

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CAMPUS DE TRÊS LAGOAS
PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS**

A CRÔNICA DE ARNALDO JABOR
Uma proposta de leitura

MARISTER VASQUES FALLEIROS

**TRÊS LAGOAS – MS
2005**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CAMPUS DE TRÊS LAGOAS
PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS**

A CRÔNICA DE ARNALDO JABOR
Uma proposta de leitura

MARISTER VASQUES FALLEIROS

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras para obtenção do título de mestre em Estudos Literários, sob orientação da Prof^a Dr^a Alda Maria Quadros do Couto.

**TRÊS LAGOAS – MS
2005**

***Para os meus filhos,
Francisco Antonio e Paulo Eduardo,
pelo apoio e carinho nesta conquista.***

Ao meu pai (In memoriam), minha gratidão.

AGRADECIMENTOS

À prof. Dr. Alda Maria Quadros do Couto pela orientação segura, pela confiança e estímulos constantes.

A Arnaldo Jabor e sua assessora Marlene, pelas gentis atenções às minhas solicitações.

Ao prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva, por ter despertado em mim, a capacidade de percepção da amplitude do universo da crônica.

Ao poeta e amigo, prof. Dr. Francisco Antonio Ferreira Tito Damazo, pela pacienciosa atenção e amizade.

À minha mãe, pela preocupação; ao Chico, pelo carinho; aos meus irmãos, pelo incentivo; aos meus familiares, professores e amigos, por acreditar na minha idéia.

“Acho legal essa hipótese de interpretação, pois o cinema tem muito a ver com jornalismo e com literatura. A formação do cinema é muito híbrida, complexa. O Cinema Russo dos anos 20, o Neo-Realismo Italiano, o Cinema Documentário e o Cinema Verdade da França, dos anos 60, estão intimamente ligados ao jornalismo. O cinema é uma captação da realidade como o jornalismo é também, uma captação crítica. No Cinema Novo, muitos cineastas eram jornalistas – o Glauber, o Cacá e eu – que voltei a ser. E a literatura é uma coisa fundamental. O cinema é uma arte que tem uma influência muito forte da literatura – o cinema europeu é um exemplo disso. Jornalismo, cinema e literatura formam um casamento perfeito – três coisas muito próximas – e qualquer filme que tenha essas raízes é perfeito.”

Arnaldo Jabor

RESUMO

O objeto de estudo desta pesquisa é um conjunto de crônicas de Arnaldo Jabor, nas quais pretendemos identificar a interação cinema, literatura e jornalismo. A partir do comparativismo como uma forma de mediar diversos textos, literários ou não, e indagar sobre os processos de intersecção da literatura com outras formas de arte e conhecimento, o objeto em questão será a localização das crônicas do jornalista Arnaldo Jabor em uma mescla de estilos e conceitos textuais. O conceito de hibridismo de gêneros permite a abordagem da trajetória de Arnaldo Jabor como cineasta em esboço que esclarece a evolução da linguagem cinematográfica em suas crônicas.

As crônicas têm características fundadas em experiências provenientes da experiência como cineasta, do exercício do jornalismo e de uma proposta confessional que refletem uma realidade e abordagens literárias próprias da mescla que o cronista estabelece entre a linguagem metafórica do cinema e a referencial, do jornalismo, através do tom confessional.

Em anexo reunimos cópias das crônicas selecionadas, seguidas de informações a respeito do autor e sua filmografia, além de pequena entrevista prestada por Arnaldo Jabor à pesquisadora.

Palavra-chave: literatura brasileira – crônicas – Arnaldo Jabor

ABSTRACT

This research studies a group of chronicles by Arnaldo Jabor, in which we intend to identify the interaction of cinema, literature, and journalism. Using the comparativism as a way to analyse several literature texts or non, and questioning the intersection process of literature with other forms of arts and knowledge, the aim of this study is to locate the chronicles of the journalist Arnaldo Jabor in a mix of styles and contextual concepts. The concept of hybridization of genera allows a view of Arnaldo Jabor's path as a film maker in sketch, that explains the evolution of a cinematographer language in his chronicles.

The chronicles are supported in personal experience coming from his work as a journalist and from a declared proposition that reflects a literary reality and an approach specific of the mixture that chronicles writer establishes between the metaphorical movie language and the referential language, of journalist, through a confessional mode.

Enclosed we gathered some copies of the selected chronicles, with some information about the author and his film making history, through a short interview made by Arnaldo Jabor to the researcher.

Key words: Brazilian literature – chronicles – Arnaldo Jabor

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS.....	13
1.1. O comparatismo como caminho.....	13
1.2.A comparação e o método	15
1.3.O discurso e os gêneros.....	21
1.4.A narrativa e a construção do discurso	23
2. A CRÔNICA E O CINEMA: ALGUNS CONCEITOS E ANTECEDENTES HISTÓRICOS.....	25
2.1. A crônica: do jornalismo à literatura no texto de Arnaldo Jabor	25
2.2. O literário ou o jornalístico na crônica de Arnaldo Jabor	41
2.3. O cinema e a trajetória jaboriana	49
3. UMA PROPOSTA PARA LER JABOR	60
3.1. A personagem – do jornalismo ao cinema e à literatura	64
3.2. O cinema: entre a literatura e o jornalismo nas crônicas de Arnaldo Jabor.....	69
3.3. Síntese da proposta para ler as crônicas de Arnaldo Jabor	71
4. LENDO O CRONISTA ARNALDO JABOR.....	73
4.1. As personagens no filme e na crônica	73
4.2. O amor e o sexo – dos anos 60 até hoje – sob a lente da palavra jaboriana ...	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS.....	94
ANEXOS	100
ANEXO A - A filmografia e dados biográficos de Arnaldo Jabor	101
ANEXO B - Depoimento de Arnaldo Jabor	105
ANEXO C - Listagem das crônicas citadas	107
ANEXO D - Reprodução integral das crônicas citadas	108

INTRODUÇÃO

O objeto de estudo desta pesquisa é parte da obra do jornalista Arnaldo Jabor, constituída por uma seleção de crônicas publicadas nos jornais *Folha de São Paulo* e *O Estado de S. Paulo*, no período de 2000 a 2003; nos livros *Sanduíches de Realidade e outros escritos*, 1997, e *A Invasão das salsichas gigantes e outros escritos*, 2001, nas quais a interação de cinema, literatura e jornalismo – se faz inevitável e decisiva.

Foi pensando e refletindo sobre as crônicas de Arnaldo Jabor que pensamos realizar o presente trabalho, devido a eufórica curiosidade pela interação jornalismo, cinema e literatura, do qual o cronista faz uso, como se observa na epígrafe. Portanto, este trabalho pretende demonstrar que as crônicas de Arnaldo Jabor são o elo que une sua experiência de cineasta com sua profissão de jornalista, numa mescla de estilo própria do autor.

No primeiro capítulo é delimitado o enfoque teórico, a partir do comparatismo como uma forma específica de interrogar os textos literários acima das fronteiras da linguagem, mediar diversos textos, literários ou não e indagar sobre os processos de intersecção da literatura com outras formas de arte e conhecimento, um processo interdisciplinar definido por Tânia Franco Carvalhal, em *Literatura Comparada* (2001). A partir da interdisciplinaridade, a *Literatura Comparada* proporciona o diálogo não só entre as literaturas e as culturas, mas também entre os métodos de abordagem dos fatos e dos textos literários levantados por quem os investiga.

A Literatura Comparada complementa as demais disciplinas e os gêneros transformam, renovam e dão vida ao texto literário, isto é, transgridem. Lembrando Tzvetan Todorov, em *Os gêneros do discurso* (1980), enfocaremos a descrição inicial de uma crônica de Arnaldo Jabor sob o conceito de tempo contínuo, sofre mudanças próprias da narrativa e recorta o tempo em unidades descontínuas ao tempo dos acontecimentos será abordado também, nos capítulos subseqüentes.

No segundo capítulo, o objeto em questão será a localização das crônicas do jornalista Arnaldo Jabor em mais uma mescla de estilos e conceitos textuais. Enforcaremos o uso da linguagem referencial do jornalismo e a linguagem poética e metafórica do cinema e literatura, muitas vezes simultâneas, prendendo o leitor à verdade dos fatos como se estivesse diante de uma reportagem.

O conceito de hibridismo de gêneros se faz necessário para a compreensão do todo e embasar-se-á nas teorias de Tânia Franco Carvalhal e Rildo Cosson *apud* Paulo Sérgio Nolasco dos Santos, em *Literatura Comparada: interfaces e transições* (2001); também a abordagem da trajetória de Arnaldo Jabor como cineasta será esboçada a fim de esclarecer a evolução da linguagem cinematográfica em suas crônicas, correspondendo ao conceito de hibridismo abordado no capítulo.

No terceiro capítulo, transportaremos os princípios do comparatismo e a transformação dos gêneros abordados nos capítulos anteriores, para uma proposta de leitura da obra de Arnaldo Jabor. Mostraremos que suas crônicas têm características fundadas em experiências pessoais provenientes de sua experiência como cineasta; do exercício do jornalismo e de uma disposição confessional que refletem realidade e abordagens literárias próprias. Para concretizar nossa proposta

utilizamos observações de Valdevino Soares de Oliveira, em *Literatura: esse cinema com cheiro* (1998), e de Jean-Claude Bernadet, em *O que é cinema* (1991).

O que nos interessa é mostrar que os recursos da linguagem do cinema foram utilizados por Arnaldo Jabor em suas crônicas, e que a elipse, por exemplo, não ocorre apenas no nível da frase; ela está também na justaposição das seqüências, subentendendo as passagens desnecessárias para a economia da expressão.

No quarto capítulo, conceituaremos a personagem segundo Beth Brait, em *A personagem* (2002), e Antonio Cândido, em *A personagem de ficção* (1992), e faremos uma comparação do filme *Eu sei que vou te amar* com algumas crônicas de temática amorosa, cujas personagens – entre outras – representam o próprio escritor buscando respostas para algumas exigências da vida e encontrando, na ficção, que a literatura e o cinema proporcionam, a fuga e a solução para os seus desejos.

Constatamos que cinema, literatura e jornalismo encarregam-se de compor a obra literária no corpus analisado. As crônicas de Arnaldo Jabor revelam-se intencionalmente ligadas ao cinema, que caminha com ele em suas experiências de cineasta, e atingem o caráter jornalístico pela valorização dos aspectos da notícia. Mostraremos que a linguagem metafórica do cinema e a referencial, do jornalismo, unem-se no elo que as liga, que é a sua crônica – seu meio confessional. No cinema, a matéria-prima usada é a imagem; na crônica, a palavra, a construção lingüística. Mostraremos que ambas se fundem por meio de figuras de linguagem usadas por Arnaldo Jabor nas crônicas selecionadas.

Identificaremos nas crônicas o uso de metáforas, elipses, comparações, paradoxos, como no capítulo anterior, e retomaremos os conceitos de

Tzvetan Todorov sobre gêneros do discurso, tempo contínuo e descontínuo. Configura-se, além da descrição, a ficção que também está presente nos textos jornalísticos, na medida em que são textos construídos e que nas crônicas jaborianas encontram roupagem nova.

Nas considerações finais retomaremos os tópicos conclusivos de cada capítulo e em anexos reunimos reproduções integrais das crônicas analisadas e/ou mencionadas, informações a respeito do Autor e sua filmografia e parte de um depoimento concedido pelo escritor por ocasião de sua estada em nossa cidade, Araçatuba – SP. Dessa entrevista extraímos a epígrafe que abre este trabalho.

1. Considerações teóricas

1.1. O comparatismo como caminho

Comparar é um procedimento que faz parte do pensamento do homem e de sua cultura. Valer-se da comparação é hábito que se propaga nas diferentes áreas do saber humano. A linguagem cotidiana, conectada a tensões entre modernidade e contemporaneidade, serve para mostrar se os elementos comparados são idênticos ou opostos aos objetivos a que se propõe o analista.

Para Cunha (1996:21), “a prática comparatista vem penetrando suplementarmente os domínios das disciplinas, evidenciando-se como uma opção preferencial e instigante para a abordagem do literário na atualidade”. A partir de uma verdadeira interdisciplinaridade, a Literatura Comparada proporciona o diálogo não só entre as literaturas e as culturas, mas também entre os métodos de abordagem dos fatos e dos textos literários levantados por quem os investiga.

A literatura faz uso da linguagem de maneira particular, usa-a na forma literária, corrente, opondo o literário aos outros dois, cultura e método. Em oposição à cientificidade, a linguagem é conotativa e ambígua, pois chama a atenção para si própria. Em oposição ao uso cotidiano, o da literatura é sistemático e autotélico, pois não encontra justificativas fora de seu uso normal.

Literatura é a escrita imaginativa, no sentido de ficção, escrita que não é totalmente verídica porque emprega a linguagem de forma peculiar. Ela é a escrita que, nas palavras de Roman Jakobson, representa uma “violência

organizada contra a fala comum”. A literatura nos permite, pela interação com o texto através do qual se manifesta, tomar contato com um vasto conjunto de experiências acumuladas pelo ser humano ao longo de sua trajetória, sem que seja preciso vivê-las novamente. Ela transforma e intensifica a linguagem comum, afastando-se da fala cotidiana. É uma organização particular da linguagem.

A obra literária é feita de palavras e não é um erro considerá-la como a expressão do pensamento do autor. Os formalistas consideram a linguagem literária como um conjunto de desvios da norma, uma espécie de violência lingüística; a literatura é uma forma “especial” de linguagem, em contraste com a linguagem “comum” que usamos habitualmente e podemos abandonar a ilusão de que “literatura é objetiva, eterna e imutável”, pois os textos são ou não literários, dependendo da maneira que escritores e leitores os determinarem.

Também o texto literário se submete a provar a verdade, pois não é nem verdadeiro, nem falso, mas ficcional. Nada impede que uma história real seja vista como literária; não é preciso mudar sua composição, mas deixar claro que não estamos interessados em sua verdade e sim, em sua literatura.

Na Inglaterra do século XVIII, o conceito de literatura não se limitava, como costuma ocorrer hoje, aos escritos “criativos e imaginativos”. Foi só com o que chamamos de período romântico que essas definições começaram a se desenvolver. O sentido moderno da palavra literatura só começou a surgir de fato no século XIX, com o Romantismo.

Portanto, definir é marcar fins, limites, margens em que um objeto perde sua individualidade e seu nome, o que possibilitaria definições. Definir literatura se confunde com a definição do poético e da beleza, ou seja, coloca a questão estética no centro da discussão, permanecendo impossível desvinculá-la da

questão do gosto, de usos, costumes e situações contextuais, da ideologia e relações de toda ordem.

Uma operação semiótica pode muito bem inserir entre os textos literários aqueles que não pertencem à série literária. O homem moderno sabe que é ocioso tentar conseguir uma definição do que seja literatura, mas nada disto impedirá que poetas e críticos, teóricos, filósofos e cientistas experimentem as armas nas tentativas de aproximação ao literário, pois em literatura é assim.

A idéia de ficção também passa por esse mesmo teor de discussão, pois de forma geral, todo texto é ficcional, por ser uma representação indireta da realidade, um conjunto de signos arbitrários, como estabeleceram os lingüistas. O ficcional, como característica literária, não está ausente do texto jornalístico ou do cinematográfico; o que permite pensar na crônica jaboriana em todas as suas tendências, influências e diálogos estabelecidos com os mais diversos aspectos da mídia contemporânea.

1.2. A comparação e o método

O método comparativo permite que busquemos no cinema, na literatura e no jornalismo, relacionados ao objeto deste estudo, pontos de contato para compor em suas diferenças pontos de semelhanças, cuja definição seria o movimento de interação contextual.

O objeto de estudo é parte da obra do jornalista Arnaldo Jabor cuja interação cinema, literatura e jornalismo se faz inevitável e decisiva. A estrutura do

discurso varia entre a da literatura e a do cinema, passando pela do jornalismo, cuja linguagem do cronista é referencial, enquanto que na literatura e no cinema predomina a linguagem metafórica.

O comparatismo restituiu à literatura uma posição central no campo cognoscitivo. Na prática interdisciplinar, a literatura é mais do que uma arte; é uma forma especial de expressão que se abre para outras formas de experiência humana acima das fronteiras disciplinares, tornando evidente que a rígida separação de disciplinas por especializações pode levar a um contra-produtivo e paralisante isolamento.

Torna-se evidente, também, que as diferentes formas de expressão humana constituem um sistema comunicativo que os estudos interdisciplinares podem identificar.

A Literatura Comparada enquanto ciência humana é uma estimulante e renovada proposta metodológica de aproximação dos artefatos culturais com as relações de entidade e representação dos povos. É uma área de ensino e de investigação de natureza interdisciplinar, um ato lógico-formal do pensar diferencial, paralelo a uma atitude totalizadora que configura um processo interdisciplinar.

A comparação é um meio, deixou de ser um fim em si mesma para se converter em método, na medida em que seu uso sistemático como estratégia de aproximação e de confronto se tornou decisivo e característico da prática comparatista.

Segundo Henry H. H. Remak:

a Literatura Comparada contempla uma amplitude de campos de atuação e a inter-relação entre diversas áreas de expressão e do

conhecimento, ampliando as teses anteriores, pois além de ser uma forma específica de interrogar os textos literários acima de fronteiras nacionais, atua em interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão. Sua vocação não é somente a de cruzar limites nacionais quando se trata de confrontos interliterários, mas também, de indagar sobre os processos de intersecção da literatura com outras formas de arte e conhecimento. Assim, sob a iniciativa da literatura comparada, o estudo das letras começou progressivamente a ser interdisciplinar tanto quanto interliterário (*apud* Carvalho, 2001: 13-4).

Surgida da necessidade de evitar o fechamento em si das nações recém constituídas, a Literatura Comparada deixa de exercer a função “internacionalista” e passa a ser uma disciplina que põe em relação diferentes campos das Ciências Humanas, com o propósito de relacioná-los para a compreensão dos fenômenos. Preserva sua natureza mediadora, intermediária, crítica, que se move entre dois ou vários elementos, explorando nexos e relações, fixando seu caráter interdisciplinar.

Segundo Tânia Franco Carvalho (2001:17-8), o melhor conceito de Literatura Comparada está na obra clássica de Paul Van Tieghem, de 1931, que define o objeto da Literatura Comparada como “o estudo das diversas literaturas em suas relações recíprocas”.

Todavia, é uma manifestação de que a comparação não é um fim em si mesma, mas apenas um instrumento de trabalho, um recurso, uma forma de ver objetivamente pelo contraste.

Comparar é, sobretudo investigar, indagar, formular questões que digam não somente sobre o literário e o artístico, mas também sobre o cultural e o social. É o início do que hoje se entende como o vasto campo das relações semióticas.

Para Henry H. H. Remak a Literatura Comparada é:

o estudo das relações entre literatura de um lado e outras áreas do conhecimento e crença, como as artes (pintura, escultura, arquitetura, música) filosofia, história, as ciências sociais (política, economia, sociologia) as ciências, religiões, etc., de outro. Em suma, é a comparação de uma literatura com outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana (*apud* Carvalhal, 1991: 13).

Entendida assim, a Literatura Comparada torna-se no mínimo duplamente comparativa, atuando em mais de uma área – é inter, multi, trans-disciplinar – privilegiando confrontos que digam mais sobre os procedimentos textuais.

Nesta direção não é difícil perceber como o comparatismo literário pode ser uma forma de reflexão generalizadora e mesmo teorizadora sobre o fenômeno literário. É uma prática intelectual que, sem deixar de ter no literário o seu objeto central, confronta-o com outras formas de expressão cultural, com uma estrutura que lhe é própria e jamais será exatamente a mesma da outra arte. É, portanto, “uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística” (Carvalhal, 2001:74).

São essas “transposições” que possibilitam estudos de ressonâncias de uma arte sobre outra, artes que se conjugam ou se encontram, não se esquecendo dos aspectos literários – metodológicos indispensáveis a trabalhos dessa natureza. Em todas as épocas, a literatura é farta desses exemplos. Entre os modernos, encontramos facilmente a transposição para o campo literário de elementos de outras artes.

Como observou Tania Franco Carvalho (1991:15), “sendo o hibridismo de gêneros uma dominante na literatura contemporânea, é freqüente que a própria dissolução das características formais de um texto por oposição ao modelo clássico seja marcada por essa interpretação artística”.

Aprendemos a reconhecer o caráter teórico dos estudos literários como determinante no século XX, ou mais precisamente, identificados a “tomada de consciência da estética textual”. Os estudos literários obrigaram-nos não só a rever conceitos, mas também as atuações interdisciplinares.

Na esteira de Tynianov e de Bakhtin, Julia Kristeva (Carvalho, 2001:50) chegou à noção de “intertextualidade”, em 1969, para designar “o processo de produtividade do texto literário”, resultante do processo de leitura de um *corpus* literário anterior. O texto, portanto, é absorção e réplica de outro texto ou vários outros.

A noção de intertextualidade abre um campo e sugere modos de atuação diferentes ao comparatista. “A tradição se desenha menos sobre as continuidades do que sobre as rupturas” (idem: 2001: 53); a imitação ou a cópia diluem a noção de dívida antes firmada na identificação de influências; a repetição nunca é inocente, nem a colagem, nem a alusão e, muito menos, a paródia. Toda repetição tem intencionalidade certa, quer dar continuidade ou quer modificar em relação ao texto anterior, re-inventa-o.

A imitação é um procedimento de criação literária e a invenção não está vinculada à idéia do “novo” e sim, a idéias que se cruzam continuamente.

A articulação entre Teoria Literária e Literatura Comparada foi indispensável ao novo impulso que receberam os estudos comparatistas. Outros

campos também progrediram com o reforço teórico, entre eles, o das relações interdisciplinares. Literatura e artes, literatura e psicologia, literatura e folclore, literatura e história se tornaram objeto de estudo ampliando e relacionando características da literatura comparada.

Esses estudos expressam a tendência de ultrapassar fronteiras, sejam elas nacionais, artísticas ou intelectuais, explorando a fusão da literatura com outras formas de expressão de conhecimento. Os estudos interdisciplinares em literatura comparada instigam a uma ampliação dos campos de pesquisa e à aquisição de competências. Assim compreendida, a literatura comparada é uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística.

Comparar é contrastar. A proposta antropofágica de Oswald de Andrade (1928), é, sem dúvida, fascinante se compreendida no seu caráter seletivo, como capacidade crítica de selecionar do alheio o que interessa. Ela valoriza, acima de tudo, a idéia de reutilização de cabedal dos conhecimentos humanos, oriundos das mais diversas culturas. O processo pressupõe uma ação interiorizada do comportamento exógeno e sua adequação aos padrões nacionais.

A proposta é, então, aquela de transformação de toda cultura interiorizada em uma produção “mestiça”, na qual todas as realizações culturais sejam assumidas e adaptadas à “inteligência” brasileira. A antropofagia abre caminhos, articulando os dois pólos, o das literaturas periféricas e o das literaturas do centro, igualmente envolvidos nesse processo. E como disse Haroldo de Campos “escrever, hoje, na América Latina como na Europa, significará, cada vez mais, reescrever, remastigar” (ibidem: 2001, 80).

Em síntese:

o comparatismo deixa de ser visto apenas como o confronto entre obras e autores. Também não se restringe à perseguição de uma imagem, de um tema, de um verso, de um fragmento, ou à análise da imagem-miragem que uma literatura faz de outras. A Literatura Comparada ambiciona um alcance maior, que é o de contribuir para a elucidação de questões literárias que exijam perspectivas amplas. Assim, a investigação de um mesmo problema em diferentes contextos literários permite que ampliemos horizontes do conhecimento estético ao mesmo tempo em que, pela análise contrastiva, favorece a visão crítica das literaturas nacionais. (Ibidem: 2001, 86)

É desse modo que a Literatura Comparada se integra às demais disciplinas que estudam o literário, complementando-as com uma atuação específica e particular.

E é por tudo isso que o comparatismo é um caminho apropriado, como macro campo teórico, para examinar o resultado do trabalho textual do cronista Arnaldo Jabor. Ao colher a matéria-prima para seus escritos e transformá-las em crônicas jornalísticas, ele transita por diversos segmentos culturais que se entrelaçam a uma produção textual que mescla procedimentos da literatura, do cinema e do jornalismo.

Não importa a seriedade do assunto, pois o cronista insere a leveza e a comicidade, próprias da crônica, com a criatividade que traz do cinema. O resultado é pluritextual, suscetível de abordagens multidisciplinares que identifiquem as semelhanças e as oposições provenientes de cada tipo de texto re-elaborado e renovado.

1.3. O discurso e os gêneros

A literatura procura firmar-se, em sua essência, pondo em cheque a formalidade, pois os gêneros transformam, renovam e dão vida ao texto literário e as regras que regem os gêneros literários são reconhecidas com a presença da exceção, que é a transgressão. Não é possível não haver regras. Elas se fazem necessárias para que haja transgressão.

Toda exceção acaba se tornando regra, do que com o tempo haverá constatação. As regras são transgredidas em suas exceções e ao transgredi-las, tornam-se regras.

Assim ocorre com a linguagem. De um contexto anunciado e de outros já constituídos surge o ato de fala. Sua diferença e a de um gênero estão no nível do discurso – que pode situar-se em qualquer nível – comunicando-se com a sociedade a que pertencem de acordo com sua ideologia.

Os gêneros são classes de textos, o literário, o informativo. O texto teria a ver com o literário ou não-literário; o gênero, com a classificação. Um gênero, hoje, deve aos gêneros do século XIX, como deverão os futuros. Não haverá literatura sem gêneros, mas trata-se de um processo em constante transformação, já que um discurso é feito de frases enunciadas por um emissor que leva em conta enunciados e os transmite dentro de um contexto, um receptor a quem ele se dirige, um tempo e um lugar, uma mensagem que se segue; enfim, um contexto de enunciação – um ato de fala que ganha sentido e significação.

Portanto, podemos descrever os gêneros baseados na experiência e na análise e observar, em uma sociedade, que os discursos e textos individuais são produzidos em relação à norma e união dessas experiências. Todorov (1980: 50) acrescenta que “o gênero é o lugar de encontro com a poética geral e da história

literária fatural; ele é, por isso mesmo, um objeto privilegiado, o que lhe poderia valer a honra de se tornar personagem principal dos estudos literários”.

Há transformações internas e externas que o ato de fala sofre, mas que não deixam dúvidas que os gêneros literários originam-se do discurso humano e que é preciso aprender a apresentar os gêneros como processos dinâmicos de produção.

Embasados na teoria de Tzvetan Todorov em *Os Gêneros do discurso* (1980), verificaremos que a descrição inicial de uma crônica de Arnaldo Jabor situa-se em um tempo contínuo, sofre mudanças próprias da narrativa e recorta o tempo em unidades descontínuas e que a transgressão de gêneros gera textos como as crônicas que ele escreve, como verificaremos a seguir.

