cultura das cidades, estes analógicos por natureza e constituição física. A necessária interação entre um diário, e uma seção deste, com culturas específicas, obriga o pesquisador a atuar metodologicamente de modo multiplanar, em mais de um “nível de pertinência cognitiva” (MARTÍN-BARBERO, 2002, p.454), abrindo-se assim às viradas epistemológicas que as coordenadas espaciais/temporais da situação do objeto requerem. Trata-se de manter a vigilância crítica entre os limites do digital e analógico:

A diversidade dos modos de comunicação entre os seres humanos permite uma ruptura de limites entre os tipos lógicos que aparecem não só no interior da mensagem em qualquer modo determinado de comunicação mas também entre a mensagem e seu contexto. Assim, podemos nos encontrar com uma tipificação lógica interrompida no interior de uma mensagem digital, ou entre a mensagem digital e seu contexto analógico (e vice-versa) (WILDEN, 1979, p.120).

O jornal impresso, afora obviamente congrega sistemas de idéias e de poder, situa-se num espaço concreto de relações culturais que lhe confere especificidade frente aos demais meios. Portátil e maleável, tátil às exigências dos dedos e de todo o corpo, obriga o leitor a participar de um modo de conhecimento, além do noticiado, que interliga os âmbitos privados e domésticos às atividades de lazer externo e investigativo da cultura urbana: nenhum ato comunicativo pode, por exemplo, substituir aquele, democrático, de sair, comprar e folhear um jornal a céu aberto. Tais práticas corpóreo-externas são anatomicamente próprias da materialidade do suporte do meio impresso em questão, das bancas à mesa de bar, dos recortes afixados ou enviados por carta ou fax ao embrulho descartável etc. (Só esporadicamente, não intrinsecamente, o rádio e a televisão, em transmissões coletivas de

rua, entram em contato direto e contínuo com as séries urbanas.) Essa importantíssima qualidade de signo dos jornais impressos, essa, digamos, mobilidade gestual dentro da cidade não é, em hipótese alguma, colateral ou epifenomenal: faz parte da sua rede estrutural, ou seja, modifica os processos de produção e leitura das diagramações, títulos, espaços, letras etc, e contribui grandemente para toda a história das trocas e conexões entre os sistemas do jornalismo impresso e os sistemas e sub-sistemas da cultura, das artes e dos demais meios. Saber que o jornal faz convergirem olho e cidade, faz permearem-se corpo e cultura, num espaço de política de lazer e prazer, desagrada a toda e qualquer tendência teórica de extração ocidentalizante “que o engavetem no lado que todos julgam negativo dentro do imbricado complexo de dicotomias convencionalmente admitidas, como as que existem entre “trabalho” e “ócio”, “mente” e “corpo”, “seriedade” e “prazer”, fenômenos “econômicos” e “não econômicos” (DUNNING, 1992, p. 14). Por isso mesmo os jornais devem ser considerados aqui como uma espécie de produção gráfico-visual com códigos que estabelecem nexos especiais, isto é, diferenciados, com processos civilizatórios, o Brasil e a América Latina, que subvertem, em boa medida, as fórmulas redutoras dos dualismos conceituais baseados na superioridade do acúmulo do conhecimento abstrato.

A mobilidade em mosaico do jornalismo impresso aproveitou-se, neste continente, de uma sorte de montagem sintática das “culturas em ritmo rápido” (ZUMTHOR, 1979, p. 94), aptas para incorporar os agregados metonímicos provenientes dos mais diversos códigos e linguagens. Trata-se de processos de produção e recepção desdobrados, em interações múltiplas, pelo caráter migrante, mestiço e solar da sociedade. Resumindo abruptamente: apropriação, através de procedimentos de construção sintático-espacial, de materiais e linguagens complexos, oriundos das mais variadas e heterogêneas culturas, no trânsito da casa à rua, do livro ao jornal aberto e dobrável sob o sol. Martín-Barbero (2002, p.17) dá uma boa pista dessa espécie de incorporação antropofágica:

A **apropriação** se define (...) pelo direito e a capacidade de **fazer nossos** os modelos e teorias venham de onde vierem geográfica e ideologicamente. O que implica não somente a tarefa de **encaixar** mas também aquela mais arriscada e fecunda de **redesenhar** os modelos para que **caiba** nossa heterogênea realidade, com a conseqüente e inapelável necessidade de fazer leituras oblíquas desses modelos, leituras “fora do lugar”, a partir de um lugar diferente daquele em que foram escritos (grifos do autor).

Não se pode remeter qualquer meio de produção e comunicação a um quadro lógico traçado **a priori**, dito moderno ou pós-moderno, sem serem ativadas as referências específicas e singulares da rede estrutural da série estudada: “Para essa historiografia, a história, de modo geral, reduz-se à história do problema gnosiológico ou mesmo à gnosiologia, e sequer se colocam os problemas relativos às conexões filosofia-ambiente histórico ou filosofia-cultura” (ROSSI, 1989, p. 142).

Aquém e apesar da rigidez das posições conceituais, sociedades mestiças, migrantes e solares, tendem a exponenciar, contra a idéia de obra acabada de autor para leitura ensimesmada de gabinete ou escola, o processo semovente de engastes anônimos ou coadjuvantes, que interligam série a série, produto a produto, material a material, no grande sistema da paisagem urbana (esta mesma que o jornal veio a habitar, refratar e multiplicar). Daí que, por exemplo, Bastide (1959, p. 55) tenha podido, com tranquilidade, dizer:

O sociólogo que estuda o Brasil não sabe mais que sistema de conceitos utilizar. Todas as noções que aprendeu nos países europeus e norte-americanos não valem aqui. O antigo mistura-se com o novo. As épocas históricas emaranham-se umas nas outras. Os mesmos termos como “classe social” ou “dialética histórica” não têm o mesmo significado, não recobrem as mesmas realidades concretas. Seria necessário, em lugar de conceitos rígidos, descobrir noções de certo modo líquidas, capazes de descrever fenômenos de fusão, de ebulição, de interpenetração; noções que se modelariam conforme uma realidade viva, em perpétua transformação.

Não nos interessa aqui repassar os problemas dos conteúdos dos fatos publicados a partir dos consabidos descaminhos do poder político e econômico; nem fazer análises semiotizantes abstratas ou generalizantes de páginas, títulos ou imagens, charges ou capas: importa-nos o jornal como estrutura gráfico-espacial em relação com o sistema complexo da cultura, que consegue traduzir, sempre que se torna poroso a esta última, os avanços tecnológicos em novos mosaicos de leitura. Isso que parece vir distinguindo os diários das outras mídias gráfico-digitais: esse pendor para, nos melhores casos, abrigar um modo de conhecimento fundado na agilidade sintático-metonímica própria dos processos civilizatórios migrantes e mestiços, à qual a leitura ao ar livre, dobrável e desdobrável, grupal e andarilha, se adaptou prontamente. Afinal, antes ainda e mesmo junto de qualquer escritura já estavam aí, na fundação vocal do continente, em **situação** ou **estado** de jornal, essas quase-grafias, jogos barrocos de forma e luz que constituem a base das linguagens não-clássicas, que se alimentam do heterogêneo.

Mereceria um espaço maior um estudo que demonstrasse a importância dos relatos dos primeiros cronistas das Índias, dos primeiros padres (Bartolomé de las Casas, Ramón Pané etc) e dos viajantes estrangeiros, no sentido de explicitar como as dimensões excessivas do âmbito dos cruzamentos entre códigos, junto ao ato de renomear as novas relações entre natureza e cultura, já preparavam o lugar para o desenvolvimento de periódicos ágeis e híbridos. Todas as invenções técnicas da indústria jornalística internacional tiveram que entrar em contato ou, melhor, passar pelo crivo desses índices produtivos diferenciais característicos da incorporação do outro, que propicia a mescla entre séries, gêneros e meios. O jornal impresso seria o primeiro meio de comunicação massivo, de produção coletiva e colaboracional, a se aproveitar, entre nós, dos desenhos desviantes, não logocêntricos, da cultura:

Diferencial no universal, começou por aí a torção e contorção de um discurso que nos pudesse desensimesmar do mesmo. É uma antitradição que passa pelos vãos da historiografia tradicional, que filtra por suas brechas, que envieza por suas físuras. (CAMPOS, 1983, p. 107-127).