1.4. A narrativa e a construção do discurso

Para se construir uma narrativa é necessário, primeiramente, a descrição de um estado, que por sua vez, exige o desenvolvimento de uma ação, que a modifica, constituindo um novo elo da narrativa. Tanto a descrição quanto a narrativa necessitam de temporalidade, mas temporalidade de natureza distinta.

A descrição inicial de uma crônica do escritor Arnaldo Jabor situa-se certamente em um tempo contínuo, sofre mudanças próprias da narrativa e recorta o tempo em unidades descontínuas, opondo-se ao tempo dos acontecimentos. Só a descrição aqui não basta para criar uma narrativa e o autor faz uso da estrutura do texto de ficção – que inclui ao mesmo tempo narrativa e descrição – e cria suas

crônicas jornalísticas, usa verbos transitivos e linguagem referencial – quando faz jornalismo e o oposto, no cinema e em literatura.

Essa maneira de ver a narrativa como o encadeamento cronológico e às vezes, causal de unidades descontínuas é encontrada em Propp, nos contos de fadas, chamadas de funções. Essas funções estão num mesmo plano, mas uma diferente da outra; a única relação entre si é a da sucessão dos fatos e não se pode imaginar uma narrativa que não contenha partes dessas funções, mesmo que sejam facultativas ou alternativas; simétricas ou inversas.

Ademais, Todorov (1980: 64) diz que “não é verdade que a única relação entre as unidades seja a de sucessão; podemos dizer que essas unidades devem também se encontrar numa relação de transformação. Eis-nos diante dos dois princípios da narrativa”: a sucessão mais a transformação.

Ao identificar esses elementos na composição do texto de Arnaldo Jabor, confirma-se a natureza literária que suas crônicas atingem, pois, além da linguagem em seus recursos mais próximos da conotação, o texto é formado de componentes típicos de narrativas literárias.

2. A crônica, o jornalismo e o cinema: alguns conceitos e antecedentes históricos

2.1. A crônica: do jornalismo à literatura no texto de Arnaldo Jabor

Se,

“conto é tudo que chamamos de conto” como dizia Mário de Andrade, tal definição se aplica ainda com mais propriedade à crônica moderna brasileira, esse gênero literário tipicamente brasileiro, que engloba tudo: páginas de memória, lembranças de infância, flagrantes do cotidiano, comentários metafísicos, considerações literárias, poemas em prosa, trechos de romance. O tratamento de ficção que muitas vezes lhe é dispensado dá, ao que o autor modestamente chama de crônicas, a qualidade artística de verdadeiros contos (*Elenco de cronistas modernos* [por Carlos Drummond de Andrade e outros] Nota da editora à 1 edição, 2001:7)

A crônica é antes de tudo um gênero que registra um aspecto qualquer da existência social ou individual. Era um texto histórico que registrava o passado, mas isso, antigamente. Os tempos mudaram, como mudaram os cronistas. De homens modestos, delicados, simplórios, que semanalmente colhiam os frutos para seus escritos, pois a vida nos séculos passados era simples, e ao longo dos séculos houveram mudanças. Então, os cronistas modernizaram-se, passaram a ser seres complexos, intelectualizados, auto-suficientes – como o cineasta e jornalista Arnaldo Jabor – que vê na crônica uma arte em que se captam suas vivências e experiências no instante em que elas se realizam.

Para Hélio Consolaro:

na concepção atual, enquanto literatura, o gênero permite o exercício da subjetividade (do autor), o prazer e o sabor do texto próprio à arte da narrativa e da reflexão descomprometida. “A crônica é mais que uma fotografia, quase uma pintura de cores leves, talvez uma aquarela”. (<http://portradasletras.folhadaregiao.com.br/literatura1.html>)

Toda crônica é, entre outras coisas, um relato ou comentário de fatos do dia-a-dia, dependendo do olhar de cada um. É um gênero originado do jornalismo contemporâneo, cujas raízes estão na história e na literatura. Na história, a crônica assume o caráter de relato; na literatura, assemelha-se ao texto primário escrito por viajantes ou epistológrafos, passando depois ao jornalismo, cultuado por escritores que ocupam diariamente colunas e periódicos, assumindo, mais tarde, características nacionais, cujo relato permeia os traços culturais da sociedade em que vivemos.

O gênero crônica tem um compromisso com a realidade e com a época no qual se insere. *Cronos*, em grego, significa tempo e a crônica é uma narrativa curta de um fato do cotidiano, portanto, um *flash* do real. A origem deste gênero literário relaciona-se à linguagem jornalística, constituindo-se em espaço de reflexão despreocupada do leitor num meio de comunicação, que por si mesmo, é transitório e, primordialmente, informativo. No entanto, a crônica desvinculou-se da linguagem denotativa do jornal para assumir características próprias da linguagem conotativa da Literatura.

Assim, estabeleceu-se que o princípio básico da crônica é registrar o circunstancial, sendo ela uma soma de jornalismo e literatura, dirigindo-se a uma classe que tem preferência pelo jornal em que é publicada.

A linguagem da crônica é:

ambígua, duma ambigüidade irreduzível, de onde extrai seus defeitos e qualidades, a crônica move-se entre ser no e para o jornal, uma vez que se destina, inicial e precipuamente, a ser lida no jornal ou revista. Difere, porém da matéria substancialmente jornalística naquilo em que, apesar de fazer do cotidiano o seu húmus permanente, não visa à mera informação: o seu objetivo, confesso ou não, reside em transcender o dia-a-dia pela universalização de suas virtualidades latentes, objetivo esse geralmente minimizado pelo jornalista de ofício. O cronista pretende-se não o repórter, mas o poeta ou o ficcionista do cotidiano, ou seja, desentranhar do acontecimento sua porção imanente de fantasia. Aliás, como procede todo autor de ficção, com a diferença de que o cronista reage de imediato ao acontecimento, sem deixar que o tempo lhe filtre as impurezas ou lhe confira as dimensões do mito, horizonte ambicionado por todo ficcionista de lei. De onde as características da crônica, como também suas grandezas e misérias, resultaram dessa inalienável ambigüidade radical. (Massaud Moisés, 1977: 7)

Acreditamos que o cuidado com a aplicação da linguagem referencial em um texto jornalístico e da linguagem poética em um texto literário, seja o nó da questão.

Sendo assim:

a função cardeal de um periódico é a de informar, por meio de uma linguagem unívoca, sem margem para a ambigüidade. E, dentro das páginas de um jornal, pejudicadas de informações rigorosas, a crônica funcionaria como descanso para o leitor, na medida em que ela se constrói a partir de um evento qualquer, porém moldada numa linguagem que tende para a ambigüidade, tende para a plurivocidade.

Por isso, “a ambigüidade é a sua lei”, situamo-nos melhor perante uma construção verbal, cujos limites roçam pelo Jornalismo e pela Literatura e que por essa mesma razão, embora estampada em páginas efêmeras, é passível de participar em livro.

Espremida entre o rigor informativo e a liberdade verbal, a crônica condensa a tensão narrativa exemplar, cuja fidelidade ao histórico está constantemente ameaçada pela liberdade criativa. Diante do cronista, o fato se desfolha, se desventura e, eventualmente, se torna tão ambíguo quanto a própria linguagem que o moldou. Se a literatura não precisa em princípio, de nenhum compromisso com a realidade histórica, o mesmo já não pode ocorrer com a crônica, cujo motor de arranque é o cotidiano. (Dimas, 1974: 48-9)

Todavia, a crônica merece a atenção que lhe vem sendo dispensada ultimamente não só porque apresenta qualidades literárias apreciáveis mas porque, e sobretudo, busca subtrair-se à fugacidade jornalística. O cronista fornece alimento espiritual de consumo imediato e sabe que não se comunicaria com o leitor se procedesse de outro modo, como observa, por exemplo, Jorge de Sá:

no tempo de Paulo Barreto (1881 – 1921), por exemplo, era apenas uma seção quase que informativa, um rodapé onde eram publicados pequenos contos, pequenos artigos, ensaios breves, poemas em prosa, tudo, enfim, que pudesse informar os leitores sobre os acontecimentos daquele dia ou daquela semana, recebendo o nome de *folhetim*. Acontece que Paulo Barreto percebeu que a modernização da cidade exigia uma mudança de comportamento daqueles que escreviam a sua história diária. Em vez de permanecer na redação à espera de um informe para ser transformado em reportagem, João do Rio (seu pseudônimo mais conhecido), ia investigar e assim dar mais vida ao seu próprio texto, construindo uma nova sintaxe, impondo a seus contemporâneos uma outra maneira de vivenciar a profissão de jornalista.

Mudando o enfoque, mudaria também a linguagem e a própria estrutura folhetinesca.

Com essa modificação, João do Rio consagrou-se como o cronista mundano por excelência, dando à crônica uma roupagem mais “literária”. Em vez do simples registro formal, o comentário de acontecimentos que tanto poderiam ser do conhecimento público como apenas do imaginário do cronista, tudo era examinado pelo ângulo subjetivo da interpretação, ou melhor, pelo ângulo da recriação do real (Sá, 1992: 8).

Assim, o cronista age de maneira solta, dando a impressão de que pretende apenas ficar na superfície de seus próprios comentários, sem ter a preocupação de colocar-se na pele do narrador, que é, principalmente, personagem ficcional.

Quem narra uma crônica é o seu autor mesmo, e tudo o que ele diz parece ter acontecido de fato, como se nós, leitores, estivéssemos presenciando o momento do fato ocorrido. Existe a liberdade do cronista para desenvolver o seu

tema, cumprindo sua função primordial e como antena do povo capta tudo aquilo que nós outros deixamos passar despercebidos, explorando as potencialidades da língua, e revelando-nos uma realidade, às vezes, ignorada.

De aparência simples, a crônica assume a transitoriedade de nascer, envelhecer e morrer a cada 24 horas, dirigindo-se inicialmente a leitores apressados, que lêem nos pequenos intervalos da luta diária, juntando a pressa de viver com a ingênua pressa de escrever, do cronista.

Destinada ao jornal ou à revista, atrai o leitor ou o ouvinte na brevidade de um instante; seu estilo distingue-a da massa impressa ou das notícias – reportagem.

Ambígua, frágil e breve, pois geralmente curta, subjetiva, cotidiana, a crônica é efêmera: se presa em livros, dificilmente é lembrada, mas:

quando passa do jornal ao livro, nós verificamos meio espantados que a sua durabilidade pode ser maior do que ela própria pensava. No caso da crônica, talvez como prêmio por ser tão despreziosa, insinuante e reveladora. E também porque ensina a conviver intimamente com a palavra, fazendo que ela não se dissolva de todo ou tão depressa demais no contexto, mas ganhe relevo, permitindo que o leitor a sinta na força dos seus valores próprios (Cândido, 1980: 6).

Por outro lado, há uma espécie de renovação, pois teremos que observar o novo contexto e suas prováveis significações novas pois,

uma vez publicada em livro, a crônica assume uma certa reelaboração na medida em que é escolhida pelo Autor (em alguns casos, é outra pessoa quem organiza a coletânea). Além disso, ela se torna mais duradoura, porque os textos que envelheceram devido à sua excessiva circunstancialidade não entram na seleção.

Assim, quando a crônica passa do jornal para o livro, amplia-se a magicalidade do texto, permitindo ao leitor dialogar com o cronista de forma bem mais intensa, ambos agora mais cúmplices no solitário ato de reinventar o mundo pelas vias da literatura (Sá, 1992: 83- 6).

A crônica quando não se identifica ao conto ou à reportagem, ostenta características específicas e a primeira delas diz respeito à brevidade:

no geral, a crônica é um texto curto, de meia coluna de jornal ou de página de revista. Imposta pela circunstância de publicar-se em jornal ou revista, a brevidade reflete, e a um só tempo determina, as outras marcas da crônica.

A subjetividade é a mais relevante de todas. Na crônica, o foco narrativo situa-se invariavelmente na primeira pessoa do singular. A impessoalidade é não só desconhecida como rejeitada pelos cronistas: é a sua visão das coisas que lhes importa e ao leitor; a veracidade positiva dos acontecimentos cede lugar à veracidade emotiva com que os cronistas divisam o mundo. Não estranha, por isso, que a poesia seja uma de suas fronteiras, limite do espaço em que se movimenta livremente; e o conto, a fronteira de um território que não lhe pertence.

A subjetividade da crônica, semelhante à do poeta lírico, explica que o diálogo com o leitor seja o seu processo natural (Moisés, 1977: 8).

Na crônica, a linguagem é espontânea, jornalística, muitas vezes metafórica e de imediata apreensão. Preso ao acontecimento, o cronista normalmente não se perde em devaneios, atem-se à realidade do fato. Seu estilo – seu sustento. Cronista sem estilo parece inconveniente e é por seu estilo que se distancia do repórter. Entendido o estilo como linguagem, o amor poético que exprime, nas suas especificidades, funciona como instrumento de certa visão do mundo.

Sucedo, no entanto, que nenhuma obra literária pode sustentar-se apenas pelo estilo. Transformar o estilo em fim exclusivo, sem comprometer-se, é perder sua razão de ser. O estilo pelo estilo não justifica a intenção da obra literária: o apuro estilístico há de estar a serviço de uma mundivivência que por meio do texto se corporifica, jamais como o fim do fazer literário.

A crônica se alimenta do estilo porque geralmente é destinada ao jornal ou revista. Por seu estilo ágil, simples e poético, atrai o leitor. Entre o coloquial e literário quer-se o estilo da crônica, marcada pela oralidade dos temas do cotidiano, com certa análise filosófica.

Também, de caráter efêmero, a crônica destina-se ao consumo diário, como nenhuma outra obra que se pretende literária. Fugaz como a existência do jornal e da revista, resiste também, hoje, ao livro – enfrentando o desafio do tempo.

O fato é que a crônica é um gênero literário, de prosa, ao qual menos importa o assunto, em geral efêmero, do que as qualidades de estilo; menos o fato em si do que o pretexto ou a sugestão que pode oferecer ao escritor para divagações intemporais; menos o material histórico do que a variedade, a finura na apreciação, a graça na análise de fatos miúdos e sem importância, ou na crítica irrequieta das pessoas. Assim em atraente estilo, a crônica literária desfila ricas telas de língua e expressividade, e, num traçado breve, ideal para o estudante de começo de século, esboça o homem e uma época, as grandezas e misérias do ser humano no seu dia-a-dia.

Por isso, a sua sintaxe lembra alguma coisa desestruturada, solta, mais próxima da conversa entre dois amigos do que propriamente do texto escrito. Dessa forma, há uma proximidade maior entre as normas da língua escrita e da oralidade, sem compor frases frouxas, sem a magicalidade da elaboração, pois ele não perde de vista o fato de que o real nunca é meramente copiado, mas recriado.

O coloquialismo de uma frase ouvida na rua, passa a ser a elaboração de um diálogo entre o cronista e o leitor, do qual a aparência simplória ganha sua dimensão exata.

O dialogismo equilibra o coloquial e o literário, permitindo que o lado espontâneo e o sensível permaneçam como o elemento provocador de outras visões do tema. Com o seu toque de lirismo reflexivo, o cronista capta esse instante brevíssimo que também faz parte da condição humana e lhe confere (ou lhe devolve) a dignidade de um núcleo estruturante de outros núcleos, transformando a simples situação no diálogo sobre a complexidade das nossas dores e alegrias, transformando o lado circunstancial da vida e da literatura.

Os gêneros literários dividem-se em dois grupos:

aqueles em que os autores usam um método direto de se dirigir ao leitor, e aqueles em que os autores o fazem indiretamente, usando artifícios intermediários. Ao primeiro grupo, em que há uma explanação direta dos pontos de vista do autor, dirigindo-se em seu próprio nome ao leitor ou ouvinte, pertencem: o ensaio, a crônica, o discurso, a carta, o apólogo, a máxima, o diálogo, as memórias. São os gêneros que se podem chamar “ensaísticos”. Ao segundo grupo, conforme o artifício intermediário: o gênero narrativo, epopéia, romance, novela, conto; o gênero lírico e o gênero dramático. (Coutinho, 1997: 117)

Para esses gêneros de natureza estritamente literária é que se volta, segundo a poética contemporânea, a compreensão e o estudo da literatura, mas com relação à crônica,

não obstante, há quem sublime o parentesco da crônica com o ensaio informal. Trata-se, contudo, de semelhança apenas quanto ao impulso de origem ou na sua mecânica geratriz; mas depois se afastam. Com efeito, a crônica e o ensaio caracterizam-se pela subjetividade, envolvem idêntico movimento do “eu”, mas enquanto o ensaio guarda sempre uma intenção, ainda que sob o disfarce da informalidade, a crônica, ou repete a intencionalidade ou deixa de ser crônica. É que a crônica, embora procure vencer a efemeridade do jornal, somente encontra ali sua guarida; é escrita no e para o jornal (ou revista), depende, do dia-a-dia momentesco e ou da memória do escritor. Ao passo que o ensaio aspira a uma relativa perenidade, visto que se destina antes ao livro, ou revista especializada, que ao jornal. (idem, 1997: 250-1)

A crônica goza, porém, da mesma liberdade do ensaio, talvez pela variação do cotidiano que determina a mobilidade do texto, talvez porque registra a variação emocional do escritor. Qualquer tema lhe serve de assunto – até a falta de assunto, tema usado praticamente por todos os cronistas – quer de Política, Economia, Sociologia, Futebol, Trânsito, Viagens, Amizade, desenvolvido em variada clave emocional, desde a trágica até a cômica, passando pela humorística, pessimista, depressiva e otimista.

Martins Almeida observa que:

o ensaio pode ser visto sob dois aspectos: tradicionalmente, como informal, e modernamente, como formal. O primeiro revela a liberdade de espírito reagindo diante de fatos, pessoas ou paisagens, teorias, lembranças, viagens... O ensaísta informal, diante do espetáculo da vida, reage a ele num motejo ou numa tentativa de moralização, em linguagem livre e familiar.

No Brasil, a palavra ensaio tem-se restringido à denominação de escritos do segundo tipo, como sinônimo de “estudo”. E o gênero literário que denominava a tentativa leve e livre, informal, sem método nem conclusão, passou no Brasil a ter o rótulo de crônica.

(Martins Almeida, 1980: 3-4)

Em 30 de outubro de 1859, Machado de Assis, (*apud* Afrânio Coutinho) chamou as crônicas de “folhetins” e “folhetinista”, seu autor e definiu a crônica como hoje é entendida:

(...) o folhetim nasceu do jornal, o folhetinista por consequência do jornalista. Esta última afinidade é que desenha as saliências fisionômicas na moderna criação.

O folhetinista é a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consociado com o frívolo. Estes dois elementos, arredados como pólos, heterogêneos como água e fogo, casam-se perfeitamente na organização do novo animal.

Daquele cai sobre este a luz séria e vigorosa, a reflexão calma, a observação profunda. Pelo que toca o devaneio, à leviandade, está tudo encarnado no folhetinista mesmo; o capital próprio.

O folhetinista, na sociedade, ocupa o lugar do colibri na esfera vegetal: solta, esvoaça, brinca, tremula, paira e espaneja-se sobre todos os caules suculentos, sobre todas as seivas vigorosas. Todo o mundo lhe pertence; até mesmo a política (Coutinho, 1997: 121-2).

E completa:

cronistas foram também os primeiros romancistas, notando-se que o romance urbano ou de costumes eram por assim dizer, um desenvolvimento natural da crônica.

Folhetim era a crônica, mas também a novela ou romance, quando publicado em jornal. O fator espiritual de comunhão entre os dois gêneros era a poesia, que dominava a literatura romântica, sendo por isso explicável a influência que o folhetim exerceu particularmente sobre o mundo social. O poeta, o romancista, o homem do jornal, todos cederam às suas seduções, com maior ou menor assiduidade (idem, 1997: 124).

Há vários tipos de crônicas na Literatura Brasileira e podemos classificá-las pela natureza do assunto ou pelo movimento interno.

Assim temos; segundo Afrânio Coutinho:

- a) a crônica narrativa, uma história que se aproxima do conto;
- b) a crônica metafísica, constituída de reflexões filosóficas;
- c) a crônica-poema em prosa, de conteúdo lírico, extravasando a alma do artista;
- d) a crônica-comentário dos acontecimentos, acumula coisas diferentes;
- e) a crônica-informação, divulga fatos e faz comentários rápidos.

É evidente que essa classificação não implica a abertura entre os vários tipos. Há também, algumas questões que devem ser esclarecidas em relação à crônica:

- a) crônica e reportagem: a crônica que não é notícia é reportagem disfarçada, para o repórter – cuja finalidade dos fatos é crucial; para o cronista, apenas pretextos oníricos;
- b) crônica e linguagem: a crônica deve usar a linguagem da atualidade, bem como adjetivos, gírias, regionalismos e tudo que expressa a sociedade humana em sua fala coloquial;
- c) crônica e estilo: de estilo simples, o cronista deve manter o canal aberto ao leitor para um bate-papo informal;
- d) crônica e literatura: a crônica literária não deve obedecer a regras de reportagem e sim, fundir literatura e jornalismo com as idéias e estilo do autor;
- e) crônica e filosofia: todo cronista deve ter uma filosofia de trabalho intencional para que o leitor deguste-a, de maneira agradável;
- f) autonomia da crônica: a crônica é independente e o cronista age livre e desembaraçado de acordo com as transformações da época;
- g) a crônica e o livro: a crônica foi feita tanto para as páginas de um periódico quanto para as de um livro;

E a crônica consagrou-se no Brasil com as características observadas por Coutinho:

a partir do Romantismo, a crônica (a princípio folhetim) foi crescendo e assumindo personalidade de gênero literário, com características próprias e cor nacional cada vez maior. Pelo desenvolvimento, categoria artística e popularidade é hoje uma forma literária de requintado valor estético, um gênero específico e autônomo.

A crônica é na essência uma forma de arte imaginativa, arte da palavra, a que se liga forte dose de lirismo. É um gênero altamente pessoal, uma reação individual, íntima, ante o espetáculo da vida, coisas, seres. O cronista é um solitário com ânsia de comunicar-se. Para isso, utiliza-se literariamente desse meio vivo, insinuante, ágil que é a crônica.

É grande a importância do gênero na literatura brasileira, pois o fundamental na crônica é a superação de sua base jornalística e urbana em busca de transcendência, seja construindo “uma vida além da notícia”, seja enriquecendo a notícia “com elementos de tipo psicológico, metafísico” ou com o *humour*, seja fazendo o “subjetivismo do artista”, sobrepor-se “à preocupação objetiva do cronista”.

A integração da crônica se dá quando ela atinge a transcendência literária.

Então ela se torna um gênero literário autônomo, tal como ocorre na literatura brasileira, em que ela substitui o *essay* dos ingleses. (Coutinho, 1997: 135-6)

Até aqui foram dez páginas de retomada de algumas definições de crônica e tanta atenção se justifica para que possamos observar como Arnaldo Jabor executa essa modalidade de texto, ligada ao contexto reconhecido pelos estudiosos citados, entre a fugacidade do jornal diário e a retomada pela edição em livro. Uma leitura da crônica *A Monica Lewinsky é bonitinha mas ordinária* nos permite identificar os tópicos característicos da crônica e uma execução típica de Jabor:

O telefone preto tocou. Quem faz o favor de me ler sabe que eu, de tempo em tempo, falo com Nelson Rodrigues em busca de conselho; melhor dizendo, ele sabe quando eu preciso de atendimento. (...) Pois eis que o negro aparelho tocou. Como ele dizia : “ O telefone tocando é uma janela aberta para o infinito...”

-Rapaz, você atendendo ao próprio telefone como se fosse contínuo de si mesmo...

(Sempre o mesmo bordão, como uma senha. E eu respondo, em contra-senha.)

- Eu sou um pobre homem de Póvoa de Varzim, Nelson ...

- Que nada ... você ainda tem um pouco de pão e manteiga para lhe barrar por cima...

(Essas frases do Eça de Queiroz sempre abriam nossa conversa ...)

(Jabor, 2001:48)

Nesse primeiro momento, o cronista capta suas vivências para bater papo e trocar experiências com seu velho amigo Nelson Rodrigues, falecido em 21-12-80. Aqui, a crônica assume o papel de conversa descompromissada, na tentativa de eternizar um momento, mas é também uma narrativa, próxima do conto. A literatura tradicional se faz presente com o autor Eça de Queiroz muito lido por Nelson Rodrigues quando vivo e que quando conversava com Arnaldo Jabor pelo telefone, passava minutos citando frases do escritor admirado por ambos e a marca brasileira se concretiza no escritor que vira personagem, Nelson Rodrigues.

O toque de criação ficcional, o diálogo impossível na vida real, com o amigo morto, mescla a linguagem referencial e instaura a “transcendência literária” de que fala Coutinho.

- Rapaz, estou besta!... Eu só, não: os querubins, os serafins, arcanjos, virgens falecidas, suicidas que tomaram formicida com guaraná, está todo mundo besta no céu, rapaz, com a mudança do mundo. O mundo levou exatamente meia hora para mudar...

(Eu, metido a intelectual em pânico, embarco na teoria.)

- Pois é, Nelson... a globalização da economia mostrou sua face verdadeira porque, veja bem, a burguesia internacional, por conta de uma grande voracidade monetarista, criou uma nova classe média emergente...

- Rapaz, pára com isso... que “classe média” que nada; o “Homem” é de classe média... O que eu estou besta é justamente o contrário: Como os pecados capitais mais vagabundos podem mudar o mundo. Os comunas diziam que eu era “aliado” porque eu não acreditava na economia; agora, está aí...

(...) – Ora, rapaz, o mundo está curvado diante do adultério. O Ocidente inteiro está diante da *Engraçadinha*, ou da *Bonitinha*. A Monica Lewinsky é exatamente a Engraçadinha, o Clinton é um fauno de tapete e o Ocidente é um folhetim de Eugenio Sue, rapaz, o Ocidente é a *Revista do Rádio*... (idem, 2001:48-9)

Fatos do dia-a-dia, como o adultério, tanto usado por Nelson Rodrigues em suas peças, filmado por Arnaldo Jabor e criticado por muitos, volta a ser notícia no mundo inteiro. Conversa de lavadeiras, atitudes de classe baixa

permeiam entre palácios e governos. Um dos sete pecados capitais mais graves e comuns estão estampados nos jornais mais famosos do mundo inteiro.

A ambigüidade da crônica está expressa na linguagem referencial – o adultério do presidente dos U.S.A, noticiado e comentado no mundo todo, une-se à comicidade do fato textual: Arnaldo Jabor, metido a intelectual, relata fatos que dizem respeito à condição social e econômica do país e instaurando a linguagem metafórica, continua sua conversa com o amigo Nelson Rodrigues, que está no além. Essa ambigüidade é permitida, pois em literatura a verdade dos fatos não está em primeiro plano, como no jornalismo; mas sim, a ilusão que ela proporciona, os “pretextos oníricos” de que dispõe o cronista.