Por isso mesmo talvez não tenhamos tido que sofrer para estabelecer os nexos estruturais entre cotidiano, oralidade, jornal, crônica, folhetim, cinema, tv etc.: De antemão, sob forma larval, estavam embutidos nas descrições ficcionais dos primeiros cronistas.

Toda a tecnologia da imprensa e a arte da tipografia se assentam sobre uma radical modificação ocorrida nos sistemas de linguagem, desde a descoberta, na América Latina. Sem o entendimento dessa nova e original situação dos discursos, derivada de processos civilizatórios múltiplos, toda tentativa de explicação da cultura e da sociedade, e de séries ou sub-sistemas como os jornais impressos, revela falta de base metodológica concreta, aderindo a teorias emprestadas da moda internacional ou a generalizações abstratas. Tudo recomeça com uma reorganização da sensibilidade, depois das enormes irrupções do heterogêneo, no cotidiano das províncias: “Vamos despertar um pouco os sentidos, a sensibilidade e a voluptuosidade tátil, repassando o que nos dizem os cronistas das Índias sobre as frutas, para situar-nos, para ambientar-nos nesse barroco frutal” (LEZAMA, 1993, p. 87). Os discursos se inscrevem numa paisagem (aquela mesma em que as páginas diagramadas se estenderão) que hiperboliza e multiplica o caráter ficcional das narrativas:

Diz (o cronista) da goiaba: “Esta é uma maçã mais maciça que as maçãs de cá”. Os sentidos vão inaugurando a paisagem, buscam algo análogo, referem-se às frutas que viram na sua paisagem, mas imediatamente se surpreendem que não é o mesmo, que parece o mesmo (LEZAMA, 1993, p. 87).

E assim por diante: “Os cronistas do abacate chamam de pêra, surpreendidos por essa mescla de amêndoa e de pêra, de azeite e de misteriosa linfa” (LEZAMA, 1981, p. 135.). É também necessário entender que as migrações de forma ou as configurações de sentido que se auto-organizam na cultura não se transferem de modo direto ou transparente para os sistemas já organizados e codificados, como os jornais, rádios, cinema etc. O passado da cultura, através de coágulos e desvios, que se vão lentamente condensando, reorganizam e atualizam os modos de produção do futuro:

Os fenômenos de sentido podem existir de forma dissimulada, de modo potencial, e só se revelarem num contexto de sentido que lhes favoreça a descoberta, dentro da cultura de épocas posteriores (...) Uma obra não pode viver nos séculos vindouros se não está nutrida dos séculos passados. Se ela teve nascimento, **por inteiro**, no presente (na sua contemporaneidade), se não se expande para o passado e não se religa consubstancialmente a este, não poderá ter futuro. Tudo o que pertence só ao presente morre com ele (...) Toda a cultura contém inumeráveis virtualidades de sentido que não foram descobertas, elucidadas ou exploradas durante a vida histórica de tal ou qual cultura. A Antiguidade não sabia nada dela mesma, nada dessa Antiguidade tal como a conhecemos agora (...) Os gregos antigos não sabiam que eram gregos antigos e nunca se designaram assim (BAHKTINE, [199-?], p. 341-393).

Estabelecida tal **situação de escritura ao aberto**, numa cultura formada de conglomerados migrantes e imigrantes em rotação, estava preparado o terreno para o surgimento dessa categoria de poetas-cronistas que foram, por exemplo, Gregório de Matos, no Brasil, e Juan del Valle y Caviedes, no Peru. Ao longo de todo o período colonial da América Latina proliferam essas figuras, mais ou menos barrocas e gongoristas, na verdade proto-jornalistas caminhantes do cotidiano, os primeiros especializados em descrever, através de ampliações, enumerações, hipérbolos e listas díspares, com um léxico superabundante e miscigenante, as mazelas políticas, os encontros e desencontros eróticos daqueles tempos; através de uma política do riso, espécies de charges escriturais, expunham caricaturalmente as situações e os tipos (médicos, clérigos, freiras, corcundas) do dia a dia das províncias. Eram poetas como que inaugurando uma tradição anti-gabinetista (tão cara posteriormente às vanguardas hispano-americanas e ao modernismo brasileiro, assim como, por exemplo, aos cientistas-viajantes Osvaldo Cruz, Brasil Vita, Emílio Ribas e a antropólogos e historiadores

como Gilberto Freire e Sérgio Buarque de Holanda), de produtores-pesquisadores ao ar livre, atentos aos fatores materiais da cultura. A exímia ciência de encaixes dos ourives, prateiros, e mesmo doceiros, substitui aqui o ouro, a prata e a fruta (base material da economia e da arte das cidades) por letras distribuídas com rigor sintático sobre a página branca. Desse modo, o desenvolvimento da imprensa, que fecundará o formato do jornal, já reticula, no livro, algo da ciência e da cultura urbanas, nesse novo arranjo gráfico, lexical, sonoro, em suma, nesse, trocando em miúdos, aproveitamento do que está fora dentro da página e vice-versa. Ouro, prata, fruta e letra sob a luz, “en plein air”, como queriam Mallarmé, Manet e outros impressionistas. Aquilo que seria mera atividade técnica a serviço do econômico se transforma, por essa atenção aos processos e produtos, em fruição coletiva. Esse conceito de pesquisa, esteja em livro ou jornal, é, enfim, eminentemente externo e forçosamente colaboracional:

O saber do gênero humano nasce da colaboração entre vivos e mortos e do trabalho comum. Ele não está encerrado apenas nos arquivos e bibliotecas, mas atua e toma corpo em todas as atividades a que se dedicam os homens. E, para Leibniz, é preciso apelar a todos: à obra dos cientistas e doutos, às observações dispersas dos artesãos e camponeses, aos músicos, aos homens de teatro, aos marinheiros, aos mercadores, até aos cavaleiros, dançarinos e charlatães (ROSSI, 1989, p. 111).

Surgido o periódico diário, a crônica se apossou de um espaço cativo: nenhuma forma de escritura se aproxima melhor, pelas condições físicas do suporte e pelas técnicas de produção que acarreta, do movimento vivo do cotidiano urbano. Trata-se assim de um caso de gênero jornalístico-literário externo, na dobra entre página e rua, que insemna nos elementos gráficos sobre o papel o rebuliço das gentes e cidades, modificando a estrutura do narrado. A crônica atualiza estética e socialmente a relação absolutamente indispensável, neste continente, entre a tecnologia do jornal e uma escritura migrante e do aberto, que viria a contribuir decisivamente para a reinvenção da prosa e do verso: concisão, concentração, atenção à materialidade das letras e tipos, conexão de códigos híbridos, saltos e fricções semânticos, suspensão de sentido, humor... De um Machado de Assis a um Nelson Rodrigues, passando por figuras como Drummond, Rubem Braga etc, sejam cronistas especializados de plantão ou grandes escritores cronistas, o que se vê, em maior ou menor grau de resolução e qualidade, são os fatos e as coisas invadindo ficcionalmente o texto, mas não só: são os mesmos procedimentos de composição retirados das estruturas do ambiente

urbano (saltos bruscos de um assunto para outro, solavancos de direção, profusão de falas e vozes etc). O gênero em questão não radicaliza tais procedimentos, é óbvio, em virtude das exigências de leitura em massa do meio, mas os contém, armazena, experimenta e dissemina, formando uma provisão de estruturas, roteiros a serem remontados em livro, tela ou vídeo (“A vida como ela é”, de Nelson Rodrigues, é mostra clara dessas potencialidades).