Por exemplo, qual é a razão que move esse homem Kenneth Starr? É impressionante o ódio dele contra o Clinton, só parecido com o ódio do dr. Alceu de Amoroso Lima contra mim... Ele dizia: “ Sai desta lama, Nelson !...” Ele era um poço de virtude do dr. Alceu todos nós tínhamos vontade de virar imediatamente ladrões de galinha. É também feito o Gilberto Amado, que escreveu um livro de memórias onde não havia nem um só pecado, um deslize, um pequeno crime. Diante das memórias de Gilberto Amado, os leitores ficavam com saudades da degradação, com uma imensa nostalgia do escremento. Só uma grande paixão justifica este ódio do Starr; este homem é apaixonado pelo Clinton. Veja você, rapaz, outro tema meu: a paixão negra, obtusa.

- Poxa, Nelson, você está informado...

(...) – O Clinton é uma ilusão... Se você for olhar o governo dele, vê que ele não fez absolutamente nada... Quis fazer um plano de saúde pública, ficou difícil, desistiu; jogou os democratas para córner e coisa e tal...

(...) – Mas a globalização da economia não vai dar certo?

- Que “globalização”, rapaz...Os EUA estavam desesperados com tantas vitórias também... Ninguém agüenta tanta vitória...

(...) São paixões...Tudo folhetim...

(...) o egoísmo, a vaidade, “ a fome de um lado e de outro a indigestão, como dizia o Thomaz de Alencar, poeta lírico-político em *Os Maias*. Desculpe a máscara, mas o mundo está muito parecido com *A vida como ela é*. Feito a “ adúltera” do Vianinha. Por baixo das “relações de produção” estão os sete pecados capitais. (idem, 2001: 49-51)

Em uma conversa de imaginação e verdade, observamos o compromisso com a realidade. Em linguagem referencial o autor faz seu jornalismo levando aos leitores a versão dos fatos. A narrativa registra momentos da vida de personalidades públicas. Tem-se a impressão de que o autor acompanha o caminhar de personagens criadas por ele e delas nos mostra pedaços de suas vida.

A realidade caminha ao lado da literatura que se faz sempre presente nas crônicas, fundindo linguagens, como o próprio autor afirma: que é impossível fazer cinema e jornalismo sem a presença da literatura, pois em linguagem poética, evidenciam-se fatos pessoais que a linguagem referencial determina – transpõe o ser jornalístico para o ser literário. Suas narrativas são construções que ordenam suas experiências, por isso não podemos distinguir uma narrativa factual de uma ficcional. Narrar é diferente de viver, mas essa diferença não separa o que há entre o relato verdadeiro e a falsidade dos acontecimentos.

(...) O Mundo é o Méier, rapaz, o mundo é Madureira... Pode ir ao Japão, às Filipinas, que Cascadura está lá mesmo, com botequim e cachorro vira-lata. Isso é bom; os reis do mundo estão tendo de prestar atenção de novo em nós, os barnabés, os “pés-rapados”. Se a gente morrer de fome, quem vai comprar no armazém deles? E tem mais: os EUA estão também descobrindo que eles não passam de uma grande Cascadura difarçada .

-É isso aí, Nelson...

- E você rapaz, pára com esse negócio de Nova York e volta pro Méier... (idem, 2001:51).

A metáfora do diálogo com o escritor morto não se sobrepõe às características da linguagem da crônica, em atualidade, adjetivos, gírias, regionalismos, a expressão coloquial e o estilo simples, que mantém o canal aberto para um bate-papo informal com o leitor. O autor mostra que os leitores não querem somente saber do sucesso e poder de seus ídolos; as pessoas necessitam colocar-se em seus lugares e ver que os donos do poder também sofrem. O sofrimento da

classe alta é o deleite da classe baixa, é o assunto do jantar da semana, da conversa no botequim, no ponto de ônibus e no intervalo da fábrica.

Em linguagem direta, espontânea e jornalística, o autor prende o leitor à voracidade dos fatos. A análise do enredo não forma um todo fechado, isto é, nem sempre os eventos convergem para um desfecho. E é o que Arnaldo Jabor faz. Como se estivesse filmando, o cronista usa sua claquete de cineasta e termina o fato na hora que o determina. É final por uma decisão arbitrária do autor; se quisesse, poderia continuar a cena. As orações coordenadas e as elipses funcionam como se fossem sua claquete - as tomadas de cena. Também a metáfora continua a prevalecer, mas em grau elementar, próximo do da prosa de ficção.

Concluindo, como dissemos anteriormente, a crônica é uma narrativa curta de um fato de um cotidiano, constituindo-se em espaço de reflexão despreocupada do leitor interessado nos fatos do dia-a-dia. Ela registra o circunstancial dando um toque de comicidade ao jornal em que é publicada.

Com leveza, comicidade e criatividade o cronista compõe relatos que prendem à atenção do leitor. A crônica é um texto curto e subjetivo, pois a impessoalidade é rejeitada pelos cronistas: é seu ponto de vista que lhes importa e isso explica o diálogo que o cronista tem com o leitor.

Ambígua, frágil e breve, pois geralmente curta, subjetiva, cotidiana são as características da crônica e Arnaldo Jabor utiliza-as para compor suas crônicas, mesclando linguagens e figuras de linguagens, do qual constataremos nas análises dos capítulos a seguir.

2.2. O literário ou o jornalístico na crônica de Arnaldo Jabor

A fronteira entre o jornalismo e a literatura, no âmbito da narrativa, está cada vez mais difusa, cada uma recorrendo aos recursos e cosmovisões da outra, como forma de desvendar o mundo e os sentidos da vida.

O jornalismo – apesar de muitos desconhecerem – pode ser considerado um gênero literário (concebendo “gênero” não dentro do conceito clássico da tripartição, mas como de uma forma literária dotada de estatuto próprio). As fusões lingüísticas entre cinema, literatura e jornalismo provocam prazeres, ou fazem dialogar saberes e pontos intercomunicantes, superando fronteiras disciplinares. A imagem virtual, enquanto linguagem verbal, soma-se a outros recursos de apreensão do mundo e por imagem virtual entende-se a aproximação entre cinema e mídia.

Alguns aspectos dos diferentes papéis do jornalista contemporâneo Arnaldo Jabor podem exemplificar estes limiares entre mídia e arte, desde o juízo crítico à prática profissional – reformulando-os conceitualmente, unindo a tradição de ler o jornalismo em toda a sua complexidade, religando-a particularmente ao universalismo da literatura do imaginário, privilegiando a imaginação. Assim, Jabor escreve suas crônicas unindo seu estilo jornalístico com o literário. Empresta do jornalismo a verdade dos fatos e da literatura, a ficção – que é o lugar em que os seres humanos se tornam transparentes pois a literatura possibilita viver e contemplar tais possibilidades, graças ao modo de ser irreal, muitas vezes simultâneas, prendendo o leitor, como se estivesse diante de uma reportagem.

Por isso, as relações entre jornalismo e literatura são múltiplas e variadas e o escritor e o jornalista, às vezes, coincidem com a mesma pessoa, como no caso do cronista Arnaldo Jabor.

Manuel Ángel Vásquez Medel diz que:

as relações entre criação literária e exercício jornalístico têm sido problemáticas desde seus inícios.

Parece que aquela, sem abandonar a dimensão lúdica e fruitiva, deve encaminhar-se para o essencial humano, bem que encarnado nas inevitáveis coordenadas espaço-temporais que nos constituem. A atividade informativa, ao contrário, aponta mais para o efêmero, passageiro, circunstancial (e sabemos até que ponto a vertigem informativa devora a estabilidade e permanência dos acontecimentos). Simplificando muito, parece que a literatura se orienta para o importante e a informação jornalística para o urgente (*apud* Gustavo de Castro, Alex Galeno, 2002: 18)

Manuel Rivas em depoimento acrescenta:

jornalismo e literatura sempre foram o mesmo ofício. O jornalista é um escritor. Trabalha com palavras. Busca comunicar uma história e o faz com vontade de estilo. Quando têm valor, o jornalismo e a literatura servem para o descobrimento da outra verdade, do lado oculto, a partir da investigação e acompanhamento de um acontecimento. Para o escritor jornalista ou o jornalista escritor a imaginação e a vontade de estilo são as asas que dão vôo a esse valor. Seja uma manchete que é um poema, uma reportagem que é um conto, ou uma coluna que é um fulgurante ensaio filosófico (*idem*: 2002: 19)

Sendo assim, não existe verdade transparente, a participação e a subjetividade do informador é crucial tanto para o jornalista quanto para o escritor, não havendo razão para separar o jornalismo da literatura, senão por questões de estilo. Para o romancista Gabriel Garcia Márquez (*idem*: 2002: 20) “o ideal seria que a poesia fosse cada vez mais informativa e o jornalismo cada vez mais poético. Um ideal que, como pode observar-se nos bons criadores do jornalismo moderno, parece haver-se cumprido”.

As diversas crises dos anos 60, que deram lugar às formas do novo jornalismo, são exemplo de como a ruptura de fronteiras fecundou a criatividade informativa no jornalismo, permitindo impulsos às formas de escrita literária que adotassem a retórica do jornalismo.

E Medel conclui:

esta reflexão preliminar do que há de ser, no futuro, uma mirada aberta e crítica a duas das atividades humanas mais essenciais: o jornalismo como mediação com um mundo que sentimos cada vez mais próximo e mais nosso, deve atender ética e esteticamente aos requerimentos de uma nova humanidade em flor; a criação literária, enquanto indagadora dos desejos e temores, das ilusões e esperanças dos seres humanos, há de nos seguir recordando que formamos parte de uma única e mesma humanidade, na qual sobrepondo-se a circunstâncias de tempo e lugar, todos compartimos essa raiz do essencial humano. (idem. 2002: 24, 5)

Na linguagem de Jabor conferimos a ambição do autor em querer mostrar “tudo”, falar de “tudo”, criando a ilusão da totalidade dialética, que possibilita a compreensão do fato como parte estrutural do todo. Seu relato jornalístico, apesar da aparência de “real”, sempre tem contornos ficcionais ao causar a impressão de que o acontecimento está se desenvolvendo no momento da leitura. Relata o cotidiano, do presente ou do passado, reelaborando-as personagens – já que por se tratar da crônica, gênero ambíguo que se aproxima da opinião, da notícia e da narrativa ficcional por sua liberdade criativa – traz para o jornal um fazer literário por excelência, que permite criar um outro real.

No jornalismo, o conteúdo é dito de maneira óbvia para que se perca o mínimo; a literatura, diz o mesmo só que com outras palavras, convida o leitor e capta o seu interesse para um mergulho prazeroso da realidade, através da construção de uma linguagem metonímica e o cronista Arnaldo Jabor trabalha em

suas crônicas os dois aspectos: O importante da Literatura e o urgente, do jornalismo.

meu primeiro grande amor começou num “aparelho” do Partido Comunista Brasileiro em 1963, meses antes do golpe militar. Era um pequeno apartamento conjugado na Rua Djalma Ulrich em Copacabana, em cima de uma loja de discos que até hoje existe. (...) Na parede, havia um cartaz de girassóis de Van Gogh e, numa tábua sobre tijolos, uns livros da Academia de Ciências da URSS. (...) Nossas cantadas tinham base ideológica; famintos de amor, usávamos Marx para convencer as meninas. (...) Parafraseando sei que escritor, quem não viveu os dias anteriores a 64,, não conheceu as delícias da ilusão. Éramos assim nos anos 60. A guerra fria, o Terceiro Mundo, Cuba, China, tudo nos dava a sensação de que a “Revolução” estava próxima. (...) Não fazíamos diferença entre desejo e possibilidade. (...) Nossa revolução era poética, uma mistura de Rimbaud com Guevara. (Jabor, D, 2003, 8)

Mesclando os estilos, Arnaldo Jabor corresponde a conceitos jornalísticos e literários. Em linguagem referencial relata fatos reais e informa o leitor ao tratar do cotidiano e da política da década de 60. Em linguagem simbólica, na estrutura da narração, expõe as personagens – no caso o próprio autor e sua namorada; um tempo – 1963, meses antes do golpe militar; um espaço – um pequeno apartamento na rua Djalma Ulrich, em Copacabana e um fato – o começo de um grande amor em meio a uma “revolução”.

A crônica é a própria mescla de estilos e linguagens. Em linguagem confessional relata sua intimidade e nos fala de sua iniciação sexual, mas esse confessional do cronista não se dá apenas aos matizes amorosos e sim, aos relatos que faz em seu dia-a-dia. Relata a arte da época através de suas leituras nos livros da Academia de Ciências da URSS, de Marx, das cantadas poéticas que iam de Rimbaud a Guevara, além dos girassóis de Van Gogh aos matizes amorosos e sim, aos relatos que faz em seu dia - a - dia.

Sua câmara faz a tomada de tempo – de 1963 aos dias de hoje e remete-nos a imagens cinematográficas como se estivéssemos presentes à expectativa do golpe militar.

Juremir Machado da Silva assinala essa mescla entre ambigüidade e verossimilhança:

em jornalismo, ser expressivo é mais do que uma exigência: um imperativo. Por isso, o jornalismo não pode viver sem a consciência da literatura. É no exercício prosaico que se aprende a matemática da expressão. Da ambigüidade compreendida retira-se a objetividade verossímil (*apud* Castro, Galeno, 2002: 50).

Em outras palavras, o jornalismo precisa resgatar a ambigüidade da língua natural e aprofundar-se na textura literária das palavras mesclando literatura e jornalismo em textos pós-modernos – enriquecendo a linguagem, levando à compreensão de mundos diversos, de idéias e histórias.

O jornalista extrai do mundo a matéria-prima necessária para retransformá-la em narração; o escritor faz o inverso. Busca na sua própria subjetividade toda a sua literatura; da sua memória, sua escritura e pode até fazer o jornalismo virar literatura.

Literatura e jornalismo tratam dos mesmos dramas humanos, só que este, através da rotina consegue ir além, pode ser visto como obra-de-arte, por seu estilo e criação extraordinária. A literatura por sua vez, é a herança da comunicação. Através dela, o homem exerce a sua subjetividade de forma universal que atravessa o tempo da história humana, que cruza fronteiras e nações.

O cronista Arnaldo Jabor dedica-se a cruzar esses limites histórico temporais:

(...) por que escrevo estas coisas antigas, estimado leitor? Porque muita gente que está aí, gritando slogans, nem tinha nascido nesses tempos de Goulart, outras nunca quiseram ter memória, e muitos não entendem que a via mais revolucionária para o Brasil é justamente o que chamávamos de “democracia burguesa”. (...) Escrevo isto porque acho que toda a luta de hoje é entre a verdadeira esquerda que amadureceu e uma esquerda que quer continuar na ilusão. (...) Hoje entendo, com um certo orgulho, que há 40 anos, naquele apartamento conjugado do Partidão com minha namorada, eu gostava mais dos girassóis loucos de Van Gogh do que dos livros de Plenkanov. Mas eu não sabia ainda da importância da democracia, do respeito ao impossível do mundo, da complexidade da luta política. (Jabor, D, 2003, 8)

E mostra-nos que a narração é o grande elo que une o jornalismo e a literatura. Ambos se aproximam porque sobrevivem do mesmo meio, a palavra, cuja finalidade é conquistar os leitores.

Por isso alguns caminhos nos levam a considerar o texto literário como um elemento híbrido, cuja auto-suficiência e pureza são altamente contestadas.

Vale voltar a algumas observações, como quando Tânia Franco Carvalhal nos diz:

o século XX, com os estudos sobre produtividade textual, ensinou-nos como se constrói o literário em uma complexa gama de relações, como se alterou nossa compreensão do conceito de representação, da nossa concepção que consiste em simular a realidade dando-lhe mais força do que o real (*apud* Nolasco, 2001: 17)

O hibridismo referido nos conduz, pela questão do gênero, a estudos de poética comparada e também às relações que têm sido exploradas entre literatura e outras formas de escrita como o jornalismo – no seu sentido amplo de veículo de comunicação. Roland Barthes caracterizou a figuratividade da linguagem como o caráter principal da publicidade, pois “os critérios da linguagem de

propaganda são os mesmos que na poesia: figuras retóricas, metáforas, trocadilhos, todos esses signos antiqüíssimos que são duplos” (idem, 2001: 18).

Dada a insistência na literalidade da linguagem, a renúncia à propaganda dentro da publicidade, a abolição crescente do produto, é possível dizer que os jornais estão repletos de significados escondidos – o que sempre se diz de um texto literário.

Carvalho diz que:

adentramos o século XXI revertendo tradições que se consolidaram no século anterior e o caracterizam. A possibilidade que temos hoje de tratar de diferentes assuntos no vértice de uma mesma problemática, de transitarmos entre textos de natureza distinta, observando como seus traços estão embricados e estabelecem um certo jogo de câmbios e empréstimos, são certamente as marcas de um novo tempo (ibid. 2001: 19).

E Gérard Genette (*apud* Cosson, 2001: 23), chega a concluir que “se os índices textuais existem de fato, eles não são suficientes ou únicos na determinação do estatuto de uma narrativa” e é possível distinguir fato e ficção, mas é impossível encontrar uma obra literária que seja puramente factual ou ficcional porque os dois tipos são, na verdade, um só, intrinsecamente relacionados com o papel da linguagem. Nesse sentido, Rildo Cosson

(2001: 23) afirma que “a linguagem jamais é transparente em relação ao mundo, como também o mundo, tal como o significamos, não passa de um texto culturalmente construído”, daí o caráter ficcional de todo texto, que leva à recusa da fronteira entre a narrativa factual e a narrativa ficcional, pois os fatos são também uma ficção, construídos pela interação entre linguagem, experiência e memória.

Para outros, à questão da linguagem deve-se acrescentar a “crise da representação” pós-moderna que atinge sobretudo as certezas da historiografia tradicional.

De acordo com Linda Hutcheon:

literatura e história são praticamente indiscerníveis, uma vez que as duas são identificadas como constructos lingüísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem igualmente intertextualizadas, desenvolvendo os textos do passado como sua própria textualidade complexa. (*apud* Cosson: 2001: 24)

Assim, como as narrativas ficcionais, as narrativas factuais têm o mesmo valor em relação à realidade que assumem representar, mas com devido cuidado quando atribuímos sentido em nossa sociedade, como organizamos nossas experiências dentro de um contexto, permitindo entendermos o que somos e o mundo em que vivemos, com regras e normas que devem ser seguidas dentro de uma série de discursos cuja existência é histórica e dinâmica.

Do mesmo modo, diferentes épocas e diferentes culturas emolduram de modo particular as fronteiras do que é aceitável como factual e ficcional.

Com isso, o Professor Rildo Cosson assinala:

esse caráter de construção, entretanto, não retira a efetividade das diferenças reconhecidas entre as narrativas e os discursos que elas articulam. Ao contrário, é justamente porque essas diferenças funcionam em termos práticos que podemos reconhecer nelas os traços de identidade de um e de outro tipo de narrativa ora como norma, no caso do jornalismo; ora como convenção, no caso da literatura. Aqui não importa saber exatamente em que ponto do contínuo narrativo a fronteira foi estabelecida, mas sim a certeza de que sem ela não conseguiríamos nem ler, nem escrever tais narrativas. Isso porque a fronteira é o lugar onde os contratos sociais que identificam estas e aquelas marcas como parte deste ou daquele discurso são suspensos e as molduras existentes são continuamente repactuadas. A fronteira entre as narrativas factuais e as narrativas

ficcionais, portanto, depende de um contrato narrativo entre leitores e escritores que os guia através dos textos. (*apud* Nolasco, 2001: 26)

Em suma, uma vez reconhecida a fronteira entre narrativa ficcional e narrativa factual devemos procurar nos gêneros a sua concretização, pois é no gênero que as disposições discursivas são reescritas de acordo com as configurações contemporâneas do campo de produção cultural.

Na obra do autor aqui focado, através das crônicas selecionadas, verificamos esse traço contemporâneo em todas as características que os estudos acima citados apontam. As relações entre criação literária e o exercício jornalístico corresponde a uma característica do cronista.

2.3. O cinema e a trajetória jaboriana

Segundo Jean-Claude Bernardet,

vários elementos constituem um complexo ritual a que chamamos cinema e que envolve mil e um elementos diferentes, a começar pelo seu gosto para este tipo de espetáculo, a publicidade, pessoas e firmas estrangeiras e nacionais que fazem e investem dinheiro em filmes, firmas distribuidoras que encaminham os filmes para os donos das salas e, finalmente, estes, os exibidores que os projetam para os expectadores... Envolve também a censura, processos de adaptação do filme aos expectadores que não falam a língua original. Mas em geral não pensamos nesta complexa máquina internacional da indústria, do comércio e controle cinematográficos; para nós, cinema é apenas essa história que vemos na tela, de que gostamos ou não, cujas brigas ou lances amorosos nos emocionaram ou não (Bernardet, 1991: 9)

A primeira exibição pública de cinema ocorreu em 28 de dezembro de 1895, em Paris. George Méliès foi falar com Lumière, um dos inventores do cinema; queria adquirir um aparelho e Lumière o desencorajou, disse-lhe que o “cinematógrapho” não tinha futuro como espetáculo, era um instrumento científico para reproduzir o movimento e só poderia servir para pesquisas, mas Lumière enganou-se. A ilusão causada pelo impacto de ver na tela coisas reais – que se chama *impressão de realidade* – foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema.

O cinema dá a impressão de que é a própria vida que vemos na tela, brigas verdadeiras, amores verdadeiros. A imagem cinematográfica permite-nos assistir a essas fantasias como se fossem verdadeiras, ela confere aparência de realidade a essas fantasias.

Em quase todos os países europeus e nos Estados Unidos no fim do século XIX, foram-se acentuando as pesquisas para a produção de imagens em movimento. Com a Revolução Industrial, a burguesia impôs seu domínio sobre o mundo ocidental e o cinema será um dos grandes triunfos do universo cultural. A burguesia pratica a literatura, o teatro, a música, etc. A arte que ela cria é o cinema.

Não era um arte qualquer. Reproduzia a vida como é – pelo menos essa era a ilusão. Juntava-se a técnica e a arte para realizar o sonho de reproduzir a realidade. Era fundamental ser uma arte baseada numa máquina, baseada num processo químico que permite imprimir uma imagem.

Uma arte objetiva, na qual a máquina mais a intenção do escritor – estilo, ideologia e história – se unem aos limiares da linguagem entre literatura, jornalismo e cinema, como se pode identificar na obra de Arnaldo Jabor,

confirmando que o cinema foi buscar, na literatura, a estrutura narrativa e a linguagem verbal; no jornalismo, a fotografia e a informação dos fatos reais.

A história do cinema é em grande parte a luta constante para manter oculto os aspectos artificiais do cinema e para sustentar a impressão da realidade. O cinema é um campo de luta, é também o esforço constante para denunciar este ocultamento e fazer aparecer quem fala, pois nunca uma máquina tem uma significação em si, ela sempre significa o que a fazem significar (embora seja um pouco mais complicado do que isso). Essa crítica à impressão da realidade e ao cinema como impressão do real só se desenvolveu a partir dos anos 60.

O cinema não nasceu pronto, “reproduzindo o real”. Foi-se construindo aos poucos, encontrando a sua localização na sociedade, suas formas de produção e suas linguagens.

Do movimento de renovação da temática, da linguagem, das preocupações sociais e das relações com o público pode ser datado de 1945, quando começa o Neo-Realismo Italiano. A Itália ficara conhecida cinematograficamente pelos seus melodramas, suas divas dos anos 20 e 30, suas super produções, reerguendo um cinema comercial clandestino preparado nos últimos anos de fascismo.

Os cineastas voltam-se para o dia-a-dia dos proletários, camponeses e pequena classe média. A rua e ambientes naturais substituem os estúdios. Atores pouco conhecidos ou até não profissionais aparecem célebres. A linguagem simplifica-se, procurando captar este cotidiano e tentando ficar sempre apegada aos personagens e suas reações nas difíceis situações cotidianas. (idem, 1991: 93-4)

Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Fellini ou Antonioni permanecem como os mais representativos desse movimento. O Neo-Realismo não teve maior repercussão junto ao público, a quem os exibidores preferiram fornecer agitados filmes de aventuras. Mas, à medida que os filmes e as idéias neo-realistas vão sendo divulgadas passam a ter enorme influência atingindo tanto cinematografias industrializadas como países subdesenvolvidos.

Outro momento de ruptura que colaborou para a construção do cinema atual é a *Nouvelle Vague*. O cinema francês dos anos 50 reduzia-se ao chamado “cinema de qualidade”, comercial, acadêmico e prestigiado, narrando histórias absolutamente previsíveis. Jean-Luc Godard, François Truffaut, entre outros, provenientes da crítica e não da produção, rompe a situação no fim dos anos 50.

Diferentemente do Neo-Realismo, a *Nouvelle Vague* volta-se pouco para a situação francesa e se interessa pelas questões existenciais de suas personagens. Muitos filmes foram eliminados pelos grandes circuitos e poucos diretores sobraram, mas Resnais, Rohmer e Godard mantiveram seu questionamento, enquanto outros, como Chabrol e Truffaut continuarão o cinema que haviam questionado.

No Brasil, estes filmes e idéias encontram terrenos receptivos que procuravam encaminhar-se para produções de baixo custo, numa situação adversa à produção cinematográfica, que se opunha ao cinema de estúdio e ao estilo hollywoodiano. Procuravam uma estética e temática expressivas da situação de subdesenvolvimento do país, um cinema voltado para a questão social e dos oprimidos.

Mais tarde, nos anos 60, surge o Cinema Novo – surto destroçado pelo golpe de 64 – com o desaparecimento de cineastas e o exílio de outros. Nestes anos 60-70, a atividade é intensa no Terceiro Mundo.

No Cinema Novo, a história não se pauta pelo enredo. Muito mais que o enredo, interessa aos cineastas aprofundar o comportamento das personagens e as suas significações e implicações das situações em que se encontram.

Segundo Jean-Claude Bernardet (1991: 100), entre os vários cinemas novos que se desenvolveram pelos anos 60, o “brasileiro foi um dos mais destacados, não só pela importância que teve internamente como também pela repercussão internacional”.

E o jornalista Arnaldo Jabor narra:

devo ter participado de umas 5.300 horas de reuniões durante meu tempo de cineasta, de 1967 até 1990. E eu já estava presente, ainda como voyeur, na noite da fundação do Cinema Novo. Foi em 1962, na casa de Luis Fernando Goulart, quando se discutia que nome dar ao movimento. O crítico Ely Azeredo foi quem o batizou de “Cinema Novo”. (Jabor, A, 2000, 8)

Nota-se aqui a mescla de estilos que já registramos como característica da crônica jaboriana: a linguagem usada por Arnaldo Jabor para escrever sua crônica é jornalística, mas a estrutura da narração e a linguagem simbólica são literárias. A metalinguagem usada para explicar o fazer literário, no cinema, vai falar sobre si mesma. Predomina a linguagem referencial-jornalística com pequenos lances literários. No jornalismo, as informações são reais – pessoas e fatos comprovados são citados e usa-se a mesma estrutura, ao mesmo tempo, para a literatura. Há um narrador-personagem em 1^o pessoa do singular (o próprio

escritor Arnaldo Jabor); um tempo psicológico (1967 até 1990); um espaço, no qual cria suas personagens e enredo (a casa de Luís Fernando Goulart); e um fato comprovado – a fundação do Cinema Novo.

naquela época, havia muitos dias históricos. Na casa de Cacá Diegues, em Botafogo, fazíamos planos para conquistar o mundo, dentro do galinheiro da casa. Nossa miséria era tanta que Cacá instalou uma escrivaninha no galinheiro, com livros de Ezra Pound e Karl Manheim, entre ovos e titicas, e, dali, planejávamos uma virada na cultura. Éramos assim em 1962: poesia concreta, marxismo, nouvelle vague. Ali, entre garnisés e poedeiras, começavam às 5.300 horas de reuniões, que se escoavam por 25 anos. (idem, A, 2000, 8)

Observa-se que o escritor cria uma imagem visual. Cria um ambiente, “estar no galinheiro”, e proporciona visualidade e ritmo. Faz um jogo de linguagem próprio de seu estilo. Na primeira metáfora construída – o mundo conquistado a partir do galinheiro de Cacá Diegues – une coisas opostas, atingindo um aparente paradoxo: titicas de galinhas e livros de Ezra Pound. Aqui, o intelectual – fatos e leituras – junta-se ao literário, uma escrivaninha no galinheiro entre ovos e titicas, entre garnisés e poedeiras.

naqueles tempos, tudo o que fazíamos tinha um sabor histórico. Nossas vidas tinham um sentido político, desde o defloramento da namorada até as brigas revolucionárias com o pai. A cada momento político, tínhamos a sensação de nos aproximar de uma utopia que, de repente, acabou em 64 com a UNE desmoronando em fogo e eu fugindo do Exército e da “cana” pelos fundos. O cinema dos anos 70 foi um grande sucesso por esses detalhes casuais. Reuníamos noites a fio... num clima clandestino de “aparelhos” culturais, substitutivos de uma revolução que nunca veio. (ibidem, A, 2000, 8)

O enredo criado está de acordo com o contexto político, econômico e cultural da época.

a radicalidade formal dos anos 60 tinha se transformado numa flexibilidade diante do público, e os filmes começaram a fazer

sucesso, conquistando o mercado interno, competindo com os filmes americanos, o que fez crer que tínhamos barrado o “imperialismo” de nossas fronteiras. Nossas infinitas reuniões ficaram eufóricas. Achávamos que éramos o “sal da terra”, que tínhamos conquistado o mercado para sempre, quando na realidade, éramos apenas subprodutos de uma fase histórica em que o dinheiro que sobrava no mercado financeiro internacional se dava ao luxo de financiar até um nacionalismo cultural. (ib, A, 2000, 8)

Na segunda metáfora – os cineastas são “sal da terra”, o autor faz uso da linguagem referencial para explicá-la, mas se opõe ao fazer jornalístico, a partir da metáfora, quando diz: “achávamos que tínhamos conquistado o mercado para sempre...”.

quando veio a crise do petróleo de 79, começamos a morrer de novo. Assim como nos aprisionaram em 64 para nos impingir a dívida externa para financiar multinacionais, nos libertaram em 84 para pagá-la. Acabou o luxo de haver cinema nacional. A história do cinema brasileiro é um eterno Lázaro ressuscitado. Nos anos 80, os cineastas começaram a morrer. A dor da pós-modernidade os matou. Achávamos que tínhamos construído uma indústria forte, mas éramos apenas um luxo cultural, fruto das sobras dos petrodólares. Estávamos despreparados para o capitalismo depois que faliu o Estado brasileiro, em 1982, no “setembro negro”. E, como pelas autoridades éramos considerados “apenas cultura”, fomos os primeiros a serem varridos do mapa. (ib, A, 2000, 8)

Nessa terceira metáfora, o cinema brasileiro é o “eterno Lázaro” – retomando a personagem bíblica, inclusive em intensidade pleonástica, a imagem criada pelo escritor não é real. A imagem real é o literário que o escritor cria, é o simbólico, o artístico, o estético. Tece informações. A simbologia criada é a metáfora. As informações, as pessoas envolvidas e os fatos existiram e marcaram uma época.

ficamos mortos durante vários anos. Por isso vivemos uma renascença ilusória há alguns anos... não éramos indústria nem comércio, éramos apenas “cultura”.

Pela primeira vez, depois de 5.329 horas de reunião que me consumiram em 25 anos, o governo considera o cinema mais que um fato apenas cultural. Agora, o cinema vai ser uma prioridade nacional, que passa pelo comércio, pela indústria, pela importância do audiovisual no mundo dos satélites e da Internet.

Desta vez, acho que vingam o ovo do cinema novo do galinheiro de 1962.

Nossas infinitas reuniões de 30 anos deram fruto. (ib, A, 2000, 8)

Nesse desfecho, na quarta metáfora – “ovo do cinema novo do galinheiro de 1962” – o cinema que antes era “ovo”, agora é fruto. A linguagem usada, ligada à publicidade, é jornalística. Aponta os traços referenciais-informativos do cinema brasileiro. Aqui, jornalismo e mídia são “arte”. Se a televisão é acessível a todos, cinema e literatura, não são. A última frase – “nossas infinitas reuniões de 30 anos deram fruto”, revela uma interpretação. A metalinguagem usada explica o fazer cinematográfico adotado pelo grupo.

Nessa crônica estão presentes e mesclados o fazer literário, o figurado e a linguagem jornalística, referencial. Não há limites, nem regras na criação literária. A vida da literatura está na força e verdade que ela produz e nos faz entender, como os dizeres de Todorov (1980: 45), que “a poesia partilha com outras artes a representação, a expressão, a ação sobre o receptor. Ela tem em comum com o discurso cotidiano ou erudito o uso da linguagem. Apenas os gêneros lhe são exclusivamente próprios”.

O Cinema Novo criou uma situação cultural nova: era totalmente desconsiderado pelas elites culturais, só o público popular relacionava-se bem com uma parte da produção – “as chanchadas”. Com o Cinema Novo, as elites passaram a encontrar no cinema uma força cultural que exprimisse suas inquietações políticas, estéticas, antropológicas. Ele permitiu que se estabelecesse com outros países um diálogo cultural.

Até o golpe de Estado de 1964, o Cinema Novo concentrava-se principalmente na temática rural. Após o golpe, a temática rural se retrai, focaliza-se mais a classe média. Nomes como Glauber Rocha, Carlos Diegues e Arnaldo Jabor marcaram época.

Assim, Arnaldo Jabor pertence a uma geração convicta de que a arte deveria pensar o país, em seu conjunto, com suas fissuras e contradições bem visíveis. Esse cinema afirma-se em oposição ao cinema-indústria e ao filme do produtor. O autor cinematográfico tende a ser o seu próprio produtor.

Nos anos 60, Arnaldo Jabor estréia com *O Circo*. É ele que pensa o projeto, procura os meios de realizá-lo, filma e acompanha a obra em todas as etapas. O cineasta não faz uma obra de encomenda. Seus filmes correspondem a uma vontade de expressão e de comunicação. É um meio de reflexão política, estética, ética, religiosa, sociológica, nos limiares da arte verbal – literatura; com a fotografia – visual e da mídia.

Nesse contexto o próprio Jabor registra:

há quarenta anos, no seio da revolução gráfica e audiovisual, a TV influenciou muito mais o Godard do que o Godard influenciou a TV. Na tela e na telinha, o mundo ficava mais simultâneo, mais descontínuo, interrompido, com montagens de eventos fragmentados, em vez de uma sucessividade lógica. No entanto, essa e outras “revoluções” duraram pouco tempo. Quando parecia que o cinema ia se libertar do jugo narrativo do naturalismo psicológico, ficou claro que Hollywood e os mercados nunca iriam permitir tal liberdade criativa. E a regra de ouro do princípio, meio e fim feliz voltou a ser imposta, mesmo disfarçada de “atonalidade contemporânea” por meio da impostura dos “efeitos especiais”. (Jabor, B, 2000, 8)

Nota-se que a estrutura narrativa e a linguagem utilizadas são jornalísticas, o tom, aqui é o do artigo:

(...) mas se essa linguagem foi proibida no telão, ela ficou dissolvida na TV, como o idioma corriqueiro da publicidade e do videoclipe, que não deixam traço algum dos debates estéticos que provocaram na época. (idem, B, 2000, 8)

O escritor está cercado de informações maiores, externas, que levam o leitor a um jogo ação-reação com o ambiente em que vive. Sua função aparente é informar, explicar e orientar. As funções subjacentes são muitas, entre outras, a de educar. A tarefa informativa-educativa do jornalismo é relevante na sociedade contemporânea.

Com o propósito de informar e orientar sobre fatos da atualidade, trata de temas que dizem respeito aos mais variados campos do saber humano porque universaliza o conhecimento traduzindo em linguagem acessível que permita entender a mensagem. Tem como objetivo maior tecer as relações de causa e efeito, fornecendo uma leitura precisa e ampla da complexa realidade que cerca o mundo e através do cinema e da TV, ultrapassa os veículos de comunicação.

Através da mídia o escritor utiliza todo o seu potencial de construtor de narrativas da realidade. Ali, aprofunda numerosas possibilidades de tratamento sensível e inteligente do texto, através dos recursos que o jornalismo, a literatura e o cinema lhe oferecem.

no entanto, na TV, surge nos anos 70 o programa “Armação Ilimitada”. Esse seriado para adolescentes teve uma grande importância, pois libertou a narrativa das seqüências e as personagens das motivações críveis e da moralidade familiar. (...) O “Auto da Compadecida” é filho de “Armação Ilimitada” com as trapalhadas medievais de saltimbancos populares... essa operação TV-filme inova formalmente o cinema no Brasil. (ibidem, B, 2000, 8)

Também se faz presente a valorização das raízes culturais e formas populares:

(...) nessa transferência da minissérie de TV para cinema, conscientemente ou não, consegue uma coisa rara e que se fazia tardar: a retomada de uma postura épica no cinema brasileiro.

(...) “O Auto da Compadecida” mostra como a cultura de massas, a chanchada, o burlesco e até o teatro infantil podem fornecer enriquecimento formal para a grande arte. (...) É bom ver que ainda há um tipo de cinema que só pode ser feito no Brasil. (ib, B, 2000, 8)

Jean-Claude Bernardet (1991: 105) diz que “ os filmes não são concebidos como meros divertimentos, mas procuram levar ao público uma informação, quer seja a respeito do assunto de que tratam, quer seja pela linguagem a que recorrem, que tende a se diferenciar nitidamente do espetáculo tradicional”.

É o que faz Arnaldo Jabor em seus filmes e em sua concepção do cinema brasileiro: não se preocupa em agradar qualquer público; procura públicos suscetíveis de se interessarem pelas informações que o filme traz, pelo seu comportamento lingüístico ou pela própria evolução da linguagem cinematográfica. Sua filmografia e seu conceito de cinema são atravessados pela política e pela psicanálise. Em doses diferentes são esses dois elementos que a compõem e esse assunto será desenvolvido no capítulo subsequente, através dos trechos selecionados do corpus.

3 – Uma proposta para ler Jabor

Transportando os princípios do comparatismo e da transformação dos gêneros, estudados nos capítulos anteriores, para uma observação da obra de Arnaldo Jabor, percebe-se que seus filmes e suas crônicas têm características ligadas a experiências pessoais. Fala de política e de suas experiências. Coloca-se na perspectiva de uma realidade vivida. As técnicas utilizadas para se fazer um filme ou escrever uma crônica são diferentes, pois o meio de expressão é outro, mas a atitude do artista é sempre a mesma – subjetiva, pois acredita que não há artista objetivo.

É nesse sentido que o elemento confessional integra o processo de criação textual do cronista que estudamos. Entendendo por confessional não só o componente biográfico do discurso, mas também o tom de confiança e intimidade estabelecido pelo escritor, que envolve o leitor – provavelmente uma característica da crônica.

Valdevino Soares de Oliveira em *Literatura: esse cinema com cheiro*, 1998 e Jean-Claude Bernadet em *O que é cinema*, 1991, nos ajudam a compreender as idéias de Arnaldo Jabor a respeito de sua própria obra, no que diz respeito à integração de sua atitude de cineasta com as de jornalista e cronista.

Quanto ao jornalismo, Jabor diz que é a essência da própria realidade: “a realidade bate no artista e ele a transforma, dentro de sua experiência vital – de sua psicologia – e devolve-a transformada à sociedade”.¹

¹ Depoimento pessoal em entrevista concedida à pesquisadora em Araçatuba -SP, em 16-04-2002.

acho legal essa hipótese de interpretação, pois o cinema tem muito a ver com jornalismo e com literatura. A formação do cinema é muito híbrida, complexa. O Cinema Russo dos anos 20, o Neo-Realismo Italiano, o Cinema Documentário e o Cinema Verdade da França, dos anos 60, estão intimamente ligados ao jornalismo. O cinema é uma captação da realidade como o jornalismo é também, uma captação crítica. No Cinema Novo, muitos cineastas eram jornalistas – o Glauber, o Cacá e eu – que voltei a ser. E a literatura é uma coisa fundamental. O cinema é uma arte que tem uma influência muito forte da literatura – o cinema europeu é um exemplo disso. Jornalismo, cinema e literatura formam um casamento perfeito – três coisas muito próximas – e qualquer filme que tenha essas raízes é perfeito²

Além do esforço criador independente, inspiração, imaginação, memória e invenção são constituintes básicos do seu processo criador. A inspiração está contida na seqüência de procedimentos criativos e a invenção, no contexto de suas crônicas, o que supõe originalidade. Em todas elas chamam a atenção as metáforas introjetadas na palavra poética; a elipse está também na justaposição das seqüências, subentendendo as passagens desnecessárias para a economia de expressão; e as comparações, que são extremamente eficazes, nunca funcionam apenas como ornamento à expressão.

O professor Valdevino S. de Oliveira observa:

assim como a montagem cinematográfica provoca a criação de um espaço cinematográfico, a partir da escolha subjetiva do diretor, a narrativa literária, também manipula o jogo espaço-tempo no processo de montagem. Sem perder a linearidade do fato narrado, o autor escolhe, de acordo com as intenções do seu trabalho estético, os momentos de interpenetração de espaços diferentes. Sem aviso prévio ao leitor, desloca a narrativa de um espaço para outro, cabendo ao leitor separar os elementos de cada um e ordenar a seqüência de modo mais claro.

Há um corte que insere a nova situação e caracteriza, uma vez mais, o jogo de planos da linguagem cinematográfica. Fica subentendido a existência de um plano, mas o autor não o apresenta, nem sugere. A elipse verificada encurta o caminho e enriquece a expressão. (Oliveira, 1998: 60- 1)

² Idem.

Colocados juntos esses termos, percebe-se que há uma tentativa de insinuar uma movimentação que funciona como fator de descoberta – o único, o novo.

A partir desse confronto pode-se dizer que, para Jabor, a criação está vinculada à noção de originalidade. Sem falar de literatura nem de literatos, mas de cinema e jornalismo (comunicação) e de cineastas e jornalistas (comunicadores), Jabor atinge a primeira através do último.

(...) o público assiste a “O Auto da Compadecida” rindo de satisfação, reencontrando um universo inocente, irreverente, herança dos autos medievais de feira e das festas brincantes de folclore. A alegria nas salas é da mesma qualidade das cantigas de cordel nas feiras, dos “galopes à beira-mar”, dos forrós, do teatro de mamelungos. Essa foi a maior contribuição de Ariano Suassuma para a nossa literatura: não a popularização do erudito, mas o aprofundamento do popular... com uma “mise-em-scène” que atualiza as origens históricas desse tipo de raconto clássico com raízes em Gil Vicente, Lope de Vega, atravessando a sátira de tonalidades cervantinas. (Jabor, B, 2000, 8)

Mesmo quando o texto tem mais tom de artigo do que de crônica, como no caso desta citação, Jabor vê as pessoas com lentes cinematográficas. Revisita a história da Literatura Portuguesa ao citar os autos de Gil Vicente, revive a importância e a alegria do folclore nordestino com seus forrós que duram o mês de junho todo e as cantigas e poesias que surgiram no Trovadorismo do século XII e nunca deixarão de ser entoadas, enquanto houver amantes da poesia e da sátira.

Na crônica Arnaldo Jabor usa a palavra. O verbo rir, remete-nos a satisfação encontrada no rosto dos jovens (tanto quanto, quando estão em uma festa ou em uma sala-de-cinema – satisfeitos de prazer); no cinema, a lente percorre

os rostos satisfeitos. O elemento comparado é visual e imaginário. As técnicas cinematográficas e literárias se fundem e se unem em sua crônica.

Em linguagem referencial, Arnaldo Jabor informa o leitor e encadeia-o a uma história que seduz. Suas crônicas são para ele uma forma de estender o poder de comunicação com informação rápida e direta. Em linguagem híbrida, convida o leitor ao imaginário que a literatura proporciona.

Assim, Arnaldo Jabor compõe suas crônicas confessionais, interagindo em linguagens impregnadas de técnicas cinematográficas e linguagem referencial-jornalística. Não é por acaso que recorre tantas vezes à figura do cineasta. Dito de outro modo, perguntar-se-ia em que medida a representação do cineasta poderia estar vinculada a do escritor? Em que medida os filmes não seriam textos fáceis, de agrado popular? Em que medida não falando de si mesmo, de filmes, críticas políticas, de jornalismo em geral, Jabor poderia refletir sobre a criação literária pelo viés da criação cinematográfica?

Para ele, guardadas as proporções, “a arte é também língua”, uma maneira de expressar-se, a única possível. É também a arte que “naturaliza a todos na mesma pátria superior”, como diz Tânia Franco Carvalhal (1991:21).

Se as hipóteses se confirmam, para Arnaldo Jabor, o equivalente está no cinema e na linguagem jornalística, cuja forma de expressão é sempre uma versão.

Portanto, no momento da leitura dos diversos e múltiplos textos jaborianos, vale lembrar Tania Franco Carvalhal em suas observações:

essas associações se reproduzem de imediato na sensibilidade do leitor, também ele um ouvinte. Forma-se uma rede de associações advinda do estímulo auditivo que o autor sugere a partir de seu contexto cultural. Essas se transferem no ato da leitura para o leitor,

ouvinte cúmplice daquelas melodias. Este, por sua vez, as reinterpreta e as enriquece com suas próprias motivações e inferências culturais. Por isso nos é possível falar de um denominador comum nas linguagens estéticas e da propriedade que tem de funcionarem como sistemas de signos que põem em movimento toda uma série de associações fundadas em experiências individuais e coletivas. Estamos, sem dúvida, no terreno da recepção quando tudo ecoa nos ouvidos do leitor onde as associações, por fim, tomam sentido. (idem: 1991, 21)

3.1. A personagem – do jornalismo ao cinema e à literatura

As relações entre jornalismo e literatura são múltiplas e variadas.

O articulismo criativo de Arnaldo Jabor mescla o *poético*, do qual a literatura se orienta, com o *urgente* que o jornalismo necessita. O escritor trabalha no calor da hora, rastreia e analisa o acontecimento. Após a análise, transforma suas crônicas em textos confessionais, mesclando o informativo e o poético, a partir de sua visão pessoal do mundo e de suas próprias experiências vividas.

Em suas crônicas, cria sua própria denotação, de modo que os fatos ali apresentados, possam ser submetidos à prova de veracidade ou falsidade, mas ao mesmo tempo, isso não é pertinente, pois no discurso literário que se faz presente, o autor estabelece sua própria referência.

Outro ponto de semelhança e diferença entre o jornalístico e o literário é a personagem: a fusão entre a pessoa real que o jornalismo enfoca, seja como fonte, seja como sujeito da notícia, e a criatura imaginária, a persona, que no caso de Jabor resulta do foco do cineasta e do discurso confessional, constrói

sujeitos fictícios e instaura uma das características mais interessantes da crônica jaboriana.

Considerando aqui a experiência de Jabor como cineasta mais significativa do que estudos teóricos ligados à literatura, vale assinalar algumas observações pertinentes ao que se entende por construção de personagens no cinema.

O cinema é tributário de todas as linguagens, artísticas ou não, e mal pode prescindir desses apoios que eventualmente digere. Arte de personagens e situações que se projetam no tempo, é sobretudo ao teatro e ao romance que o cinema se vincula.

A fórmula mais corrente do cinema é a objetiva, cujo narrador se retrai ao máximo para deixar o campo livre às personagens e suas ações. Na realidade, verifica-se que o narrador é um instrumental mecânico. A estrutura do filme baseia-se na disposição do narrador em assumir sucessivamente o ponto de vista de sucessivas personagens.

Durante os primórdios do cinema falado, a tendência foi empregar a palavra apenas objetivamente, isto é, sob a forma de diálogos através dos quais as personagens se definiam e complementavam a ação. Mais tarde, a palavra foi utilizada no cinema como instrumento narrativo e se processa dos mais variados pontos de vista.

A palavra falada no cinema tem papel preponderante na constituição de uma personagem que é representada por pessoas. O filme moderno assegura ao consumidor de personagens uma liberdade bem maior do que a concedida pelo romance tradicional. A nitidez espiritual das personagens na definição psicológica

impõe-se tanto quanto a presença física nos filmes e em muitas obras cinematográficas recentes, as personagens são ricas de uma indeterminação psicológica que as aproxima singularmente do mistério em que vivem as personagens da realidade.

Na tela, as coisas passam de forma menos convencional, e decorre daí a importância da personagem cinematográfica e o desencadeamento dos mecanismos de identificação.

Segundo Paulo Emílio Sales Gomes:

no cinema a situação é outra. As indicações a respeito de personagens, que se encontram anotadas no papel ou na cabeça de um argumentarista – roteirista- diretor, constituem apenas uma fase preliminar de trabalho. A personagem de ficção cinematográfica, por mais fortes que sejam suas raízes na realidade ou em ficções pré-existentes, só começa a viver quando encarnada numa pessoa, num ator. Chegados a esse ponto, está prestes a revelar – se a profunda ambigüidade da personagem cinematográfica. Se a encarnação se processa através de uma pessoa, de um ator que nos é desconhecido ele fica sendo a personagem e não há maiores problemas. (In: Candido, Antonio: 1992:114)

Aliás, não é totalmente exato afirmar que no cinema a personagem passa e o ator ou atriz fica. O que persiste não é propriamente o ator ou a atriz, mas essa personagem de ficção cujas raízes sociológicas são muito mais poderosas do que a pura emanção dramática.

O cinema se adapta mal ao critério de individualismo e originalidade que se tornou norma na literatura. Para ele, tudo ocorre como se as personagens criadas pela imaginação humana pertencessem ao domínio público.

André Bazin faz algumas reflexões sobre a noção de plágio, hoje em voga para as artes tradicionais:

o comportamento do cinema nos reconduz a perguntar-nos em que sentido há outra modalidade de presença, cinematográfica, que revalida com a do teatro e pode ir além desta, com outros meios? Mas, se o cinema não nos dá a presença do corpo, e não pode dar, talvez seja também porque se propõe outro objetivo: estende sobre nós uma “noite experimental” ou um espaço branco, opera com “grãos dançantes” e “poeira luminosa”, afeta o visível com uma perturbação fundamental, e o mundo com um suspense, que contradizem toda percepção natural. Produz assim a gênese de um “corpo desconhecido” que temos atrás da cabeça, com o impensado no pensamento, nascimento do visível que ainda se furta à vista. (Bazin *apud* Deleuze, 1990: 241)

Pensar é aprender o que pode um corpo não-pensante, sua capacidade, suas atitudes ou posturas. É pelo corpo e não mais por intermédio dele que o cinema se une com o espírito e com o pensamento. O corpo nunca está no presente, ele contém o antes e o depois, o cansaço, a espera. É montar a câmera sobre um corpo cotidiano e nesse projetar, construir personagens.

Gilles Deleuze confirma isso:

ninguém foi mais longe nessa direção do que Antonioni. Seu método: chegar ao interior pelo comportamento, não mais a experiência mas “o que resta das experiências passadas”, “o que vem depois, quando tudo foi dito”— esse método passa, necessariamente, pelas atitudes ou posturas do corpo. É uma imagem-tempo, a série do tempo. (Deleuze, 1990: 227)

A *Nouvelle Vague* levou bem longe, na França, esse cinema das atitudes e posturas. Os cenários costumam ser feitos em função das atitudes do corpo que eles comandam e dos graus de liberdade que lhes deixam. Os corpos aqui, se abraçam e se batem, se enlaçam e se espancam. Restituir as imagens aos corpos dos quais foram tomados – vale para todo o cinema de Godard e para a *Nouvelle Vague*.

O cinema de Godard vai das atitudes do corpo, visuais e sonoras, ao *gestus* pluridimensional e musical, que constitui a ordenação estética. A atitude do corpo é como uma imagem-tempo, que introduz o antes e o depois, no corpo, série do tempo; o *gestus*, já é outra imagem-tempo, ordem ou ordenação do tempo. Na passagem de uma para outra, Godard atinge portanto uma grande complexidade e o pós *Nouvelle Vague* estará trabalhando e inventando nessas direções. Desde a *Nouvelle Vague*, cada vez que tivemos um filme belo e forte, nele encontramos uma nova exploração do corpo.

Com essa influência, o cinema de Arnaldo Jabor também se desenvolveu em várias direções: a atitude do corpo não é menos vocal que gestual; as atitudes e posturas engendram seu *gestus* graças a uma potência do falso, à qual ora os corpos se furtam, ora se entregam plenamente, mas sempre confrontando-se, como o ato puro do cinema; atitudes vistas e ouvidas remetem a um *voyeur* e o *gestus* é composto da atitude e de seu *voyeur*, valendo também para a fala.

Como resultado, as personagens fazem para si próprias um teatro do cotidiano, com atitudes objetivas que penetram na subjetividade das pessoas e objetos.

Beth Brait diz:

demonstrando que as personagens de um romance agem umas sobre as outras e revelam-se uma pelas outras, os autores apontam quatro funções possíveis desempenhadas pela personagem no universo fictício criado pelo romancista: elemento decorativo, agente de ação, porta-voz do autor, ser fictício com forma de existir, sentir e perceber os outros e o mundo. (Brait, 2002: 47-8)

Se procurarmos essas características apontadas sobre a personagem cinematográfica, distinta, mas não estranha ao que ocorre no texto

literário de linguagem verbal escrita, encontraremos, na crônica de Arnaldo Jabor, uma composição de personagem híbrida. Quase sempre partindo do fato jornalístico e do sujeito da notícia, com o olhar por trás da câmera, o cronista constrói uma nova persona, com trejeitos e falas que servem ao seu interesse de discutir um ou outro assunto, como mostraremos adiante, ao comparar a estrutura e o “comportamento” das personagens no filme *Eu sei que vou te amar* e das crônicas *Divine Brown conta tudo sobre Grant* e *Noiva de Hugh Grant fala novas verdades*.