Se as crônicas jornalísticas têm quase obrigatoriamente por tema fatos e assuntos da atualidade, o mesmo não se dá com a complexidade da sua forma: esta abarca tanto o movimento da cidade contemporânea ao narrado quanto os jogos e ritmos da cultura enquanto a cidade se veio construindo até o agora. De qualquer maneira, sempre uma das marcas da crônica será esse gesto de aproximação entre o lido e o acontecido, como se o contato manual de dobrar e folhear em banca, bar, praça ou trem fizesse parte (e faz) das técnicas e processos narrativos desencadeados pela imprensa, mas já dentro de outros contextos de luz, distância e proporção. Trate-se de crônica de costumes, de política, carnaval, artes, futebol, a tendência dominante é a prática de um humor carnavalizado, do paródico ao grotesco, que em, certa medida, e junto a certos procedimentos específicos de construção textual, fazem autor e leitor participarem (ou parecer participarem) do evento (como foliões, artistas, jogadores etc). Desse modo, a relação entre os meios técnicos de produção importados (todo o desenvolvimento do parque industrial da imprensa) e os já mencionados fatores materiais peculiares da cultura promovem um território de invenção de que participa a fruição coletiva, mesmo num veículo que busca a padronização:

A imprensa de massa é mais burocrática que o cinema, porque a originalidade e a individualidade lhe são já pré-fabricadas pelo acontecimento, porque o ritmo de publicação é cotidiano ou hebdomadário, porque a leitura de um jornal está ligada a hábitos fortes (MORIN, 1978, p. 30).

A relação entre o jornal e as linguagens desviantes e não logocêntricas (ou seja, não burocratizáveis) da cultura fortalece uma região de desequilíbrio entre a lógica industrial centralizadora e a qualidade inventiva dos profissionais (o cronista, o folhetinista, o diagramador, o chargista, o fotógrafo etc) que sabem fazer migrar para essa produção coletiva os índices e ritmos daquelas linguagens, com suas bordas, sinuosidades e periferias. Não é por acaso que a crônica e o folhetim expandem-se para o conto ou relatos breves, para os romances calidoscópicos, para o rádio e a tv:

É a existência dessa contradição que permite compreender, de um lado, esse imenso universo estereotipado no filme, na canção, no jornalismo, no rádio, e, de outro lado, essa perpétua invenção no cinema, na canção, no jornalismo, no rádio, **essa zona de criação e de talento dentro do conformismo estandardizado** (MORIN, 1978, p. 30).

Já se pode aqui fazer uma lista retroativa, sem hierarquia de precedência, de certos itens que constituem, para o jornalista ou qualquer outro produtor de linguagens, material operativo que não se pode descartar: a) as várias espécies de linguagens ainda em estado marginal ou de pré-codificação, ou mesmo parcialmente codificadas, que abalroam a história oficial e pedem participação política e comunicacional (formas, volumes, ritmos, danças, jogos etc, que se rediagramarão nas diversas séries e gêneros dos periódicos). Gramsci (1985, p. 178) nos dá boa noção desse campo de complexidades:

as inovações ocorrem por meio da interferência de diversas culturas, o que se dá de diversas maneiras... Pode haver interferência e uma influência “molecular” dentro de uma nação, entre vários estratos etc; uma nova classe dominante suscita alterações “em massa”, mas os jargões das várias profissões, de sociedades específicas, causam inovações de um modo molecular.

b) As características gerais do material de linguagem com que se irá produzir (a saber, a história da linguagem em questão, seus procedimentos, seu arsenal como código, suas possibilidades de uso e técnica, seus graus de experimentação, não amadorística, em termos comunicacionais e estéticos). c) junto à inevitável internacionalização dos meios de produção de cultura e comunicação, um arquivo próprio de informações específicas, que favorece o desenvolvimento e a complexidade particular de certas áreas, malgrado o atraso conjuntural no plano sócio-econômico.