3.2. O cinema: entre a literatura e o jornalismo nas crônicas de Arnaldo Jabor

Conhecer o autor por seus escritos e justificar alguns procedimentos literários presentes em seus textos, será uma tentativa de mostrar que a utilização de sua linguagem reflete uma realidade e abordagens literárias próprias.

Além disso, a técnica de ligar literatura e cinema ao texto jornalístico revela em suas crônicas, como se fossem filmes, “a realidade da vida, como se fosse um aglomerado de fatos isolados, formando um verdadeiro mosaico de situações” (Oliveira, 1998: 8), mesclando linguagem confessional e notícias jornalísticas impregnadas de técnicas cinematográficas dentro do processo descritivo – narrativo na elaboração literária.

Não desperdiça palavras, faz uso daquelas que são estritamente necessárias à estruturação do pensamento e valoriza-as pela precisão com que são usadas. Em muitos de seus textos, da concisão do vocabulário aflora a afetividade,

incorporada nos recursos técnicos expressivos de uma linguagem próxima do cinema.

Seu estilo de composição assume um papel de destaque em que os períodos curtos e frases fragmentárias predominam e determinam a estilística. Nas primeiras frases ele fotografa a realidade; nas demais, analisa e aprofunda a sua compreensão da realidade – postura modernista – tornando mais fácil a compreensão. O leitor tem a impressão de que o escritor nos dá, em primeiro lugar, o todo da cena. Em seguida, detalha; faz uma montagem.

o *crash* é bom. Vai nos dar uma consciência mais humilde de nossos limites. Até que enfim, algo está acontecendo, depois de meses de suspense. O *crash* traz uma nova era. Como chamá-la? A pós-pós-modernidade? O pós-apocalipse? A “desglobalização”? A única coisa que não será “pós” é a burguesia, claro. Não há “pós-burguesia”.

(...) o *crash* é bom para o contato com o absurdo. Nesse sentido, o *crash* é filosófico.

(...) ficaremos mais espiritualizados com o *crash*. Num primeiro momento o horror, bolsas caindo, grana sumindo. (...) o *crash* vai apagar um pouco o sorriso dos colunáveis sorrindo nas revistas. (...) o *crash* é bom para reviver a poesia, a arte, mortas pelo mercado. O *crash* é uma renascença. Haverá uma estética do *crash*. Vai surgir a arte povera. (...) no *crash* teremos mais tempo para ler. (...) o *crash* vai acabar com esse tédio administrativo e mercadológico. (Jabor, 2001: 78-80)

Sob o aspecto estilístico e não estritamente gramatical Jabor rompe a seqüência linear-gráfica e inova porque usa uma pontuação que torna as orações independentes. Dá à linguagem um tom coloquial, característica da crônica, que aumenta a expressividade e a desenvoltura do texto.

Celso Cunha em sua *Gramática da Língua Portuguesa*, referindo-se à pontuação, constata que:

o ponto tem sido utilizado pelos escritores modernos onde os antigos poriam ponto e vírgula, ou mesmo vírgula. Trata-se de um eficiente recurso estilístico, quando usado adequado e sobriamente. Com a

segmentação de períodos compostos em orações absolutas, ou com a transformação de termos destas em novas orações, obriga-se o leitor a ampliar pausas entre os grupos fônicos de determinado texto, com o que lhe modifica a entonação e, conseqüentemente, o próprio sentido. As orações assim criadas adquirem um realce particular, ganham em afetividade e, não raro, passam a insinuar idéias e sentimentos, inexprimíveis numa pontuação normal e lógica. (*apud* Oliveira, 1998: 42)

E é justamente o que Jabor faz. Dá uma roupagem nova ao texto. Sua conduta de escritor faz com que sua obra seja contaminada pela técnica cinematográfica. O cinema é a síntese, cuja linguagem simbólica – próxima da literatura – mesclada com a linguagem referencial - do jornalismo, encarregam-se de compor a obra de arte literária. O cinema se funda na luz; a literatura, na palavra, ambos possuem em comum procedimentos de linguagem. Os períodos curtos dão o dinamismo da narrativa cinematográfica. Deslocam a narrativa de um espaço para outro, cabendo ao leitor ordenar os fatos narrados.

As narrativas de Jabor também registram momentos da sua própria vida. Suas crônicas revelam-se intencionalmente ligadas ao cinema. O próprio cinema caminha com ele em suas experiências de cineasta. Ao mesmo tempo, sua obra é jornalística, não pelo estilo, mas porque é notícia. Maneja o cinematográfico com os dados do verbal criando um estilo pessoal coerente com o momento histórico.

3.3. Síntese da proposta para ler as crônicas de Arnaldo Jabor

Portanto, no momento da leitura das crônicas jaborianas, vale lembrar os conceitos estudados acima, pois Arnaldo Jabor integra sua experiência

de cineasta com a do jornalista e compõe suas crônicas confessionais. As técnicas cinematográficas e literárias se unem e se fundem em sua crônica.

Em linguagem referencial informa o leitor e, em linguagem híbrida, convida-o ao imaginário da literatura, usa linguagens impregnadas de técnicas cinematográficas, através de unidades descontínuas de tempo, mesclando o informativo e o poético com características próprias de uma realidade vivida.

As figuras de linguagem usadas são fundamentais para a interpretação da leitura. As metáforas estão introjetadas na palavra poética; a elipse, na justaposição das seqüências, subentendendo as passagens desnecessárias para a economia da expressão; e as comparações, estabelecem se os elementos comparados são idênticos ou contrários ao senso comum. A comparação usada na crônica é a mesma da linguagem cinematográfica, só que com enfoques diferentes.

Também um dos pontos fundamentais de semelhanças e diferenças entre o jornalístico e o literário é a personagem, pois é a fusão entre a pessoa real que o jornalismo enfoca, com a criatura imaginária que o cronista constrói.

4. Lendo o cronista Arnaldo Jabor

4.1. As personagens no filme e na crônica

É interagindo e demonstrando um pouco da vivência do autor, nesta reflexão filosófica sobre a impossibilidade de expressar-se, que as personagens do filme *Eu sei que vou te amar*, de Arnaldo Jabor, se encaixam.

O escritor encontra formas de acoplar recursos à narrativa em terceira pessoa, permitindo que as personagens recebam um certo número de qualificações e, ao mesmo tempo, desnudem o seu fazer para que contribuam com a sua função no decorrer da intriga, do suspense e permitam a decifração social que elas encerram.

Em *Eu sei que vou te amar*, as personagens reconstroem um universo cujo real se faz espetacular – o cotidiano é ali identificado, confundindo-se. Suas lembranças, sonhos, fantasias auditivas e visuais estão presentes em suas ações. Personagens e situações são também suporte para a realidade e para as idéias criativas do escritor.

Transportando esses princípios para uma observação da obra de Arnaldo Jabor, percebe-se que seus filmes e suas crônicas têm características ligadas a experiências pessoais – veículos de confissão – como se fossem suas porta-vozes:

já fiz três filmes de amor e em verdade vos digo: na hora H, o único material com que você conta é sua própria experiência. Todo filme de amor é sobre você mesmo, todo filme de amor é particularista, singular, daí sua grandeza... não dá para tentar descobrir sentido ali,

tentar parar a água do rio, como se amor-sexo fosse um tema “objetivo”. O amor não é tema; é forma. O tema é você mesmo. (Jabor, 2001: 174)

Suas personagens vivenciam, dialogam e tentam mostrar porque é tão fácil começar uma paixão e tão difícil acabar com ela. Chegam ao final da relação sem identidade, sem sexo, sem personalidade, mas com novas descobertas sobre a difícil arte de relacionar-se.

O cinema proporciona o sonhar. Nele podemos assumir nossos desejos pecaminosos. Através da personagem vivida podemos realizar sonhos que a sociedade nos obriga a ocultar. O nosso dia-a-dia, muitas vezes nos sufoca e oprime e a partir do momento que nos vemos na tela, é possível romper a barreira do proibido, do pecado, do que é correto ou não e viver a emoção do instante desejado.

Através da personagem de ficção nossos desejos se tornam possíveis. Não há proibições ou pecados, tudo é permitido. Na tela, eles se tornam realidade. Ela nos devolve a amplitude da vida. O viver pode ser idealizado na mesma proporção de sua dimensão e Arnaldo Jabor transporta para a crônica esse fazer literário – os nossos desejos ocultos são identificáveis como se estivéssemos diante da tela do cinema. A comparação usada pelo cronista é a mesma do cineasta; a diferença está na técnica. Em outras palavras, a comparação é o “close”³, que Jabor funde ao fato jornalístico e transforma em narrativa:

eu não reconheci ele não. Eu estava parada ali na Sunset Strip e estava usando o meu paletó de oncinha artificial, porque pele real eu não uso. Isso não é correto politicamente. Não sou uma piranha comum. Sou uma afro-americana que exerce o direito natural de vender sexo a terceiros.

³ Devemos essa idéia ao Prof. Dr. José Batista de Sales, durante o exame de qualificação desta dissertação.

Eu sou a Divine Brown Inc. Eu sou a empresa de mim mesma, eu vendo ilusões. Procuram-se prostitutas pelas mesmas razões porque se vai ao cinema: em busca de ilusão! Eu vendo ilusões; sou exatamente igual à Columbia Pictures; eu sou a produtora de meus próprios filmes. Só que eu faço filmes realistas, insuportáveis para Hollywood.

Não reconheci quando ele, o Hugh Grant, parou e eu entrei no carro dele. Ele estava meio de porre, suave muito, e eu senti que ele precisava de ajuda.

(...) Achei ele *cute* e perguntei se ele queria a coisa inteira (the whole thing) ou apenas um “serviço de sopro” (*blow job*). Depois na polícia escreveram felatio.

(...) Vi que ele queria mais sexo.

(...) “ Eu preciso de você porque sou branco e bonzinho, preciso me sentir mais real!”, berrou. (Jabor, 1997: 118-9)

Em algumas de suas crônicas de temática amorosa, como no filme *Eu sei que vou te amar*, as personagens vivenciam e dialogam na tentativa de buscar respostas para a difícil arte de viver, segundo as regras impostas pela sociedade.

Desejos reprimidos as tornam infelizes e daí o desejo de viver a ficção, nem que seja por alguns minutos. O paradoxo das vidas ator-prostituta está claramente exposto. A partir do fato, divulgado pela mídia internacional, o cronista dá voz e dramaticidade à personagem, cria um monólogo que não aconteceu, mas corresponde à vida real.

e aí eu fui contando para ele como era a minha vida no gueto, e ele foi ficando feliz e eu fui virando um filme para ele.

(...) e aí, foi que ele disse que era o Hugh Grant, ator e coisa e tal.... e eu reconheci ele! Claro, eu tinha visto aquele filme! Mas na hora eu pensei logo foi no *Pretty Woman*, com a Julia Roberts e o Richard Gere, em que o galã se apaixona pela piranha e casa com ela! *God*, eu tinha amado aquele filme, não teve uma piranha em *Sunset* que não chorasse.

Todas estamos até hoje esperando um galã, e o Hugh Grant cai no meu colo chorando, e aí eu fui ficando doida, sonhadora, santo Deus, eu era boa puta que ele ia levar para o Hotel Beverly Wilshire, que ia ter banho de loja em Rodeo Drive! (idem, 1997: 119-120)

Em suas narrativas Arnaldo Jabor caracteriza o comportamento social das personagens através de atitudes que as marcam. Nessa passagem percebemos o paradoxo: o ator, infeliz com sua vida real; a prostituta, feliz, sonhadora (pois a realidade de sua vida era o oposto do momento vivido), por ter como cliente o Hugh Grant – galã de Hollywood. A infelicidade de ambos, como no filme *Eu sei que vou te amar*, em busca do eu, será constante.

Os seres humanos se transformam em “máquinas de prazer”. Há o desejo de troca de identidades em busca da felicidade. A emoção prevalece sobre a razão.

Nota-se que o desejo não é momentâneo, apenas pelo imediatismo do prazer. A busca incessante de felicidade é eterna, é a luta diária. Dinheiro e fama se fundem com pobreza e anonimato. O “herói problemático”, como disse Georg Luckács em *Teoria do romance*, 1920, “a partir da submissão à realidade despida de significação, chega à clara consciência de si mesmo”, pois a personagem é a recriação de nós mesmos e o autor tipifica-as. A personagem é apenas um determinante da ação – um resultado de sua própria existência ou de como se apresenta. Ela é um ser humanizado, recriado na cena pelo escritor.

e ele balançava o carro pacas, e dizia que era o terremoto, e eu chorava e trabalhava, e ele me chamava de Júlia, e eu (desculpe minhas lágrimas, moço), mas eu estava tão feliz...

Foi quando a polícia chegou, e aqueles tiras foram logo me empurrando, e aí o senhor já sabe o que aconteceu.

(...) Eu vi que eu era o filme realista que Hollywood não faz. A história da minha vida acorda a América. Eu saquei que eu sou melhor do que ele, inclusive como cinema. Eu sou um filme de Spike Lee. Eu sou a grande Divine Brown, a nova estrela do gueto. (ibidem, 1997: 121-122)

A felicidade pode durar o tempo de um curta metragem, talvez um longa, mas a busca por ela é infinita como os filmes de Hollywood, que realimentam sonhos dos quais, às vezes, abrimos mão, por cobranças impostas pela sociedade vigente.

Meu amor... eu... – balbuciou Hugh Grant como num livro de Harold Robbins.

– Cale-se! Quem fala aqui sou eu! cortou ríspida Elizabeth como Sidney Sheldon escreveria, a noiva do ator – escândalo.

(...) Vim pedir perdão – disse Hugh se ajoelhando numa cadeira vendo um fotógrafo pendurado na árvore.

– Se você fosse o príncipe Charles, tudo bem, você podia até se apaixonar por um Tampax, se lembra? Ele falando com a amante no telefone: “Eu queria ser o fio que prende seu Tampax!” Estas são perversões chiques, aristocráticas; mas, negra e pobre, santo Deus, como explicar à sociedade que seu mito *clean* se refocilava na crioulada do gueto?

(...) Você acredita nesse papo de que as classes sociais se dissolveram no mundo “globalizado”? Ah, ah, que as raças todas se unem no multiculturalismo? uh, uh, ... Só existe classe e raça, bonitão... Os neoliberais têm um trabalhão para ocultar este velho conflito de classes como coisa do passado e vem você ressuscitar este “fascínio pelos excluídos”... me poupe... “excluído” só é bom para se tirar fotos humanistas no Sudão e ganhar prêmio na *Photo... Give me a break...* (Jabor, 1997 : 123-4)

O ambiente de realidade-irrealidade, combinando personagens e ações, leva-nos a compensar as frustrações da vida real e a identificar-nos com as personagens, tanto no nível do imaginário quanto no do real. No real, leva-nos a um relaxamento de tensões e, no segundo, à imitação de comportamentos, modas e linguagens.

Portanto, no momento da leitura dos diversos e múltiplos textos de Arnaldo Jabor, vale lembrar Antonio Candido, quando diz:

o homem é um ser incapaz de valorizar apenas esteticamente o mundo humano, mesmo quando imaginário; a literatura não é uma esfera segregada. Glorificar a arte, à maneira de Schopenhauer,

como “quietivo” ou entorpecente da nossa vontade, resulta em desvirtuamento da função que a arte exerce na sociedade. Isso porém, não exclui, antes pressupõe que a grande obra de arte literária nos restitua uma liberdade – o imenso reino do possível – que a vida real não nos concede. A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesma; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação. A plenitude de enriquecimento e libertação, que desta forma a grande ficção nos pode proporcionar, torna-se acessível somente a quem sabe ater-se, antes de tudo, à apreciação estética que, enquanto suspende o peso real das outras valorizações, lhes assimila ao mesmo tempo a essência e seriedade em todos os matizes. Somente quando o apreciador se entrega com certa inocência a todas as virtualidades da grande obra de arte, esta por sua vez lhe entregará toda a riqueza encerrada no seu contexto. (1992: 48-9)

E remetendo nosso pensamento a Todorov, verificamos que a mescla de linguagem referencial e metafórica usada pelo cronista Arnaldo Jabor, para escrever suas crônicas, é aceitável do ponto de vista técnico-teórico, pois a classificação de gêneros literários não é uma “camisa-de-força” – nem sempre há gêneros puros. O jornalismo fornece o fato, o cinema joga os holofotes e o cronista executa seu trabalho, as palavras impondo a vida e provocando a identificação do leitor com o mundo narrado, tão real quanto imaginário.

4.2. O amor e o sexo dos anos 60 até hoje sob a lente da palavra jaboriana

A tal ponto a imagem está hoje introjetada na palavra poética que conduz rápido o pensamento para a poesia. Ela tem sido meio de expressão da cultura humana desde a pré-história e antes do surgimento da escrita.

E nessa proposta para se ler Arnaldo Jabor, a imagem serve como meio de comunicação sobre si mesma, transformando-se num discurso auto-reflexivo, pois notaremos que em seu discurso jornalístico-literário, a técnica cinematográfica se faz presente, e nos leva a recriar em nossa mente os fatos por ele narrados – um símbolo da realidade.

Assim, como a montagem cinematográfica provoca a criação de um espaço cinematográfico, a partir da escolha subjetiva do diretor – no caso, o próprio escritor – a narrativa literária, em Arnaldo Jabor, também manipula o jogo espaço-tempo no processo de montagem. Sem perder a linearidade do fato narrado, o autor escolhe, de acordo com as intenções do seu trabalho estético, os momentos de interpenetração de espaços diferentes. Sem aviso prévio, desloca a narrativa no tempo e de um espaço para o outro, cabendo ao leitor ordená-los em uma seqüência lógica.

Há cortes inseridos que caracterizam o jogo de planos da linguagem cinematográfica, mas o autor não o apresenta, nem sugere. A elipse encurta o caminho e enriquece a expressão vocabular; a brevidade de pensamento e as frases curtas fazem parte da estilística de sua composição.

(...) quando eu era jovem, nos anos 60/70, o amor era um desejo romântico, um sonho político, contra o sistema, amor da liberdade, a busca de um “desregramento dos sentidos”. Depois, nos anos 80/90 foi ficando um amor de consumo, um amor de mercado, uma progressiva apropriação indébita do “outro”. O ritmo do tempo acelerou o amor, o dinheiro contabilizou o amor, matando seu mistério impalpável. Hoje, temos o controle, sabemos porque “amamos”, temos medo de nos perder no amor e fracassar na produção. A cultura americana está criando um “desencantamento” insuportável na vida social. O amor é a recusa desse encantamento. O amor quer o encantamento que os bichos têm, naturalmente. (Jabor, C, 2002, 8)

Notamos, aqui, que a elipse ocorre em três épocas distintas. O cronista fala de sua juventude – anos 60-70, cujo amor era apenas um desejo romântico, um sonho político; depois nos anos 80-90, quando o amor já não era mais puro e ingênuo como antes e sim, um amor de consumo que as pessoas contabilizam os lucros; e hoje, que não nos entregamos plenamente com medo de nos machucarmos, de fracassarmos na conquista do outro.

A elipse foi usada na passagem de uma época para outra e as orações coordenadas encurtaram o percurso. A metáfora-imagem que nos remete ao pensamento de Gerard Genette em *Figuras*, 1972, está na justaposição de idéias, pois o cronista tem intenções claras que se assemelham a essas tomadas independentes, reforçando a justaposição.

E continua:

(...) esse amor é como uma demanda da natureza ou, melhor, do nosso exílio da natureza. É um amor quase como um órgão físico que foi perdido.

(...) É uma pulsão inevitável, quase uma “lesão oculta” dos seres expulsos da natureza. Nós somos o único bicho “de fora”, estrangeiro. Os bichos têm esse amor, mas nem sabem. (idem, C, 2002, 8)

A narrativa debruça-se sobre a vida psíquica, não só do autor, mas das pessoas em geral, incluindo especialmente o leitor, com um enfoque microscópico.

(...) o amor cria momentos em que temos a sensação de que a “máquina do mundo” ou a máquina da vida se explica, em que tudo parece parar num arrepio, como uma lembrança remota.

(...) E a arte não é a linguagem do amor?

(...) Falo de brevíssimos instantes de felicidade sem motivo, de um mistério que subitamente parece revelado.

(...) Mas não se decifra nunca como a poesia. (ibidem, C, 2002, 8)

Na metáfora a “máquina do mundo” o autor elimina a distância e amplia uma outra. Remete-nos a Camões, sentindo saudades do que deixou para trás e medo do desconhecido que chega. Há a perda da família, dos amigos, dos amores, que deixadas em seu passado remoto, fazem com que sintamos solidão e medo, apesar da curiosidade, desse novo mundo “veloz” que está adentrando em sua vida. Opta por focar de fora, abrindo mão de uma investigação interna que pode ser entendida como o desejo de superar a distância entre o eu e o mundo e que pode significar também a recusa de compromisso com o mundo empírico das aparências.

E continua tentando entender o impossível de ser entendido:

(...) a poesia é um desejo de retorno a uma língua primitiva. O amor também. Melhor dizendo: o amor é essa tentativa de atingir o impossível, se bem que "impossível" é indesejado hoje em dia, só queremos o controlado o lógico. O amor anda transgênico, geneticamente modificado, fast-love.

(...) "O amor vive da incompletude e esse vazio justifica a poesia da entrega. Ser impossível é sua grande beleza. Claro que o amor é também feito de egoísmo, de narcisismos, ainda assim, ele busca uma grandeza - mesmo no crime de amor há um terrível sonho de plenitude. Amar exige coragem e hoje somos todos "covardes". (ib, C, 2002, 8)

A literatura recorta a realidade e abre horizontes mais amplos. As orações coordenadas e os pontos finais funcionam como um não compromisso na tentativa de entender o que é o amor, o outro. É querer viver a plenitude desse amor, mas como sabe que é impossível, finaliza. Usa o ponto final e pronto, não precisa explicar nada, nem para si e nem para os outros. A claquete do cineasta funciona mais uma vez para finalizar o assunto. É como se estivesse com uma câmera nas mãos e enfocasse as pessoas, deixando para o público as conclusões. Aqui, podemos dizer que o cronista faz isso. Deixa para nós, leitores, as conclusões finais.

O jornalismo se encontra com a literatura e toma consciência da realidade da vida e da importância do silêncio das palavras. O autor omite por opção. Deixa o exercício da comunicação nas estrelinhas. Dá forma, penetra – exerce seu jornalismo.

A literatura, por sua vez, diz o mesmo, só que com outras palavras. Por isso, o jornalismo precisa da consciência literária, pois a escrita não é um ato de fala. A consciência literária implica um resgate da ambigüidade de nossa língua materna, passando a ser interdisciplinar tanto quanto interliterária.

(...) mas, o fundo e inexplicável amor acontece quando você “cessa”, por brevíssimos instantes.

(...) Esperamos do amor essa sensação de eternidade.

(...) Amor é uma ilusão sem a qual não podemos viver. Como os relâmpagos, o amor nos liga entre a Terra e o céu.

(...) O amor não é da ordem do céu, do espírito. O amor é uma demanda da terra, é o profundo desejo de vivermos sem linguagens, sem falas, como os animais em sua paz absoluta. (ib, C, 2002, 8)

A crônica metamorfoseou-se no jornal sem perder sua essência fundamental de depoimento sobre o tempo vigente. Em linguagem híbrida e metafórica cria uma sofisticação estilística para instaurar a curiosidade de seus leitores.

É o que Antonio Dimas assinala:

o cronista seleciona os dados mais importantes do fato que haverão de auxiliá-lo na construção do ambiente visitado .

Descarta-se ele da acidentalidade para ferir a essencialidade.

E nesse processo de fusão dos elementos estimulantes abeirou-se da ficção (ou entrou nela).

Soltando as amarras presas à circunstancialidade, o texto adquire autonomia e prescinde de informações colaterais para sua elucidação. Faz-se literatura. (Dimas, 1974:51)

O jornalista traz quotidianamente o mundo para dentro do texto

descrito e retransforma-o em narração. O escritor busca na subjetividade a sua literatura. O jornalista-escritor Arnaldo Jabor faz os dois. Em sentido amplo, como em toda literatura, o cronista faz da sua memória a fonte de sua escritura. Crônicas jornalísticas viram literatura e vice-versa. Jabor transforma matéria-prima efêmera em textos literários, com a secreta intenção de perdurar.

De maneira informal, o cronista faz da diversidade de temas uma característica. Diversidade temática, estilística, formato e suporte individuais são seus eixos orientadores e faz, da linguagem do cinema, a sua em particular. Em seu inconsciente cinematográfico desempenha a mesma função de escritor e jornalista, miscigenando linguagens e mídias.

está na moda – muitas mulheres ficam em acrobáticas posições ginecológicas para rasparem os pêlos pubianos nos salões de beleza. Ficam penduradas em paus-de-arara e, depois, saem felizes apenas com um canteirinho de cabelos, como um jardimzinho estreito de vereda indicativa de um desejo inofensivo e não mais as agressivas florestas que podem nos assustar.

(...) Silicone, pêlos dourados, bumbuns malhados, tudo para agradar aos consumidores do mercado sexual.

(...) no Brasil o feminismo se vulgarizou numa liberdade de “objetos”, produziu mulheres livres como coisas, livres como produtos perfeitos para o prazer.

(...) A “libertação da mulher” numa sociedade ignorante como a nossa deu nisso: superobjetos se pensando livres, mas aprisionadas numa exterioridade corporal que apenas esconde pobres meninas famintas de amor e dinheiro.

A liberdade de mercado produziu um estranho e falso mercado da liberdade. (Jabor, D, 2002, 8)

As metáforas “vereda indicativa de um desejo inofensivo”, “consumidores do mercado sexual”, “mulheres superobjetos famintas de amor e dinheiro” e a comparação “mulheres livres como produtos perfeitos para o prazer”, aparentemente são sinônimos da insatisfação feminina, mas com uma força conotativa maior. As metáforas funcionam como uma denúncia da coisificação do

ser humano e as imagens fundamentam-se na necessidade de comunicar-se.

Notamos que o autor recorta o tempo em unidades descontínuas e do ano 2000 remete o leitor ao saudosismo dos anos 60 – juventude do autor – do qual o amor era um desejo romântico e as “namoradas não davam”. Saudades da época em que as ereções eram como “foguetes à Lua”, ou iam para casa com dor nos rins, pois as meninas deixavam “quase tudo”, menos o principal. Apelavam para Deus, para Marx, para tudo, desde que as roupas caíssem. Namoravam em qualquer “buraco”, praia, terrenos baldios.

Tentavam argumentos filosóficos ou revolucionários, mas nada adiantava. “Tudo era complicado, proibido, ao som de rock e bossa nova. Éramos assim em 1962”. A saudade é expressa através de comparações, como “amor puro e verdadeiro”, “parceira ideal”, e remete-nos ao filme *Eu sei que vou te amar*, em que a luta pelo desejo da felicidade é constante.

O amor descompromissado satisfaz o desejo imediato, mas as pessoas continuam vazias e sedentas de um amor mútuo e sincero como se supõe que era o amor dos anos 60. Todos nós, leitores, nos identificamos com isso, independentemente de nossa faixa etária, e a observação da narrativa remete-nos a Todorov, que ao assinalar o encontro “da poética geral e da história literária fatural” na transgressão dos gêneros, é esclarecedor quanto à relação de transformação do prazer jornalístico em prazer literário.

A literatura aparece tão forte e presente nas crônicas sobre amor de Arnaldo Jabor justamente porque tenta encontrar definições da difícil arte de amar. Ela é a sua forma de expressar o oral e o escrito, ultrapassando as barreiras lingüísticas – para que todos o compreendam e faz do seu particular, o universal. No cinema, por meio de imagens e em literatura por meio de palavras, acentua a

linguagem confessional em suas crônicas – seu veio literário.

o amor tem jardim, cerca, projetos. O sexo invade tudo. Sexo é contra a lei, no fundo de tudo. O amor depende de nosso desejo, é uma construção que criamos. Sexo não depende de nosso desejo; nosso desejo é que é tomado por ele.

(...) O sexo é um desejo de apaziguar o amor. O amor é uma espécie de gratidão à posteriori pelos prazeres do sexo. O amor vem depois. O sexo vem antes. No amor, perdemos a cabeça, deliberadamente. (Jabor, E, 2002, 8)

A comparação, aí, não é um fim em si mesmo; é apenas um instrumento de trabalho, uma forma de ver o contraste e de comparar a literatura com outra expressão humana. O jornalista Arnaldo Jabor exerce sua sensibilidade compreendendo e interpretando os escritos e ditos dele e de outros. Relaciona conhecimento e crenças. Exerce sua subjetividade e a transforma em crônicas.

(...) O amor é desejo de atingir a plenitude. Sexo é o desejo de se satisfazer com a finitude.

(...) O amor pode atrapalhar o sexo.

(...) Amor é propriedade. Sexo é posse. Amor é a lei; sexo é invasão de domicílio. Amor é o sonho por um romântico latifúndio; já o sexo é o MST. (idem, E, 2002, 8)

Nos paradoxos: amor – plenitude, propriedade, lei e sonho, e sexo – finitude, posse, invasão, MST, o cronista coloca em relação de oposição diferentes campos da sociedade, desde abstratos conceitos milenares de regras sociais (lei, propriedade) e princípios psico-filosóficos (plenitude, finitude, que remetem às velhas imagens de Eros e Tanatos), até as imagens concretas dos movimentos sociais do Brasil do século XX (invasão, MST). No primeiro movimento ele retoma tradições, no segundo, inova com o registro jornalístico transportado para o núcleo literário da crônica.

(...) Amor é um texto. Sexo é um esporte.

(...) Amor é uma busca de ilusão. Sexo é uma bruta vontade de

verdade.

(...) O amor vem de dentro, o sexo vem de fora, o amor vem de nós. O sexo vem dos outros.

(...) “O sexo é uma selva de epiléticos” ou “o amor, se não for eterno, não era amor”.

(...) O amor foi inventado pelos poetas provençais do século 12 e, depois, revitalizado pelo cinema americano da direita cristã. Amor é literatura. Sexo é cinema. Amor é prosa; sexo é poesia. Amor é mulher; sexo é homem – o casamento perfeito é do travesti consigo mesmo. (ibidem, E, 2002, 8)

O hibridismo de gêneros é uma dominante na crônica do escritor e a intertextualidade sugere modos de atuar em diferentes meios. O cronista usa artifícios emprestados da literatura e do cinema. Na frase, “amor é uma busca de ilusão”, a imagem literária supera o próprio desgaste, revigorada pelo valor conceitual de criação do ilusório, pois tanto no cinema quanto na literatura, as imagens e as palavras se fundem intencionalmente descrevendo e animando ambientes, paisagens, objetos e idéias.

A metáfora “o sexo é uma selva de epiléticos” revigora o velho e idealizado amor eterno, logo adiante reajustado pela informação histórica que: “O amor foi inventado pelos poetas provençais do século 12”, isto é, difundido por eles e, depois revitalizado pelo cinema.

Na afirmação, “Amor é literatura. Sexo é cinema”, as palavras do cronista, mais a câmera do cineasta, se encarregam de intensificar a metáfora. O jogo espaço-tempo no processo de construção da crônica se faz necessário de acordo com as intenções do autor, que encontra na arte literária o seu próprio caminho de narrar o real, permitindo que o leitor se reconheça no outro.

(...) Amor busca uma certa “grandeza”.

(...) O amor sonha com a pureza.

(...) Amor é lei. Sexo é transgressão.

(...) Amor é de direita. Nos anos 60 era o contrário.

Sexo era revolucionário e o amor era careta.
E por, aí vamos. Sexo e amor tentam mesmo é nos afastar da morte.
(ib, E, 2002, 8)

Regras são transgredidas e o escritor recorta o tempo em unidades descontínuas que se transformam. O cronista recorta o tempo e volta ao saudosismo dos anos 60 (mostrado também, em citações anteriores) e retorna ao presente. Sua narrativa aliada ao cinema tem o dom de contar histórias. Seu jornalismo e sua literatura sobrevivem da palavra, da conquista dos leitores da sedução.

Assim, a universalidade dos fatos e a experiência do autor encontram-se representados em seus textos literário-jornalísticos. O discurso confessional de Arnaldo Jabor está exposto e a memória do leitor é convidada a preencher o resto.

São “dados irrelevantes ou casuais, que então a mente combina e dá sentido. Esses conjuntos de memória frequentemente combinam inteiramente uma imagem e uma emoção” (Tom Wolfe *apud* Lima, 2004: 200). E essas associações se reproduzem de imediato na sensibilidade do leitor.

Rita Lee fez uma música com a letra tirada de um artigo que escrevi sobre amor e sexo.

(...) A música veio mesmo a calhar, pois ando com uma fome de arte, saudade de beleza, ando com saudade de tudo, saudade de alguma delicadeza, paz, pois já não agüento mais ser apenas uma esponja absorvendo e comentando os bodes pretos que os políticos produzem no Brasil e o Bush lá fora. Ando meio desesperançoso, mas essa canção de Rita Lee trouxe de volta minha mais antiga lembrança de amor. (Jabor, F, 2003, 8)

O escritor volta a fazer uma investigação de um problema já citado anteriormente, mas em um contexto literário diferente – o saudosismo se faz presente no jogo do tom confessional com o factual próximo, a canção de Rita Lee,

e as notícias da política inserem o jornalista, ao lado da pessoa.

(...) eu devia ter uns seis anos, no máximo. Foi meu primeiro dia de aula no colégio, lá no Méier.

(...) No pátio do recreio, crianças corriam. Uma bola de borracha voou em minha direção e bateu em meu peito. Olhei e vi uma menina morena, de tranças, com olhos negros, bem perto, me pedindo a bola e, nesse segundo eu me apaixonei.

(...) Eu senti um tremor desconhecido.

(...) Ela deve ter me olhado no fundo dos olhos por uns três segundos, mas, até hoje eu me lembro exatamente de sua expressão afogueada e vi que ela sentira também algum sinal no corpo, alguma informação de seu destino sexual de fêmea, alguma manifestação da matéria, alguma mensagem do DNA. (idem, F, 2003, 8)

A descrição da crônica de Jabor situa-se em um tempo contínuo de lembranças de sua infância – “eu devia ter uns seis anos, no máximo”. A elipse encurta o caminho e remete-nos ao tempo presente, como vemos na passagem – “escrevendo agora, percebo que aquela sensação de profundo “sentido” que tive aos 6 anos pode ter marcado minha maneira de ser e de amar pelos tempos que viriam”.

(...) recordo também, com estranheza, que meu sentimento infantil foi de “impossibilidade”; aquele rosto me pareceu maravilhoso e impossível de ser atingido inteiramente, foi um instante mágico ao mesmo tempo de descoberta e perda. Escrevendo agora, percebo que aquela sensação de profundo “sentido” que tive aos 6 anos pode ter marcado minha maneira de ser e de amar pelos tempos que viriam. Senti a presença de algo belíssimo e inapreensível que, hoje, velho de guerra, arrisco dizer que talvez seja a marca do amor: ser impossível. (ibidem, F, 2003, 8)

O jornalismo oferece a Arnaldo Jabor numerosas possibilidades de tratamento para com o texto, enriquecido com recursos provenientes da literatura e do cinema. Da literatura, emprestou a estrutura da narrativa: há um narrador-personagem em primeira pessoa do singular, tempo psicológico (recordo, meu, me pareceu); um espaço – o pátio do colégio; e um fato – a descoberta do amor.

Também da literatura vai buscar o recorte do tempo em unidades contínuas e descontínuas (observado por Todorov) – dos 6 anos aos dias de hoje. No cinema, a tomada de cena se encarrega disto.

(...) Amar é parecido com sofrer – Luis Melodia escreveu, não foi? Machado de Assis toca nisso na súbita consciência do amor entre Bentinho e Capitu: “Todo eu era olhos e coração um coração que desta vez ia sair, com certeza, pela boca”. Isso: felicidade e medo, a sensação de tocar por instantes um mistério sempre movente, como um fotograma que pára por instante na continuação do filme.
 (...) São momentos em que a “máquina da vida” parece se explicar...
 (...) Esses frêmitos de amor acontecem quando o “eu” cessa, por brevíssimos instantes, deixamos o outro ser o que é em sua total solidão. (ib, F, 2003, 8)

Rompe-se uma estrutura, e cria-se uma correlação com a dinamização do mundo moderno. Na metáfora, “máquina da vida” – podemos ler que somos “máquinas do amor”, fazemos “algo” extremamente mecânico, *fast-love*. E “esses frêmitos de amor” levam o leitor não às conhecidas sensações de amor, coisas rápidas, mas à observação psicológica do que ocorre entre o “eu” e o “outro”.

É reviver a teoria de Quinto Horácio Flaco (65-8 a.c) que declarou o *carpe diem* em que o tempo passa correndo por nós, e afirma que é melhor vivermos de modo intenso o presente, sem contarmos com o futuro.

Nesse mundo globalizado em que vivemos, as pessoas consideram imperativo, portanto, desfrutar a juventude, pois é o momento em que contamos com a nossa boa aparência e com forças necessárias para desfrutá-la intensamente. Temos certeza da morte, então celebremos o momento presente, já sugeria Horácio. O cronista Jabor ratifica.

E hoje, é esse momento que vivemos – solitários e vazios de amor, mas desejosos de viver o romantismo de outrora vivido pelo cronista e revitalizado pelo cineasta.

E Arnaldo Jabor finaliza:

(...) A cultura americana está criando um “desencantamento” insuportável na vida social. Vejam a arte tratada como algo desnecessário, sem lugar, vejam as mulheres nuas amontoadas na internet. Andamos com fome de beleza em tudo, na vida, na política, no sexo, por isso, o amor é uma ilusão sem a qual não podemos viver.

(...) Tudo isso me veio à cabeça pela emoção de me ver subitamente numa música, parceiro de Rita Lee, “lovely Rita”, a mais completa tradução de São Paulo, essa cidade cheia de famintos de amor. (ib, F, 2003, 8)

O contexto ganha dimensão além-fronteiras político-geográficas a partir da interação e espaçamento híbrido entre os planos: da história (tempo do enunciado) e o plano do ato de contar (enunciação), fazendo com que a ordem dos acontecimentos ceda espaço ao contexto discursivo, elevando o texto para outras fronteiras literárias.

E, de novo, o tom confessional do cronista fica evidente. Nos faz voltar ao conceito de crônica, que afirma a experiência pessoal do cronista (juntamente com a do cineasta no filme *Eu sei que vou te amar*) como parte permanente do produto final. A linguagem confessional é o elemento característico da crônica, do filme, enfim, dos relatos que Arnaldo Jabor faz.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se comparar é um procedimento que faz parte do pensamento do homem e da sua cultura, a linguagem é um indício que nos mostra se esses elementos comparados são idênticos ou opostos. A partir da interdisciplinaridade, a Literatura Comparada proporciona o diálogo entre as diferentes ciências examinando particularidades do texto e seus detalhes de construção e efeitos da linguagem. Esse método propicia que busquemos no cinema, na literatura e no jornalismo, pontos de contato para assinalar semelhanças e diferenças.

E é isso que mostramos na pesquisa realizada. A obra de Arnaldo Jabor é o ponto de encontro da linguagem do cinema e do jornalismo, que juntas encarregam-se de compor a obra literária. A aproximação maior entre essas linguagens dar-se-á quanto à técnica de criação e não quanto aos conteúdos apresentados, mostrando que o que as aproxima é basicamente a montagem, pois o cinema se funda na luz, na imagem; a literatura, na palavra. A estrutura do discurso varia entre literatura e cinema passando pelo jornalismo, cuja linguagem é referencial, enquanto na literatura predomina a linguagem metafórica, tudo isso reelaborado pelo tom confessional da crônica em geral e do texto de Jabor, em particular.

Essas transposições possibilitam a identificação da interação de uma arte sobre a outra e seus pontos de encontro aqui abordados. O hibridismo de gêneros, na obra de Arnaldo Jabor, confirma a dissolução de regras formais do modelo clássico, e marca sua interpretação artística moderna, atuando de forma particular.

Quando o cinema brasileiro entrou em colapso, Arnaldo Jabor começou a escrever e não parou mais. Cria metáforas, é retórico, obsessivo. Como cineasta capta a imagem e transforma-a em notícia. Mescla linguagem referencial e metafórica – unindo-as em um grande elo que é sua crônica.

A partir do que expusemos, concluímos que para Arnaldo Jabor é impossível fazer jornalismo sem o uso da linguagem metafórica que a literatura produz e sem as técnicas cinematográficas que fazem parte de sua formação. E esse é seu diferencial – seu texto é “novo” justamente porque maneja o cinematográfico com os dados do verbal, criando um estilo pessoal coerente com o momento histórico.

Em suas crônicas verificamos que não há fronteiras narrativas entre o factual e o ficcional, pois os fatos são também ficção, construídos e interagidos pela linguagem, experiência e memória do cronista. Quanto ao hibridismo de gêneros e a fusão de linguagens, mostramos que em jornalismo, o cronista usa linguagem referencial, relata fatos do dia-a-dia e em cinema e literatura, usa a linguagem metafórica que justapõe as idéias. A linguagem artística é diferente da linguagem jornalística, na técnica, mas na retórica elas, muitas vezes, se confundem.

A elipse e as orações coordenadas encurtam e resumem os fatos; o paradoxo confronta fatos, diferentemente da comparação, que os compara e assemelha-os. O gênero é retomado de uma outra forma e se une em seus filmes e crônicas, mostrando as evidências de que a crônica de Arnaldo Jabor é o um elo que une cinema, literatura e jornalismo quando ele escreve.

Quando Arnaldo Jabor narra, tem-se a impressão de que está construindo um roteiro, pois usa frases curtas e independentes, podendo romper e

finalizar a qualquer momento (como a claquete do cineasta). A elipse é clara, evidente e nos remete a imagens – o ilusório que o cinema nos propõe.

Sua linguagem é própria do cronista. Escritor e roteirista se fundem em suas crônicas. Seus textos são atuais e mesclam a linguagem referencial que o jornalismo obriga com a linguagem confessional, centrada na experiência pessoal do autor, às vezes em tom confidencial. As metáforas são de fácil identificação, mas não perdem de vista a informação jornalística – elemento fundamental da crônica.

Ademais, faz de seu laptop sua câmera, buscando nos acontecimentos diários refúgios para seus próprios medos e indagações, que se refletem na linguagem expressa metaforicamente.

Portanto, sem perder a informação, Arnaldo Jabor encadeia seus textos a uma história que seduz o leitor e suas crônicas ganham no livro uma forma de estender o poder de comunicação. Correspondem ao que observou Antonio Candido: não se dissolvem no contexto, ganham relevo, “permitindo que o leitor a sinta na força dos seus valores próprios”.

REFERÊNCIAS

Bibliografia comentada

ANDRADE, Carlos Drummond de (Org.). *Antologia poética*. 39. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BERNARDET, Jean-Claude. *O Que É Cinema*. 11. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRAIT, Beth. *A Personagem*. 7. ed. Série Princípios. São Paulo: Ática, 2002.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. 9. ed. Série Debates. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. A vida ao rés-do-chão, In: *Para gostar de ler*, Vol.V, Crônicas. São Paulo: Ática, 1980.

CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (Orgs.). *Jornalismo e Literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2002. (Coleção ensaios transversais).

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2001.

_____. *Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar*. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. v.1, n.1, p.9-21, Niterói: 1991.

CONSOLARO, Hélio. *Crônica: um gênero dos tempos modernos*. Disponível em: <http://portrasdasletras.folhadaregiao.com.br/literatura1.html>

COSSON, Rildo. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco. [organização de]. *Literatura Comparada: interfaces e transições*. Campo Grande: UCDB/ UFMS, 2001.

COUTINHO, Afrânio. *Crônica*. In: *As Formas da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Bloch, 1984, p. 289-295.

_____. Ensaio e Crônica. In: *A Literatura no Brasil*, vol. 6, 4 ed., São Paulo: Global, 1997, p. 117-143.

CUNHA,, Eneida Leal. "Literatura Comparada: Alternativa Institucional ou Contingência finissecular?" In: CUNHA, E. L. & SOUZA, E. M. de. *Literatura Comparada-ensaios*. Salvador: Edufba, 1996.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo-Cinema* 2. 1 ed. Trad.: Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DIMAS, Antonio. *Ambigüidade da crônica: literatura ou jornalismo?* Littera, n.12, set./dez., 1974, p.46-51.

ELENCO DE CRONISTAS MODERNOS [por] Carlos Drummond de Andrade [e outros]. 18 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001, p.7.

GENETTE, Gerard. *Figuras*. Série Debates. São Paulo: Perspectiva, 1972

LIMA, Edvaldo Pereira, 1951-*Páginas ampliadas: o livro- reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. (Ed. rev. e atual.). Barueri, SP: Manole, 2004.

LUCKÁCS, G. *Teoria do Romance*. Lisboa: Presença, s.d.

MARTINS, Sylvia J. A. *A Crônica Brasileira*. Stylos, nº 1, UNESP-IBILCE, 1980.

MERTEN, Luiz Carlos. O Estado de S. Paulo-Caderno 2-Ano XVII Número 5.455-Segunda-Feira, 8 De Abril De 2002-D 1.

MOISÉS, Massaud. *Da Crônica*. In: Suplemento Cultural, *O Estado de São Paulo*, nº 12, 02-01-77, p. 7-8.

OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Literatura: esse cinema com cheiro*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

SÁ, Jorge. *A Crônica*. Princípios. São Paulo: Ática, 1992.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco. [organização de]. *Literatura Comparada: interfaces e transições*. Campo Grande: UCDB/ UFMS, 2001.

TODOROV, T., *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

Do Autor

JABOR, Arnaldo. "O *Auto da Compadecida*" é o novo cinema brincante. Folha de São Paulo, Ilustrada, E 8, 26-09-2000.

_____. *A Invasão das Salsichas Gigantes*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

_____. *Amor é Prosa, Sexo é Poesia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

_____. *Amor vem antes e sexo vem depois, ou não*. O Estado de S. Paulo, Caderno 2, D8, 23-09-03.

_____. *Antes de 64, vivíamos a delícia da ilusão política*. O Estado de S. Paulo, Caderno 2, D8, 12-08-03.

- _____. *Brasil na Cabeça*. São Paulo: Siciliano, 1995.
- _____. *Cinema sai do ovo cultural para a vida real*. Folha de São Paulo, Ilustrada, E 8, 10-10-2000.
- _____. *O amor atrapalha o sexo*. O Estado de S. Paulo, Caderno 2, D8, 17-12-02.
- _____. *O amor deixa muito a desejar*. O Estado de S. Paulo, Caderno 2, D8, 16-09-03.
- _____. *O amor impossível é o verdadeiro amor*. O Estado de S. Paulo, Caderno 2, D8, 10-12-02.
- _____. *Os canibais estão na sala de jantar*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- _____. *Os homens desejam as mulheres que não existem*. O Estado de S. Paulo, Caderno 2, D8, 03-12-02.
- _____. *Sanduíches de Realidade*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997

Sobre teoria literária, literatura, cinema e jornalismo

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 8 ed. v.1. Coimbra: Livraria Almedina, 1993.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Baby Abrão. Série Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural Ltda, 2000.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BARBOSA, J.A. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 9 ed. São Paulo: Cultrix, 2001.
- _____. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BITTENCOURT, Gilda Neves. "Literatura Comparada: disciplina acadêmica e campo de pesquisa". In: *Literatura Comparada: Interfaces & Transições*. [org. de] Paulo Sérgio Nolasco dos Santos. Campo Grande:UCDB/ UFMS, 2001, p.29-38.
- BOSI, Alfredo. *História Consisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- BROCA, Brito. "Crônica na atualidade literária francesa". In: *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*. Ano 2, n 98, 13-09-58.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8 ed. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 2000.

CARVALHAL, Tânia Franco. "A Literatura Comparada na Confluência dos Séculos". In: CUNHA, E.L. & SOUZA, E. M. *Literatura Comparada-ensaios*. Salvador: Edufba, 1996.

_____. "Teorias da Literatura Comparada". In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Niterói: 1991, n 2, p.9-17.

CHILLON, Albert: *Literatura y periodismo*. Pról. M. Vázquez Montalbán,, Valencia, Aldea Global, 1999.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. 4 ed. Tradução Waltensir Dutra. [revisão da tradução João Azenha Jr.]. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

EDWALD FILHO, Rubens. *Dicionário de Cineastas*. 1 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2002.

_____. *Os 100 Melhores Filmes do Século 20*. São Paulo: Vimarç, 2001.

_____. *Os 100 Maiores Cineastas*. São Paulo: Vimarç, 2001.

FORMALISTAS RUSSOS. *Teoria da Literatura*. Porto Alegre: Globo, 1971.

FORSTER, E. M. *Aspects of the novel* Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Thomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 7 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HAMBURGER, Kate. *A Lógica da Criação Literária*. Coleção Estudos. São Paulo: Perspectiva, 1975.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística. Poética. Cinema*. Coleção Debates. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

JOBIM, José Luís (org.). *Palavras de Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

LINHARES, Temístocles. "O maior inimigo da crônica". In: *Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo*. Ano 01, 31-03-57.

_____. "Situação da crônica". In: *Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo*. Ano 07, n 318, 16-02-63.

MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1993.

MARCHAND, Pierre (Direção). *Era uma vez o cinema: as origens do saber*. Tradução Ana Victória Lucas. Série Artes. São Paulo: Melhoramentos, 2001.

MARTINS FILHO, Eduardo Lopes. *Manual de Redação e Estilo de O Estado de S. Paulo*. 3 ed, revista e ampliada. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 1997.

METZ, Christian. *Linguagem e Cinema*. 1 ed. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MUIR, E. *A Estrutura do Romance*. 2 ed. Trad. Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Globo, 1975.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. São Paulo: Edusp, 1997.

NOGUEIRA, Armando. *O Melhor da Crônica Brasileira*. 9 ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: A construção da personagem*. Série Fundamentos. São Paulo: Ática, 2001.

PEREIRA, Maria Antonieta e REIS, Eliana Lourenço de L. (orgs.). "A tela e o texto: literatura e trocas culturais no Cone Sul". In *Literatura e Estudos Culturais*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2000, p.115-127.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. "Literatura Comparada, Intertexto e Antropofagia". In: *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 91-9.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1987.

PROENÇA FILHO, Domicio. *A Linguagem Literária*. 7ed. Série Princípios. São Paulo: Ática, 2001.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. *Ensayos Literários*. (Selección y Prólogo de T. S. Eliot)-Literary Essay of Ezra Pound. Versión Castellana por Julia J. De Natino. Caracas: Monte Ávila Editores, 1968.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SANTAELLA, Lúcia e NOTH, Winfriend. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SANTAELLA, M. L. *Por uma classificação da linguagem visual*. Face (São Paulo), v.2, n.1, jun.-jul., 1989.

_____. *Produção de linguagem e ideologia*. São Paulo: Cortez, 1980.

_____. *Palavra, imagem e enigmas*. Revista USP, v.16, dez.-jan.-fev., 1993.

SCHOLES, Robert & KELLOG, Robert. *A natureza da narrativa*. São Paulo: McGraw-Hill, 1977.

SEGOLIN, Fernando. *Personagem e antipersonagem*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

SILVA NETO, Antonio Leão da. *Dicionário de Filmes Brasileiros*. 1 ed. São Paulo: Futuro Mundo Gráfico & Editora Ltda, 2002.

SOUZA, Eneida Maria de. "Literatura Comparada: o espaço nômade do saber". In *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. v.2, n.2, São Paulo: 1985, p. 19-24.

TOULET, Emmanuelle. *O cinema, invenção do século*. Tradução Eduardo Brandão. Série Descobertas. São Paulo: Objetiva, 1988.

TRIGUEIROS, Luís Forjaz. "A Crônica como gênero literário". In: *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*. Ano 12, n 548, 07-10-67, p. 06.

ANEXOS

ANEXO A - A filmografia e dados biográficos de Arnaldo Jabor

Perfil Arnaldo Jabor

Arnaldo Jabor é Jornalista e Cineasta. Seus filmes mais reconhecidos são *Toda Nudez Será Castigada*, *Eu Te amo*, *Eu Sei Que Vou Te Amar*, que recebeu a “Palma de Ouro” do Festival de Cannes de 1986 e outros.

Como Jornalista, assina polêmicos artigos nos jornais, *O Estado de São Paulo* (SP), *O Globo* (RJ), *Correio Popular* (Campinas - SP), *O Sul* (Porto Alegre), *A Gazeta* (Vitória – ES).

Participa também como comentarista político nos telejornais *Jornal Nacional*, *Jornal da Globo* todos na TV Globo, Rádio CBN e Globo FM.

Produtor e diretor de cinema, escritor e jornalista, graduado em Direito, o carioca, Arnaldo Jabor iniciou sua carreira escrevendo críticas e editando o jornal *O Metropolitano*. Em 1962, torna-se editor da revista *O Movimento*.

Em 1964, faz o curso de cinema do Itamaraty-Unesco. Neste mesmo ano, trabalhou nos documentários *Maioria Absoluta*, de Leon Hirszman, *Integração Racial*, de Paulo César Saraceni, e também como assistente de direção no filme *Nave de São Bento*, de Mário Carneiro.

Participa, neste período, da fundação do movimento CINEMA NOVO, ao lado dos cineastas Glauber Rocha, Cacá Diegues, Luiz Carlos Barreto, Nelson Pereira dos Santos, entre outros.

Em 1965, dirige seu primeiro curta-metragem: *O Circo*, representante brasileiro no Festival dei Popoli, na Itália, em 1966 e premiado no Festival de Brasília e pelo Prêmio do Estado do Rio de Janeiro, como melhor filme.