É o caso exemplar, neste sucinto rastreamento das relações de produção de linguagem entre o jornal, a cidade e a cultura, do folhetim. Foi gênero praticado largamente na Inglaterra e na França, sem a consciência de que a sua configuração espacial concomitante a um genuíno gesto físico de leitura devesse modificar a estrutura do narrado, e pedir um outro tipo de produção e recepção. Por isso Marx, Poe e Eco desancaram os folhetins ao estilo do “Les Mystères de Paris”, de Eugène Sue, por melífluos e lineares como qualquer sub-literatura. Não muito tempo depois, pelo menos dois escritores-jornalistas, Manoel Antonio de Almeida, em “Memórias de um Sargento de Milícias” (1854), e Machado de Assis, em “Memórias Póstumas de Brás Cubas” (1881), deram ao gênero a dimensão que lhe faltava, de seção de jornal que impulsionaria o livro. Cada um a seu modo introduziu blocos ou capítulos

curtos, humorísticos, como que reestruturados mimeticamente para uma leitura móvel, em praça ou bonde: o mesmo movimento de dobrar o matutino era previsto construtivamente na história através de uma suspensão de sentido que represava a espera pelo dia seguinte. Não cabe no momento aqui repetir a já notória densidade narrativa das duas obras: importa essa abertura estrutural do livro em jornal, por sua vez reorganizando tipograficamente as formas abertas da cidade. De algum modo, através da imbricação da modernidade técnico-científica (que o formato diagramável do meio representa materialmente) no caldo cultural e histórico miscigenante, os agregados em transito, qual móveis em constante estado de troca e tradução, guiados por mãos hábeis e criteriosas em saltos e encaixes sintáticos, são reconfigurados naquela parte inferior da página que ordinariamente ocupa o folhetim. Toda a evolução da imprensa, por assim dizer, desburocratiza-se, visto que encontra um lugar que coloca os meios técnicos, antes abandonados ao mero armazenamento quantitativo das ideologias de classe, partido ou moda, a serviço da complexidade estrutural: leitura do jornal na cidade é leitura da cidade no jornal; leitura do jornal no livro é leitura do livro no jornal. O terreno das associações, aproximações, combinações que fecundam uma produção de mérito nunca é plano ou retilíneo, porém descontinuamente intercomplementar: “ não se encontra o novo rapidamente, ao primeiro golpe; ao contrário, freqüentemente consiste – e isso vale especialmente nos períodos mais críticos – numa coordenação de elementos dispersos aqui e acolá” (MALLARMÉ, 1979, p. 30). Repito aqui uma questão posta anteriormente:

Será preciso ainda monotonamente insistir sobre o fato de que os modos de conhecimento se organizam/desorganizam/reorganizam a partir dos usos da voz/visualidade/escritura etc. no interior das mais complexas conexões entre o particular e o geral em cada cultura? (PINHEIRO, 1995, p. 14).

Assim, num folhetim machadiano convivem, pelo menos, a incorporação de tendências literárias internacionais, uma nova concepção, crítico-corrosiva, do humor, a agilidade do cronista, o enorme arquivo de falas e imagens barroquizantes da paisagem cultural da cidade carioca.

A página do jornal acomoda-se muito bem em culturas, conforme estamos vendo, que se nutrem de uma imaginação metonímica, aquela que se experimenta em cidades, espaços, “obras cuja fabricação, pelo encaixe de elementos descontínuos e móveis, constitui o próprio espetáculo” (COSTA, 1981, p. 44). As vanguardas latino-americanas deram-se imediatamente conta disso e assimilaram, mais cabalmente que as européias, a lição