Estréia na direção de longa-metragem em 1966, com o documentário *Opinião Pública*, que recebe o prêmio de melhor filme Festival de Pésaro, na Itália.

Em 1970, dirige *Pindorama*, uma produção realizada pelo cineasta, pela Columbia Pictures e Cia. Cinematográfica Vera Cruz. O filme representa o Brasil no Festival de Cinema de Cannes de 1971.

Em seguida, adapta dois textos de Nelson Rodrigues para o cinema: *Toda Nudez Será Castigada* (1973) e *O Casamento* (1975).

Sucesso de público e crítica, *Toda Nudez Será Castigada* recebe o Urso de Prata no Festival de Cinema de Berlim, em 73, além de ser premiado como melhor filme no 1º Festival de Cinema de Gramado (73) e pelo Instituto Nacional de Cinema (74). Foi, ainda, representante brasileiro no Festival de Cinema de Cannes (73) e em Nova Iorque, na mostra “*New Filmes, New Directors*” (74).

O *Casamento* também realiza trajetória internacional, representando o Brasil no Festival de Cinema de Cannes e no Festival de Cinema de São Francisco, em 1976.

Em *Tudo Bem*, 1978, faz um retrato da classe média brasileira. O filme representa o Brasil no Festival de Cinema de Berlim - Quinzena dos Realizadores -, e recebe o prêmio de melhor filme no Festival de Cinema de Brasília. recebe também o Prêmio Air France, como melhor filme (86), e registra uma bilheteria de 4,5 milhões de espectadores.

O roteiro de *Eu Sei Que Vou Te Amar* é publicado pela Editora Record. Em 1994, esse roteiro é adaptado para o teatro e se transforma num grande sucesso de público ficando quase três anos em cartaz e recebendo vários prêmios, entre eles o “Prêmio Mambembe” para melhor texto teatral de 1996.

Atualmente, Arnaldo Jabor assina artigos políticos e culturais em diversos jornais.

Em 1980, produz uma das maiores bilheterias do cinema brasileiro: *Eu Te Amo*, com Sonia Braga e Paulo Cesar Pereio, levando 4 milhões de espectadores aos cinemas. Distribuído pela MGM nos EUA e Canadá, em mais 20 países para TV, cinema e vídeo, o filme representa o Brasil no Festival de Cannes - *Um Certain Regard*- em 81.

Palma de Ouro no Festival de Cinema de Cannes de 1986, com prêmio de melhor atriz para Fernanda Torres, *Eu Sei Que Vou Te Amar*, realizado em 1984, do país:, *O Estado de São Paulo* (SP), *O Globo* (RJ), *O SUL* (RS), *Correio Popular* (Campinas-SP), *A Gazeta* (Vitória- ES).

Quatro coletâneas desses artigos foram publicadas nos livros: *Os Canibais Estão Na Sala De Jantar* (1993), *Brasil Na Cabeça* (1995), *Sanduíches De Realidade* (1997), *A Invasão Das Salsichas Gigantes* (2001). *Amor é Prosa, Sexo é Poesia* (2004).

Desde 1996, atua como comentarista político no Jornal Nacional, Jornal da Globo, todos da TV Globo”. Atua nas Rádios – CBN e Globo FM.⁴

Ademais ao longo de sua carreira, Arnaldo Jabor realizou oito filmes – oito e meio. O meio foi justamente seu curta de estréia, *O Circo*. O oitavo é um filme feito para a TV da França, com participação de atores brasileiros e europeus. Chama-se *Amor à Primeira Vista*, 1990.

Desde então, Jabor trocou a câmera pelo laptop, adotou o jornalismo como forma de expressão e virou, segundo Jô Soares (Jabor: 2001), “ cineasta das palavras”.

Com *Opinião Pública*, Jabor acha que foi o verdadeiro criador dos reality shows que hoje fazem sucesso na TV do país. Foi pioneiro na arte de confinar as pessoas. Selecionou uma família representativa da classe média, trancou-se com ela (e a câmera) dentro de casa. Criou situações, mas pouco interferiu.

Pindorama é um esforço de entendimento da história nacional, que esbarra no excesso alegórico, um mal que com o auxílio da censura, contaminou toda uma época. “É um dos piores já feitos”, comenta o autor. É o mais alegórico, o mais cinemanovista dos seus filmes e lhe dá razão quando ele critica o Cinema Novo, que mudou a face do cinema nos anos 60.

Em *O Casamento*, 1975, denso e forte, mostra a classe média e a burguesia que é “o universo que conheço, nele tenho minhas origens familiares”.

A qualidade dos diálogos de *Toda Nudez Será Castigada* pode ser atribuída a Nelson Rodrigues, o autor da peça filmada por Jabor. Nele tem-se a crise da figura do pai. Jabor vai ao paradoxismo amoroso e dialoga com o melodrama intensivo; os argumentos e diálogos dos filmes que compõem a chamada trilogia entre quatro paredes – *Tudo Bem*, *Eu Te Amo* e *Eu Sei Que Vou Te Amar* – são dele.

Desde *Opinião Pública* trocou o documentário pela ficção, foi sempre um crítico severo da sociedade brasileira, escancarando as misérias e os problemas da classe média e da burguesia nacionais. Gosta mais de alguns filmes que de outros: *Toda Nudez Será Castigada*, *Tudo Bem* e *Eu Sei Que Vou Te Amar*, são seus preferidos.

⁴ Informações concedidas à pesquisadora pelo próprio autor

Em *Tudo Bem*, Jabor continua no âmbito da família, mas só em aparência, porque a história que se desenvolve no microcosmo do apartamento em Copacabana representa o Brasil como um todo, com suas classes sociais, sua história e toda a caótica profusão de idéias que formam sua precária identidade como país – do nacionalismo romântico ao autoritarismo entranhado.

Eu Te Amo foi um belo sucesso de bilheteria, com mais de 3,5 milhões de espectadores e *Eu Sei Que Vou Te Amar* foi um trabalho impressionante, cujo casal “discute a relação”, em nível tão profundo, e numa tal espiral de abstração, que o filme acaba se transformando em reflexão filosófica sobre a palavra e a sua impossibilidade de dizer o real amoroso.

Jabor acredita, como Fellini, que “o cinema é uma arte ligada à subjetividade, que sua única objetividade é ser subjetivo, para expressar a visão do autor; e o jornalismo já preenche essa minha vontade”.

Ademais, o cinema tradicional continua fortemente presente agradando a exibidores e público, mas estes cinemas novos acabaram tornando-se também uma forma de cinema dominante cuja linguagem prevalece: “é como se vários cinemas falassem num mesmo filme” (MERTEN, 2002: p.1).

ANEXO B - Entrevista de Arnaldo Jabor (Araçatuba, 16-04-2002)

Meu projeto pretende analisar crônicas e filmes seus na perspectiva de que ambos têm em comum uma construção de linguagem que funde imagem visual e palavra (jornalismo/ cinema/ literatura), processo que pode ser reconhecido pelas teorias da literatura, como a semiótica. Há essa hipótese de interpretação (leitura) de seu trabalho?

Acho legal essa hipótese de interpretação, pois o cinema tem muito a ver com jornalismo e com literatura. A formação do cinema é muito híbrida, complexa. O Cinema Russo dos anos 20, o Neo-Realismo Italiano, o Cinema Documentário e o Cinema Verdade da França, dos anos 60, estão intimamente ligados ao jornalismo. O cinema é uma captação da realidade como o jornalismo é também, uma captação crítica. No Cinema Novo, muitos cineastas eram jornalistas – o Glauber, o Cacá e eu – que voltei a ser. E a literatura é uma coisa fundamental. O cinema é uma arte que tem uma influência muito forte da literatura – o cinema europeu é um exemplo disso. Jornalismo, cinema e literatura formam um casamento perfeito – três coisas muito próximas – e qualquer filme que tenha essas raízes é perfeito.

Do seu ponto de vista, seus filmes teriam aspectos em comum com suas crônicas e ou ensaios jornalísticos?

Se você for ver meus filmes, eu escrevo coisas pessoais minhas. Tento falar de coisas que vivi, que conheço. Acho importante na sua tese, você escrever coisas suas. Não falar coisas que não entende. Fazer ideologia. Nos meus textos também. Eu falo de política e muitas outras coisas. Falo de experiências minhas. Falo coisas que conheço. Não faço ideologia. Tento me colocar sempre no que faço. Acho que a única coisa que a gente tem, é a gente mesmo. Acho que fazer tese é colocar características de sinceridade reais suas.

O processo de criação de um filme é muito diferente do processo de produção de um texto jornalístico?

A maneira técnica é diferente, mas a atitude do artista é a mesma. É sempre subjetiva, pois não acredito que há artista objetivo.

Quais as fronteiras entre jornalismo, cinema e literatura?

Te dei diretrizes do que deve pesquisar: Internet; Cinema Russo; Neo-Realismo Italiano, Rossellini, Vittorio de Sica; Nouvelle Vague Francesa, Godard, Truffaut; Revistas Cahier du Cinéma e André Pain. Você pode ter acesso a essas diretrizes para orientar sua tese.

Quais as influências (que você reconhece) ou recebe, em todos esses setores?

O jornalismo é influência da própria realidade. A realidade bate no artista e ele a transforma, dentro de sua experiência vital – de sua psicologia – e devolve-a transformada à sociedade.

Você conhece algum outro estudo que tenha abordado seu trabalho ou a minha pesquisa é inédita?

Ninguém nunca me estudou. Acho bacana o que você está fazendo e quero ler o que vai escrever.

ANEXO C - Listagem das crônicas citadas**Livros**

JABOR, Arnaldo. *Os canibais estão na sala de jantar*. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *Brasil na Cabeça*. São Paulo: Siciliano, 1995.

Jornais

JABOR, Arnaldo. "O *Auto da Compadecida*" é o novo cinema brincante. Folha de São Paulo, Ilustrada, E 8, 26-09-2000.

_____. *Amor vem antes e sexo vem depois, ou não*. O Estado de S. Paulo, Caderno 2, D8, 23-09-03.

_____. *Antes de 64, vivíamos a delícia da ilusão política*. O Estado de S. Paulo, Caderno 2, D8, 12-08-03.

_____. *Cinema sai do ovo cultural para a vida real*. Folha de São Paulo, Ilustrada, E 8, 10-10-2000.

_____. *O amor atrapalha o sexo*. O Estado de S. Paulo, Caderno 2, D8, 17-12-02.

_____. *O amor deixa muito a desejar*. O Estado de S. Paulo, Caderno 2, D8, 16-09-03.

_____. *O amor impossível é o verdadeiro amor*. O Estado de S. Paulo, Caderno 2, D8, 10-12-02.

_____. *Os homens desejam as mulheres que não existem*. O Estado de S. Paulo, Caderno 2, D8, 03-12-02.

E 8 terça-feira, 26 de setembro de 2000

ILUSTRADA

FOLHA DE S.PAULO

ARNALDO JABOR

“O Auto da Compadecida” é o novo cinema brincante

USO DIZER: “O Auto da Compadecida” é o melhor produto dramático que a TV Globo realizou em 35 anos. A TV costuma fazer suas novelas e séries dentro da tradição do naturalismo psicológico do cinema americano, na linha das velhissimas (e infelizes) regras aristotélicas da narrativa que, desde a Grécia até Hollywood, nunca decepcionou produtores. Euzepetas e David Selznick sempre se deram bem na bilheteria.

No entanto, nos anos 60, a TV, espontaneamente, sem intenções estéticas, ajudou a criar uma linguagem mais veloz e livre para o cinema. A TV, que vinha com a pedida de “destruir” o cinema, acabou contribuindo para renová-lo. Sentiu-se essa influência de linguagem em cineastas concretos como Frankenhöfer e até em eruditos estruturalistas da nouvelle vague, como Godard.

A escritura da televisão, apesar de sua ignorância estética, soube retratar a aceleração do mundo atual com mais precisão do que a lenta fluência do cinema tradicional. Há 40 anos, no seio da revolução gráfica e audiovisual, a TV injetou muito mais o Godard do que o Godard injetou na TV. Na tela e na telinha, o mundo ficava mais simultâneo, mais descontinuo, ininterrompido, com

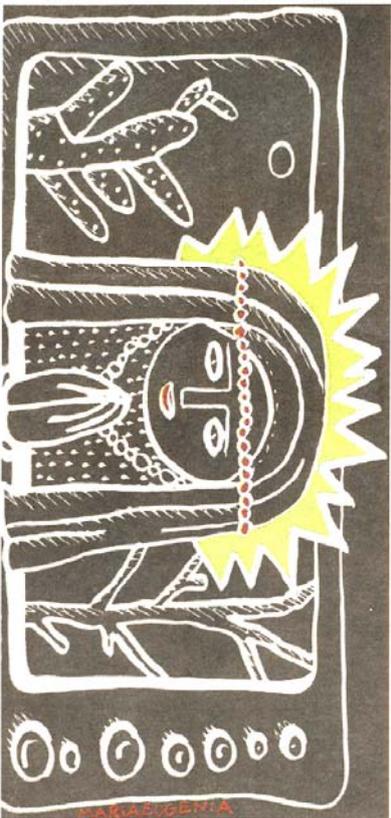
montagens de eventos fragmentados, em vez de uma sucessividade lógica.

No entanto, essa e outras “revoluções” duraram pouco tempo. Quando parecia que o cinema ia se libertar do jogo narrativo do naturalismo psicológico, ficou claro que Hollywood e os mercados nunca tinham permitido tal liberdade criativa. E a regra de ouro do princípio, meio e fim, feliz ou não, acabou se impondo, mesmo disfarçada de “atomalidade contemporal” por meio da impostura dos “efeitos especiais”.

A restauração do cinema comercial, claro, nos anos 70, a década da reavertização de tudo, com o filme (lindo, aliás) “O Último Tango em Paris”, no qual Bertolucci mata o pai Godard e o avô Brecht, já amargados desde “O Conforto”.

Mas, se essa linguagem foi proibida no teatro, ela ficou dissolvida na TV, como o idioma corriqueiro da publicidade e do videoclipe, que não deixam tréça algum dos debates estéticos que provocaram na época.

No entanto, na TV Globo, surge nos anos 70 o programa “Armação Ilimitada”, idealizado por Daniel Filho, Antonio Calmon, Patricia Travassos e Nelson Motta e dirigido por Guel Arraes. Esse seriado para adolescentes teve



uma grande importância, pois libertou a narrativa das sequências e as personagens das motivações criativas e da moral familiar. O que surgiu como comédia de surf virou sem querer um marco na TV. “O Auto da Compadecida” é filho de “Armação Ilimitada” com as trapalhadas medievais de subitâneos populares.

Agora, o “Auto” foi transferido para película de cinema e está provocando uma eufórica nos cinemas. Eu creio que o resultado desta operação TV-filme inova formalmente o cinema no Brasil. A “mise-en-scène” de cortes fechados, com captação de várias câmeras simultâneas, cria uma incessante tarantula de fragmentos que compõem um carnaval

zação maravilhosa de situações brasileiras, enquanto a ruptura com a psicologia naturalista e a adesão aos tipos clássicos e pitorescos liberta-nos da verossimilhança e da identificação projetiva da cena burguesa.

Nessa transgênia da minissérie de TV para cinema, Guel Arraes, conscientemente ou não, consegue uma coisa rara e que se fazia raridade: a retomada de uma postura épica no cinema brasileiro, tendência já apontada pelo “Carola Joaquina”, de Carla Camurati.

O público assiste a “O Auto da Compadecida” rindo de satisfação, reencotrando um universo inocente, irreverente, herança dos autos medievais de feira e das festas brincantes do folclore. A alegria nas salas é da mesma qualidade das antigas de cordel nas feiras dos “galopes à beira-mar”, dos forrós, do teatro de manulões de Ariano Suassuna para nossa literatura: não a popularização do erudito, mas o aprofundamento do popular. Guel Arraes entende e amplia essa atitude, com uma “mise-en-scène” que atualiza os origens históricos desse tipo de raciocínio clássico com raízes em Gil Vicente, Lope de Vega, atravessando a sátira de tonalidades cervantinas.

Os atores seguem o mesmo ritmo das imagens e sente-se que eles estão trabalhando em seu elemento ideal, em um manua-

com-ânciar histórico, fazendo o que sua arte sempre demandou: a pura tradição mímica, que vai das “goresqueiras” rebeldezinhas até os alemães da “commedia dell’arte”.

O reencontro dessas origens clássicas deve ter estimulado os atores, que estão simplesmente geniais no filme. A extraordinária interpretação de Matheus Nachtergaele é seguida de perto por Selton Mello, Denise Fraga, Diogo Vilela, Marco Nanini e pelo filho do Milton Gonçalves (cujo nome eu não sei) no papel de Cristo negro. Fernanda Montenegro e Luis Mello surgem ao final com participações maravilhosas. Aior é para isso, para recriar a vida pelo gesto e pela fala, para retratar o ridículo do comportamento social e não para ficar “enocionando” burgueses no escuro. Aliás, nossos atores têm mais talentos do que o bolorento olimpico de divas e galãs.

“O Auto da Compadecida” mostra como a cultura de massas, a dançada, o burlesco e até o teatro infantil podem fornecer enriquecimento formal para a grande arte. Preencho um grande sucesso para esse filme, aqui e no exterior. É bom ver que ainda há um tipo de cinema que só pode ser feito no Brasil.

ARNALDO JABOR

Cinema sai do ovo cultural para a vida real

EU DEVO ter participado de umas 5.300 horas de reuniões durante meu tempo de cineasta, de 1967 até 1990. E eu já estava presente, ainda como voyeur, na noite da fundação do cinema novo. Foi em 1962, na casa de Luis Fernando Gouldt, quando se discutia que nome dar ao movimento. O crítico Ely Azeredo foi quem o batizou de "cinema novo".

Naquela época, havia muitos dias históricos. Na casa de Cacá Diegues, em Botafogo, fazíamos planos para conquistar o mundo, dentro do galinheiro da casa. Nossa miséria era tanta que Cacá instalou uma escritaninha no galinheiro, com livros de Ezra Pound e Karl Mannheim, entre outros e táticas, e, daí, planejavamos uma virada na cultura. Eramos assim em 1962: poesia concreta, marxismo, nouvelle vague. Ah, entre garçons e poeireiros, começaram em 5.300 horas de reunião, que se escoraram por 25 anos.

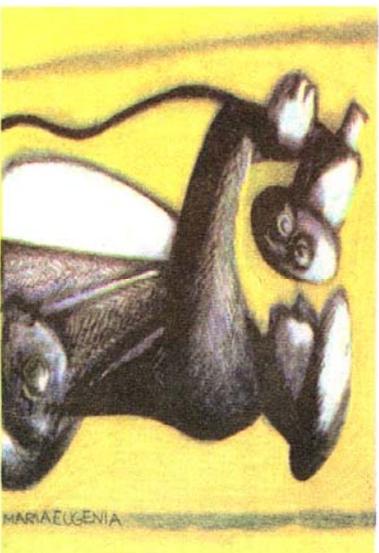
Naqueles tempos, tudo o que fazíamos tinha um sabor histórica. Nossas vidas tinham um sentido político, desde o deformamento da nanorreda até as brigas revolucionárias com o pai. A cada movimento político, tínhamos a sensação de nos aproximarmos de uma utopia que, de repente, acabou em 64 com a UNE desmoronando

em fogo e eu fingindo do Exército e da "canã" pelos fundos.

Depois de 64, nosso projeto cultural passou a ter um gosto de história política, contra os milicos e paisanos que queriam nos raspar da paisagem. As reuniões, que tinham começado no galinheiro do Cacá, continuaram como uma resistência heróica, em busca de nichos possíveis, de composições com o governo das militares que, por um lado, dignamos, "geraldistas brasileiros, tinha ainda em 1965 um lado, dignamos, "geraldistas verde-oliva", estatista e nacional, que estimulou nosso cinema com a fundação da Embrafilme.

As mígalhas de grana que caíam dos petrodólares que aqui entravam sobravam para financiar uma paráfrase de filmes brasileiros. Devemos à Embrafilme a "petite histoire" de nossa política, como o acaso de que o crítico e cineasta Flávio Tambellini (pai) era chamado de Roberto Campos, que bolou o uso dos "fozinhos" das companhias americanas para financiar filmes, e também ao fato raro de que o ministro do Planejamento João Paulo dos Reis Velloso era (e é) chefe de carteirinha, desses que vão ver Marcarã, de tarde, nas chemeatras.

O cinema dos anos 70 foi um grande sucesso por esses detalhes



casuais. Reunimo-nos noites a fio, entramos pelas madrugadas na casa do Barretão, entre cigarros e uisque, num clima claro destino de "aparelhos" culturais, substituídos da revolução que nunca veio.

A radicalidade formal dos anos 60 tinha se transformado numa flexibilidade diante do público, e os filmes começaram a fazer sucesso, conquistando o mercado interno, competindo com os filmes americanos, o que nos fez crer que tínhamos barrado o "imperialismo" de nossas fronteiras. Os filmes estouravam bilheterias, chegando a 12 milhões de espectadores com "Dona Flor e Seus Dois Maridos", por exemplo. Nossas infinitas reuniões ficaram eufóricas. Achávamos que éramos o

"sal da terra", que tínhamos conquistado o mercado para sempre, quando, na realidade, éramos apenas subprodutos de uma fase histórica em que o dinheiro que sobrava do mercado financeiro internacional se dava ao luxo de financiar até um nacionalismo cultural.

Quando veio a crise do petróleo de 79, começamos a morrer de novo. A grana que entrava aqui como milho em goela de ganho para fazer o "putê" da dívida externa passou a ser cobrada. Assim como nos aprisionaram em 64 para nos impedir a dívida externa, para financiar multinacionais, nos libertaram em 84 para pagá-la. Acabou o luxo de haver cinema nacional. A equação que tinha dado certo em 1970, quando

tínhamos produção, distribuição e exibição compulsórias, deu errado de novo. A história do cinema brasileiro é um eterno Lázaro ressuscitado. Nos anos 80, os cineastas começaram a morrer. Morreu Glauber, morreu Leon Hirszman, morreu Joaquim Pedro, Fernando Campos, Marcos Farias, Lael Rodrigues. A dor da pós-modernidade os matou.

Achávamos que tínhamos conseguido uma indústria forte, mas éramos apenas um luxo cultural, fruto das sobras dos petrodólares. Estivamos despreparados para o capitalismo depois que caiu o Estado brasileiro, em 1982, no "setembro negro". E, como pelas autoridades éramos considerados "apenas cultura", fomos os primeiros a serem varridos do mapa, quando chega Fernando Collor, em 1990, dando-nos o tiro de misericórdia. Não por acaso e sem exagero, acabamos junto com a União Soviética.

Ficamos mortos durante vários anos, com produção zero, até o advento da Lei do Audiovisual, que criou uma renascença meio torta, pois estimulava a produção e deixava o mercado intoxicado. Com a globalização da economia, com fronteiras abertas, com o fim da lei de obrigatoriedade, conseguimos fazer filmes ótimos e caros, pelo financiamento subsidiado,

mas o mercado continuou longe de nossos filmes. E "nada existe fora do mercado", como diz o sábio slogan da American Express. Por isso vivemos uma renascença histórica há alguns anos. Continuamos nos reunindo em desespero na casa do Barretão, do Zélio, varramos noites tentando nos salvar desse grande erro: não éramos indústria nem comércio, éramos apenas "cultura". E cinema não é só isso.

Agora, estamos diante das últimas reuniões do século. O governo criou o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica. E há uma grande novidade nisso. O Geic tem como presidente Pedro Parente, chefe da Casa Civil. E ali estão os ministros Pedro Malan, Alcides Tibério, Pimenta da Veiga, Aloysio Nunes Ferreira, Francisco Welfort e, pela primeira vez, depois de 5.329 horas de reunião que me consumiram em 25 anos, o governo considera o cinema mais que um fato apenas cultural. Agora, o cinema vai ser uma prioridade nacional, que passa pelo comércio, pela indústria, pela importância do audiovisual no mundo dos satélites e da Internet. Desta vez, acho que vinga o ovo do cinema novo do galinheiro de 1962.

Nossas infinitas reuniões de 30 anos deram fruto. Deus queira.

Os homens desejam as mulheres que não existem

Fstá na moda – muitas mulheres ficam em acrobáticas posições ginecológicas para raspar os pelos pubianos nos salões de beleza. Ficam penduradas em paus-de-arara e, depois, saem felizes com apenas um canetinho de cabelos, como um jardinzinho estrolo, a verdade indelicada de um desejo inofensivo e não mais as agressivas florestas que podem nos assustar. Parecem uns bigodinhos verticais que (o h, céus...) me fazem pensar em... Hitler. Silicone, pêlos doatados, bumbuns malhadados, tudo para agradar aos consumidores do mercado sexual. Olho as revistas povoadas de mulheres lindas... e sinto uma leve depressão, me sinto mais só,



■ O cineasta Arnaldo Jabor escreve as terças-feiras neste espaço

diante de tanta oferta impossível. Vejo que no Brasil o feminismo se vulgarizou numa liberdade de "objetos", produzindo mulheres livres como colinas, livros como produtos vendidos para o prazer. A concorrência é grande para um mercado com poucos consumidores, pois há muito mais mulher que homens na praça. (G-mails indignados virão...) Talvez este

artigo seja moralista, talvez as vivas da inveja estejam verdes, mas eu olho as revistas de mulher na e só vejo paisagens não vejo pessoas com defeitos, medos. Só vejo meninas oferecendo a doçura total, todas competindo no mercado, em contorções eróticas despretadas porque não têm mais que mostrar. Nunca as mulheres foram tão nusas no Brasil; já expuseram o corpo todo, nuas, coxas, vagina, ânus.

O que falta? Órgãos interessantes de um paraíso de nós? Que quem rem essas mulheres? Depois de suas Ferraris, seus Armanis, outros e sucessos, elas com nossos laços nos humilhar com sua beleza? Querem gens de um paraíso para executar nos seus membros? E o problema continua: incômodo, incontrolável? Muitas têm boquinhas fechadas, algumas sugerem um suspiro de vitória, outras fazem cara de zangadas, feiozetas gatas, masturdam nos olhos como se dissessem: "Venham... eu estou sempre pronta, sempre alegre, sempre excitada, eu independo de carícias, de romance!"

Sugerem uma mistura de menina com vampira, de doçura com loucura e todas desentumadas na praça. (G-mails indignados virão...) Talvez este



Articulado/Caio Cavalcini

vez até com um vago ciume de seu próprio corpo. Daniela é tão linda que tenho vontade de dizer: "Seja feia..."

Queremos percorrer as mulheres virtuais, visitá-las, mas, como conversar com elas? Com quem? Onde estão elas? Tanta oferta sexual me angustia, me dá a certeza de que nós, homens, não estamos programados para lidar com tanta oferta. Mas, na verdade, elas querem amar e ser amadas, embora tenham de ralar nos hardens virtuais inventados pelos machos. Elas têm de fingir que não são reais, pois ninguém quer ser real hoje em dia – foi uma decepção quando a Tizinha se revelou ótima dona de casa na *Casa dos Artistas*, limpando

tudo numa faxina computizada. Infelizmente é impossível tê-las, porque, na tecnologia da gostosura, elas se artificializam cada vez mais, como carros de luxo se aperfeiçoando a cada ano. A cada mutação erótica, elas ficam mais inalutáveis no mundo real. Por isso, com a crise econômica, o grande sucesso são as meninas belas e serradas, enchendo os sites eróticos da internet ou nas saunas relax for men, essa réplica moderna dos flartens árabes. Essas lindas mulheres são pagas para não existir, pagas para serem um sonho impalpável, pagas para serem uma ilusão. Vi um anúncio de boneca inflável que sintetizava o desejo impossível do homem de mercado: ter mulheres que não existam... O anúncio tinha o slogan em balcão: "She needs no food nor stupid conversation." Essa é a utopia masculina: satisfação plena sem sofrimento ou realidade.

A democracia de massas, mesclada ao subdesenvolvimento cultural, parece "libertar" as mulheres. Insão à toa. A "libertação da mulher" numa sociedade ignorante como a nossa deu nisso: superpobres se pensando livres, mas aprisionadas numa exterioridade corporal que apenas esconde pobres meninas famintas de amor e dinheiro. A liberdade de mercado produziu um estranho e falso "mercado da liberdade". É isso aí. E ao fechar este texto, me assalta a dúvida: estou sendo hipócrita e com inveja do erotismo do século 21? Será que fui apenas barrado do baile?

O amor impossível é o verdadeiro amor

O outro dia escrevi um artigo sobre o amor. Depois, escrevi outro sobre sexo. Os dois artigos mexeram com a cabeça de pessoas que encontro na rua e que me agarram, dizendo: "Mas... afinal, o que é o amor?" E esperam, de olho muito aberto, uma resposta "profunda". Sei apenas que há um amor mais comum, do dia-a-dia, que é nosso, velho conhecido, um amor datado, um amor que muda com as décadas, o amor prático que rege o "eu te amo" ou "há te amo". Eh, branco, classe média, brasileiro, já vi esse amor mudar muito. Quando eu era jovem, nos anos 60/70, o amor era um desejo romântico, um sonho político, contra o sistema, tra o sistema, amor da liberdade, a busca de um "desgramento dos sentidos". Depois, nos anos 80/90, foi ficado um amor de consumo, um amor de mercadoria, uma progressiva aporpriação indebita do "outro".

■ O pintor Arnaldo Jabor escreve da Terça-feira para este espaço



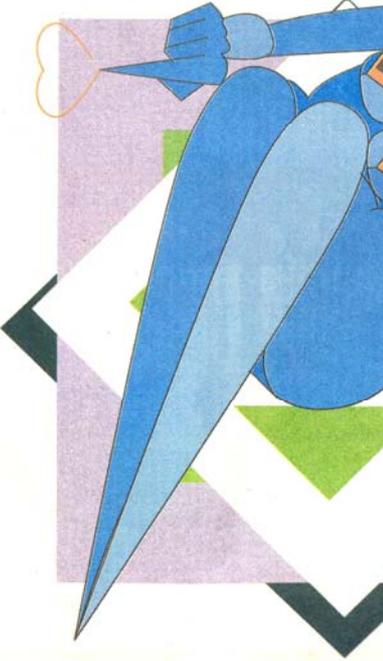
O ritmo do tempo acelerou o amor, o ritmo do contabilidade o amor, a materialidade do seu mistério impalpável. Hoje, temos que "amamos", temos medo de nos perder no amor e fracassar na produção. A cultura americana está criando um "desencantamento" insuportável na vida social. O amor é a recusa desse desencanto. O amor quer o encantamento que os bichos têm, naturalmente.

Por isso, permitam-me hoje ser um falso "profundo" (talvez só de política me mata...) e

fala de outro amor, mais metafísico, mais seminal, que transcende as décadas, as modas. Esse amor é como uma demanda da natureza ou, melhor, do nosso exílio da natureza. É um amor quase como um órgão físico que foi perdido. Como escreveu o Ferreira Guller outro dia, num genial poema publicado sobre a cor azul, que explica indiretamente o que tenho a falar: o amor é algo "feito um lampião que surgiu no mundo/ essa cor/ essa mancha que a mim meilhou de deturpação/ e nas cor/ de milhares de noites estreladas/ como um azul que carregou comigo como carregou meus cabelos ou uma lesão/ oculta onde ninguém sabe".

Pois, sem- amor, esse amor existe dentro de nós como uma fome que não morre das "condições históricas"; é um amor que está entranhado no DNA, no fundo da matéria. É uma pulsão in- vitável, quase uma "lesão oculta" dos seres expulsos da natureza. Nós somos o único bicho "de fora", estragado. Os bichos têm esse amor, mas não sabem.

(Estão sendo "filosóficos", mas... tudo bem... não perguntem: "Por que não se tornaram?" Esse amor bate em nós como os freios primordiais das células do corpo e continua a bater em nós a cada instante. Mas, esse amor cria em nós a sensação do Ser, que só é perceptível nos breves instantes em que entramos em contato com o universo. Nosso



Art: Sadoy, Cildo Gempilvas

amor é uma reprodução am- plhada da cópula entre o espermatozóide e óvulo se interpenetrando. Por obra do amor, salimos do ventre e queremos voltar, queremos uma "reintegração de posse" de nossa origem celular, indo até a dança primitiva das moléculas. Somos grandes células que queremos se re- unir, separados pelo sexo, que as dividiu. ("Sexo" para; cortar.)

O amor cria momentos em que temos a sensação de que a "máquina do mundo" ou a máquina da vida se explica, em que tudo parece parar num ar- repio, como uma lembrança-remota. Como disse Artaud, o louco, sobre a arte (ou o amor): "A arte não é a imitação da vida. A vida é que é a imitação de algo transcendental com que a arte nos põe em contato." E a pergunta: E não são aqueles grandes momentos de paixão, dos grandes orgasmos, dos grandes beijos - eles podem ser engarrafados em brevíssimos instantes de felicidade sem motivo, de um mistério que subitamente parece revelado. Há, nesse amor, uma clara geometria entre o sentimento e a produção, como na poesia de Francis Ponge, quando o cabelo da amada se liga aos pinheiros da Florista, ou quando o sol entre as ramagens das árvores da entrega. Ser impossível é o amor vivo da incompletude e esse vazio justifica a poesia sua grande beleza. Claro que não entre as ramagens da mulher e o amor é também feito de anada e tudo parece deificar o amor e também feito de anada e tudo parece deificar o amor. Mas, não se delecta nunca, egoísimos, de narcisismos como a poesia. Como disse Artaud, a poesia é um desejo de retorno a uma linguagem primitiva. O amor também Melhor dizendo: o amor é essa tentativa covarde de atingir o impossível, se bem que o "impossível" é indesejável e "impossível" é indesejável.

Mas, o fundo e inexplícito do hoje em dia; só queremos o amor acontecer quando você controlado, o lógico. O amor anda Transgêntico, genética-

mente modificado, fast love, e, por segundos, ela fica com- os morrer, como só os anti- ser o que é e o outro é contem- ilusão sem a qual não pode- mos um gesto frágil, um cabe- Terra e o céu. Mas, como sou- do, e isso desperta em nós uma espécie de "compaixão pelo nosso desamparo".

Esperamos do amor essa sensação de eternidade. Que- remos nos enganar e achar que haverá juventude para sem- pre, queremos que haja senti- do para a vida, que o mistério como os animais em sua paz absoluta. Queremos atingir es- se "absoluto", que está na cal- ma felicidade dos animais.

ARNALDO JABOR

Antes de 64, vivíamos a delícia da ilusão política

Meu primeiro grande amor começou numa noite de amor com o Partido Comunista Brasileiro em 1963. Era um pequeno apartamento conjugado na Rua Djalma Ulrich em Copacabana, em cima de uma loja de discos que até hoje existe. No apartamento, havia um sofá-cama com a pata aparecendo por um buraco da mo- la, entre manchas indistintas - marcas de amor ou de re- volução? Na pa- rede, havia um cartaz dos giras- sóis de Van Gogh e, numa tá- bua sobre tijolos, uns livros da Academia de Ciências da URSS. Um companheiro me emprestara a chave com o olhar preocupado, sabendo que era para o amor e não para a políti- ca. "Cuidado, hein, se o dirigente da Base souber, von ser cri- ticado...". disse-me, vendo a gradidão em meus olhos.



Milton Micalha/Agência O Estado de S. Paulo

Eu era virgem de sexo com moças "davam", na época ante- rior à pilhula: transar para elas era ainda um ato de coragem política. As moças iam para a cama pálidas de emoção, para romper com a "vida burguesa", mas correndo o risco da gravi- dez - supremo pavor. Nossas cantadas tinham uma base ide- ológica: farrinhos de amor, usá- vamos Marx pa- vamos Marx pa- ra convencer as meninas.

"Não. Ai eu não entro", ge- nham as namo- radas, empar- cando à porta do apartamento - isso mesmo - to. Nós, sorri- damente, usá- vamos argu- mentos que iam de Sartre e um cavário de sacrifícios para Simone até a re- volução.

"Mas, meu bem... deixa de ser 'alienada'... A sexualidade é um ato de liberdade contra a direita..." Tudo era ideológico em Ipameria - até a praia tinha um gosto de progresso polí- tica. Paratrassando sei lá que escritor, quem não viveu os dias anteriores a 64, não co- nheveu as delícias da ilusão.

Eríamos assim nos anos 60. A guerra fria, o Terceiro Mundo, Cuba, China, tudo nos dava a sensação de que a "revolução" estava próxima. "Revolução" era uma varinha de condão, uma mudança radical em tudo, desde nossos pinhinhos até a reorganização das relações de produção. Não fazíamos dife- rença entre desejo e possibili- dade. Eu era do "Grupo Verti- gen", como um colega mais ra- cionalista nos apelidou. Nossa revolução era política, uma mistura de Khrushchov com gue- rra: ínhamos o sonho de uma beleza que daria fim à "zorra" brasileira que analisávamos com horror; era uma esperan- ça de sentido, um tempo futu- ro em que a leia contissão da vi- da se harmonizaria numa per- feição estética - isso mesmo - ,so artistaico. Para os mais ob- sessivos, era uma tarefa acun- prir, uma disciplina infernal, um cavário de sacrifícios para atingir não sabíamos bem o que.

"Mas, meu bem... deixa de ser 'alienada'... A sexualidade é um ato de liberdade contra a direita..." Tudo era ideológico em Ipameria - até a praia tinha um gosto de progresso polí- tica. Paratrassando sei lá que escritor, quem não viveu os dias anteriores a 64, não co- nheveu as delícias da ilusão.

Eríamos assim nos anos 60. A guerra fria, o Terceiro Mundo, Cuba, China, tudo nos dava a sensação de que a "revolução" estava próxima. "Revolução" era uma varinha de condão, uma mudança radical em tudo, desde nossos pinhinhos até a reorganização das relações de produção. Não fazíamos dife- rença entre desejo e possibili- dade. Eu era do "Grupo Verti- gen", como um colega mais ra- cionalista nos apelidou. Nossa revolução era política, uma mistura de Khrushchov com gue- rra: ínhamos o sonho de uma beleza que daria fim à "zorra" brasileira que analisávamos com horror; era uma esperan- ça de sentido, um tempo futu- ro em que a leia contissão da vi- da se harmonizaria numa per- feição estética - isso mesmo - ,so artistaico. Para os mais ob- sessivos, era uma tarefa acun- prir, uma disciplina infernal, um cavário de sacrifícios para atingir não sabíamos bem o que.



Cão Gonçalves

era egoísmo. A desgraça dos miseráveis nos doia como um problema existencial nosso, lembrando-nos da ameaçado ra existência das fragélias da vida. Em nossa fonte e pela justi- ca, nem pensávamos nas difi- culdades logísticas de qual- quer revolução, mas tais "con- dições objetivas", na intenden- cia, na organização: nada, o de- sejo bastava. Participávamos também da crença ocidental, desde Platão, de que os frag- mentos do mundo são organi- záveis numa harmonia possí- vel, numa "solução" apazigua- dora das diferenças. Não que- ríamos saber da crueldade irre- versível da política e do irra- cionalismo que sempre nos re- juvene: ínhamos, sobretudo, o modo da gratuidade da vida.

ou seja, o medo da morte. A democracia nos repugna- va, com suas fragilidades, sua lentidão, sua obra sempre aberta, sua imperfeição igual à imperfeição da vida. Era difí- cil fazer uma revolução? Del- xávamos esses "detalhes mixu- rucos" para os militantes; are- feitos, que considerávamos meio inferiores, uma espécie de "peões" de Lenin ou (mais absurdo ainda) delegávamos o dever de fazer a revolução ao presidente da República, na melhor tradição de dependen- cia ao Estado. Jango, cotado, teria de orquestrar as forças destridentes feitas de restos de um gerulismo tarfio, oportu- nista de pelegos e sonhos da juventude ignorante. Deu nos 20 anos de boide preto.

Por que escrevo estas coisas antigas, estimado leitor? Por- que muita gente que está aí, gr- tando silogans, nem tinha nasci- do nesses tempos de Goulart, outros nunca quibseram ler me- mória, e muitos não entendem que a via mais revolucionária para o Brasil é justamente o que chamávamos de "democra- cia burguesa" com bonhinha de nojo. Muita gente sem idade e sem memória não sabe que o caminho para o crescimento e justiça social é o progressivo aperfeiçoamento da democra- cia, mirando aos pontos, com reformas, a tradição oligárqui- ca e patrimonialista. Escrevo isto porque acho que toda a li- ta de hoje é entre a verdadeira esquerda que amadureceu e uma esquerda que quer con- tinuar na ilusão. Escrevo porque vejo, assustado, que nas "pasto- rais da Igreja", e até na Aca- demia, bispos e intelectuais tem uma fascinação secreta pelo caos, pois acham que, no fra- gor de uma catástrofe, haveria a revelação de uma "verdade".

Hoje entendo, com um certo orgulho, que, há 40 anos, naque- le apartamento conjugado do Partido com minha namora- da, eu gostava mais dos giras- sóis lóicos de Van Gogh do que dos livros de Plenkavov. Mas eu não sabia ainda da importân- cia da democracia, do respeito ao impossível do mundo, da complexidade da luta política. Tanto não sabia que, para levar meu primeiro amor ao aparta- mento, eu usara uma esporta "cantada de esquerda". Lembo- me de lhe ter dito, entre beijos: "Nosso amor também é uma for- ma de luta contra o imperialis- mo norte-americano". E, ela foi,

D8 - O ESTADO DE S. PAULO

CADERNO 2

ARNALDO JABOR

TERÇA-FEIRA, 16 DE SETEMBRO DE 2003

O amor deixa muito a desejar

A Rita Lee fez uma música com a letra tirada de um artigo que escrevi, sobre amor e sexo.

A música é linda, estou emocionado, não mereço tão subida honra, quem sou eu, quase enxuguei uma fútrva lágrima com minha "gelida maninha" por estar num disco, girando na vitrola sem parar com

Rita, aquela hippie Florida com consciência crítica, aquela hippie paródica, aquela mulher divinamente dividida, de noiva mutante ou de cartola e cabelo vermelho que, em 67, acabou com a carece de Sampa e de suas lindas "minhas palidas".

A música veio

■ *O cineasta Arnaldo Jabor escreve as letras neste espaço*

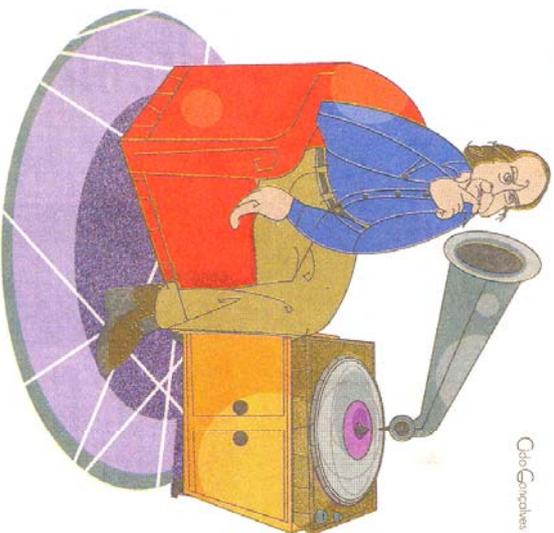


Milhem Machado/ABE

mo: a canção me trouxe uma ce- na que, há mais de 50 anos, me volta sempre. Sempre achei que esse primeiro momento foi tão té- nué, tão fugaz que não merecia narração. Mas vou tentar.

Eu devia ter uns 6 anos, no máximo. Foi meu primeiro dia de aula no colégio, lá no Meier, onde minha mãe me levou, pela Rua 24 de Maio, coberta de folhas de man- gureira que o vento destrubava. Fiquei sozi- nho, desampa- rado, sem pai nem mãe no co- legio desconhe- cido. No pátio recriei, em bor- racha e criancas cor- riam. Uma bor- racha com elabosvermelhos, que era dife- rente de mim e entendi vagar- mente que, sem aquela diferen- ça, eu não me completaria. Ela voltou correndo para o jogo, vi- suas pernas correndo e ela se vi- vou em minha direção e bateu em meu peito.

Olhei e vi uma menina morena, de tranças, com olhos negros, bem perto, me pedindo a bola e, nesse segundo, eu me apaixonei. Lembro-me de que seu que- xo tinha um pequeno machuca- do, como um arranhão com mer- cúrio-cromo, lembro-me que ela tinha um nariz arrebitado, in- solente e que, num lancepo, eu senti um tremor desconhecido, logo interrompido pelo jogo, pe- los olhos que eu devolvi, pelos gr- tos e correria do recreio. Ela de- ve ter me olhado no fundo dos olhos por uns três segundos mas, até hoje, eu me lembro exa- tamente de sua expressão at- gneada e vi que ela sentira tam- bém algum sinal no corpo, algu- ma informação do seu destino sexual de fêmea, alguma mani- festação da matéria, alguma mensagem do DNA. Recordan- do minha impressão de menino, tenho certeza de que nossos olhos viram a mesma coisa, um no outro. Senti que eu fazia par- te de um magnetismo da nature- za que me envolvia, que envol- via a menina, que alguma coisa vibrava entre nós e senti que eu tinha um destino ligado aquele tipo de ser, gente que usava tran- ça, que ria com dentes brancos e elabosvermelhos, que era dife- rente de mim e entendi vagar- mente que, sem aquela diferen- ça, eu não me completaria. Ela voltou correndo para o jogo, vi- suas pernas correndo e ela se vi-



Cleto Gonçalves

o impossível de ser atingido in- teiramente, foi um instante má- gico ao mesmo tempo de desco- berta e de perda. Escrevendo agora, percebo que aquela sen- sacão de profundo "sentido" que tive aos 6 anos pode ter mar- cado minha maneira de ser e de amar pelos tempos que viram.

Senti a presença de algo belissi- mo e inapreensível que, hoje, ve- lho de guerra, arrisco dizer que talvez seja essa a marca do amor: ser impossível. Calma, pessoal, claro que o amor exis- te, nem eu sou um masoquista de livro, mas a marca do subli- me, o momento em que o impos-

ível parece possível, quando o impalpável fica compreensível, esse instante se repetiu no futu- ro por minha vida, levando-me para um trem-fantasma de ale- grias e dores.

Amar é parecido com sofrer — Luis Melodia escreveu, não foi? Machado de Assis toca nis- so na subita consciência do amor entre Beninho e Capitu: "Todo eu era olhos e coração, um coração que desta vez ia sair, com certeza, pela boca."

Isso, felicidade e medo, a sen- sacão de tocar por instantes um mistério sempre movente, co- mo um fotograma que pára por um instante e logo se move na continuação do filme. Sempre senti isso em cada visão de mu- lheres que amei: um rosto se- erguendo da areia da praia, uma mulher fingindo não me ver, mas vindo-me de costas num es- criatório do Rio... São momentos em que a "máquina da vida" pa- rece se explicar, como se fosse uma lembrança do futuro, co- mo se eu me lembrasse ali, do que iria viver.

Esses frêmitos de amor acon- tecem quando o "eu" cessa, por brevíssimos instantes, e deixamos o outro ser o que é em sua total solidão. Vemos um gesto frágil, um cabelo molhado, um rosto dormindo, e isso desperta em nós uma espécie de "compa- ração" pelo nosso próprio desam- paro, entrevisto no outro.

A cultura americana está criando um "desencantamento" insuperável na vida social. Ve- jam a arte tratada como algo desnecessário, sem lugar, ve- jam as mulheres mas anonoa- das na internet. Andamos com fome de beleza em tudo, na vi- da, na política, no sexo: por is- so, o amor é uma lixada sem a qual não podemos viver. Todas essas tentativas de capturar essas lembranças de lembran- ças, essa tentativa de capturar lampejos tão antigos, com ris- co de ser piéguas, tudo isso me veio à cabeça pela emção de me ver subitamente numa mi- sica, parceiro de Rita Lee, "I- ovely Rita", a mais completa tra- dução de São Paulo, essa cida- de cheia de fantasmas de amor.

D8 - O ESTADO DE S. PAULO

CADERNO 2

ARNALDO JABOR

TERÇA-FEIRA, 23 DE SETEMBRO DE 2003

Amor vem antes e sexo vem depois, ou não

Quando contei, na semana passada, que a Rita Lacerda fez uma missiva com letra de um artigo que escrevi sobre "amor e sexo", choraram e-mails pedindo o texto. Fiquei feliz com a música (que é linda) e porque me senti convidado dessa luz que ela acendeu na cultura brasileira. Rita é um caso sério. Ela brilha, putzuri-na, avermelha, chinha, se travele, cresce e diminui, incha e emagrece mas, no fundo, ela é um caso sério. Ela faz



Arquivo do autor

essa viagem toda para nós fazer engolir uma dourada pilular: sua importância cultural e política no País. Rita tirou São Paulo da carência, foi a guerreira da alegria durante a ditadura pois, em 68, ela estava de noiva, Florida, com cartas e bocas, nutriente, provando

que, marchassem ou não os soldados, sua melancolia se comia e que sua alegria, alegria, era mesmo a prova dos noivos.

Rita não é só para ser ovada: seus silvos são um comício. Ah, verdade fica ali na cena, de ba-

ck vocal, enquanto a Patrícia, de botas e cabelo punk, dança rock, seguindo-a pelo palco como um Puff. Eu não entendo de música, mas vejo a Rita aprontando há 30 anos, menta teimosa, sozinha, atacando o óbvio. Mas, seu protesto nunca foi chato, sua superficialidade é profunda. Como Rita é original, ninguém é como ela no Brasil... Me lembro quando ela criou uma marca no braço, sei lá, "ritalee", como um Chevrolet, Shell, pois ela sabe que

o republicano, com petulante jeito de quem sabe das respostas - aí de mim, pobre jornalista - quando de arte-quim... Aí vai o flashback: "Amor é prioridade. Sexo é posse. Amor é a lei; sexo é invasão. O amor é uma construção do desejo. Sexo não depende de nosso desejo; nosso desejo é que é formado por ele. Ninguém se masturba por amor. Ninguém sofre com tédio. Amor e sexo são como a palavra farmakon em grego: remédio ou veneno - depende da quantidade ingerida. O sexo vem antes. O amor, porém, pertence aos cabelos, deliberadamente. No sexo, a cabeça nos perde. O amor precisa do pensamento. No sexo, o pensamento atrapalha. O amor sonha com uma grande redenção. O sexo sonha com proibições; não há fantasmas perdidos. O amor é o desejo de atingir a plenitude. Sexo é a vontade de satisfazer com a finitude. O amor vive da impossibilidade - nunca é totalmente satisfa-



Cláudio Conrath

tório. O sexo pode ser, dependendo da posição adotada. O amor pode atrapalhar o sexo. Já o contrário não acontece. Existe amor com sexo, claro, mas nunca gozam juntos.

O amor é mais narcisista, mesmo na entrega, na doação. Sexo é mais doador, mesmo vindo do egoísmo. Amor é um texto. Sexo é um esporte. Amor não exige a presença do outro; o sexo, mesmo solitário, precisa de uma "maquiagem". Certos amores nem precisam de parceiros; florescem até no maior solidão e na saúde. Sexo, não - é mais realista. Nesse sentido, amor é uma busca de ilusão. Sexo é uma bruta vontade de verdade. O amor vem de dentro, o sexo vem de fora. O amor vem de nós. O sexo vem de outros. O sexo é uma sêxta de epilépticos (N. Rodrigues). O amor inventou a alma, a moral, a poesia. Amor é prosa; sexo é

tal. O sexo inventou a moral também, mas do lado de fora de sua jaula, onde ele ruge. O amor tem algo de ridículo, de patético, principalmente nas grandes paixões. O sexo é mais quieto, como um cowboy - quando acaba a valentia, ele vem e come. Eles dizem: "Faça amor, não faça a guerra". Sexo quer guerra. O ódio mata o amor, mas o ódio pode acender o sexo. Amor é egoísta; sexo é altruísta. O amor quer superar a morte. No sexo, a morte está ali, nas bocas. O amor fala muito. O sexo grita, geme, riuge, mas não se explica. O sexo sempre existiu - das cavernas do paraíso até as salas relax for men". Por outro lado, o amor foi inventado pelos poetas provençais do século 12 e, depois, relançado pelo cinema americano da moral cristã. Amor é literatura. Sexo é cinema. Amor é prosa; sexo é

poesia. Amor é mulher; sexo é homem - o casamento perfeito é do travesti consigo mesmo. O amor domado protege a produção; sexo selvagem é uma ameaça ao bom funcionamento do mercado. Por isso, a única maneira controlá-lo é programá-lo, como faz a indústria da sucramagem. O mercado programa nossas fantasias. Não há "saunas relax" para o amor; onde o sujeito entre e se apaxixorre. No entanto, em todo bordel, finge-se um "amorzinho para iniciar. O amor vitrou um estímulo para o sexo.

O problema do amor é que dura muito, já o sexo dura pouco. Amor busca uma certa grandeza. O sexo é mais embaxo. O perigo do sexo é que você pode se apaixonar. O perigo do amor é voltar amizado. Com canasinha, há "sexo seguro", mas não há canasinha para o amor.

O amor sonha com a pureza. Sexo precisa do pecado. Amor é a lei. Sexo é a transgressão. Amor é o sonho dos solteiros. Sexo é o sonho dos casados. Amor precisa do medo, do desassossego. Sexo precisa da novidade, da surpresa. O grande amor só se sente na perda. O grande sexo sente-se na tomada de poder. Amor é de direita. Sexo, de esquerda - ou não, dependendo do momento político. Atualmente, sexo é de direita. Nos anos 60, era o contrário. Sexo era revolucionário e o amor era careta.

E, por aí, vamos. Sexo é amor tentam mesmo é nos fazer esquecer a morte. Ou não, sei lá... E-mails de quem souber para a redação.