mallarmeana de jornalisticamente expandir a letra e radicalizar a distribuição tipográfica das palavras, que amplia as tensões espaciais e grita como títulos garrafais. Os processos de contigüidade entre as possibilidades e procedimentos das técnicas de impressão, o desenho urbano (incluída aí uma nova aceleração trazida pelo telefone, avião, telégrafo, etc) e o ambiente migrante e mestiço foram levados às maiores conseqüências nos poemas de Vicente Huidobro, César Vallejo, Oliverio Girondo, Oswald Andrade. Acentua-se, contra os vícios doutorescos, a necessidade de investigar externamente os fatos e materiais da cultura: “Contra o gabinetismo, a prática culta da vida”; “No jornal anda todo o presente”; Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. **Ver com olhos livres**” (ANDRADE, 1975, p. 6). Inaugura-se um novo tipo de tradição que risonhamente digere o passado, ao mesmo tempo que engasta as mais variadas linguagens da cultura nativa nos procedimentos construtivos (cortes súbitos, tomadas, colagens) provenientes do jornal, do cinema, das artes plásticas. A imprensa urbana situa-se como uma dessas baterias de potencialidades para a repaginação dos sistemas gráficos. As noções de mobilidade, brevidade, montagens gráfico-sonoro-visuais, leitura tátil e exterior etc foram extremadas nos romances fragmentários e polifônicos, feitos de recortes de gêneros diversos, desde “Memórias Sentimentais de João Miramar” e “Serafim Ponte Grande”, de Oswald de Andrade, ao “Rayuela”, de Julio Cortázar, ou ao “Paradiso”, de Lezama Lima. Cortázar chegou a escrever um jornal-livro, “Último Round”, em que se descentram as expectativas do leitor comum (coisa que os periódicos diários usualmente não fazem). A lista de exemplos seria enorme: trata-se, melhor dizendo, não só do jornal concreto de todo dia, mas também de uma idéia ou montagem de mosaicos e ritmos, que passa da leitura distraída e ambulante às aplicações mais ou menos elaboradas em outros formatos. A imprensa de massa contribui assim, através de empréstimos e traduções de formas em movimento, num continente que contava, nas primeiras décadas do século passado, com dois terços de analfabetos, para o esquadrinhamento do amálgama de culturas populares, formando trincheira contra o analfabetismo verborrágico e tribunício dos letrados, que petrifica as palavras dentro do alinhamento previsível de temas política e esteticamente acomodados. Nessa nova freqüência distributiva e reativa dos signos, formas de produção primitiva e moderna se buscam, ativando as aptidões perceptivas fora das dicotomias do alto e do baixo. Uma nova noção de livro se apodera dessa noção dilatada de jornal:

o **Serafim** é um livro compósito, híbrido, feito de pedaços ou “amostras” de vários livros possíveis, todos eles propondo e contestando uma certa modalidade de gênero narrativo ou da assim dita arte da prosa (ou mesmo do escrever tout court) (CAMPOS, 1978, p. 105).

As relações entre jornal, cidade e cultura alimentam, portanto, reciprocamente, os gêneros internos e externos ao próprio meio. As estruturas complexas e integradas desencadeiam parentescos e recriações intertextuais que vão das grandes mudanças diagramáticas das primeiras páginas até as obras em livro, teatro, tela ou vídeo. Leitores, cronistas e escritores experimentam em colaboração o espetáculo.

REFERÊNCIAS

1. ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: **Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
2. BASTIDE, Roger. **Brasil, terra de contrastes**. São Paulo: Difel, 1959.
3. BAHKTINE, Mikhail. **Esthétique de la création verbale**. Gallimard: Paris, [199-?].
4. CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na Cultura Brasileira. In: **Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade**. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, 1983.
5. _____. Serafim: um grande não-livro. In: ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
6. COSTA, René de. On Huidobro. In: **Review n. 30**. Indiana, 1980.
7. DUNNING, Eric. Prefacio. In: DUNNING, Eric; ELIAS, Norbert. **Deporte y ocio en el proceso de la civilización**. Madri: Fondo de Cultura Económica, 1992.
8. GRAMSCI, Antonio. **Selection from cultural writings**. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
9. LEZAMA LIMA, José. **Fascinacion de la memoria**. Havana: Letras Cubanas, 1993.
10. _____. **Imagen y posibilidad**. Havana: Letras Cubanas, 1981.
11. MALLARMÉ, Stéphane. **Edouard Manet e gli impressionisti**. Roma: Lerici, 1979.
12. MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Oficio de Cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura**. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
13. MORIN, Edgar. **L’esprit du temps**. Paris: Éditions Grasset Fasquelle, 1978.

14. PINHEIRO, Amálio. **Aquém da identidade e da oposição**: formas na cultura mestiça. Piracicaba: UNIMEP, 1995.
15. ROSSI, Paolo. **Os filósofos e as máquinas**. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.
16. WILDEN, Anthony. **Sistema y estructura**. Madrid: Alianza, 1979.
17. ZUMTHOR, Paul. **Le discours de la poésie orale**. In: Poétique n° 52. Paris, 1979.