

Carnavalização e New Journalism: O agenciamento da emoção e do ethos em crônicas da esfera jornalística*

*The agency of emotion and ethos in chronicles
from the journalistic sphere*

Ana Paula Kuczmynda da SILVEIRA
(IF-SC)

RESUMO

Este trabalho encontra aporte na noção de gêneros do discurso, conforme Bakhtin e nos estudos acerca da carnavalização encetados pelo mesmo autor com base na obra de Rabelais. O artigo discute os modos de emergência da carnavalização e do new journalism em crônicas jornalísticas, preponderantemente naquelas que abordam temáticas polêmicas ou que constituem alvo de censura (moral, religiosa, política, etc.), a partir da análise de quatro crônicas publicadas em jornal impresso. Reflete-se, ainda, sobre o agenciamento da emoção e da postura de autoria (ethos) mobilizado pela presença da carnavalização e das marcas do new journalism, que permitem ao autor (cronista): (1) parodiar a realidade a partir de seu horizonte apreciativo, reenquadrando-a; (2) emprestar às crônicas um caráter mais universal e popular; (3) criar um efeito de aproximação leitor-texto; (4) potencializar a carga emotiva compartilhada pelo leitor-autor no e através do texto; (5) atenuar sua responsabilidade sobre o dito através do refranger de seu discurso na voz das personagens.

Palavras-chave: *gêneros do discurso; crônicas; carnavalização; emoção; ethos.*

* Agradecimentos ao CNPq – Conselho Nacional de Pesquisa.

ABSTRACT

This work is based on the concept of speech genres, according to Bakhtin, in the studies about carnivalization developed by the same author based on Rabelais' work. The paper discusses the way the carnivalization and the new journalism emerge in journalistic chronicles, mainly on those that approach polemic subjects or constitute targets of censure (moral, religious, political, etc.) through the analysis of four chronicles published in printed newspapers. The article also presents a reflection over the management of emotion and authorial position (ethos) moved by the presence of carnivalization and new journalism signs, that allow the author to: (1) parody the reality from his/her conceptual horizon, reframing it; (2) give the chronicles a universal and popular accent; (3) generate an approximation effect between the reader and the author; (4) increase the emotional charge shared by the reader-author in and through the texts; (5) attenuate his/her responsibility towards the discourse content through the refraction of his/her speech in the character's voices.

Key-words: *speech genres; chronicles; carnivalization; emotion; ethos.*

1. Introdução

Esta pesquisa encontra aporte teórico na noção de gênero do discurso (1997a), alteridade (1997b) e *ethos*, percebido como postura de autoria (1997c), e nos estudos sobre carnavalização encetados por Bakhtin com base na obra de Rabelais (1987).

O jornalismo opinativo caracteriza-se fundamentalmente por abrir espaço, no interior da esfera jornalística, para a materialização de gêneros do discurso assinalados por uma determinada postura de autoria, que favorece a emergência pronunciada de marcas da subjetividade do autor. Tais gêneros do discurso são representados fundamentalmente pela crônica e pelo artigo assinado, ambos caracterizados pela ruptura do compromisso de assunção de uma pseudoneutralidade frente ao dito, tão comum no jornalismo noticioso.

Interessam-nos, neste estudo, as crônicas jornalísticas, especificamente aquelas publicadas em jornal impresso, dada a possibilidade

de articulação entre o real e o ficcional, decorrente de sua localização na fronteira entre a esfera jornalística e a esfera literária. Ainda, dentre essas, interessam-nos de forma particular as assinaladas pela carnavalização e que contêm traços da corrente jornalística que se usa chamar *new journalism*, uma vez que os recursos mobilizados pelo autor (cronista) para sua elaboração agenciam a recriação da realidade sob a ótica de uma determinada posição axiológica (do cronista e da empresa jornalística), criando um efeito de aproximação entre o cronista e o leitor, mediado pela ironia e pelo humor, possibilitando a este último (leitor) a apreensão de uma gama de significados que vão do específico ao universal dependendo do grau de conhecimento compartilhado entre ambos.

Para tanto, num primeiro momento, revisito a reflexão que Bakhtin faz sobre a questão da autoria, alteridade e do gênero. Em seguida, retomo a discussão encetada por Bakhtin a respeito da carnavalização, com base na obra de Rabelais (BAKHTIN, 1987), e os princípios do *new journalism*, conforme defendidos por Tom Wolf, procurando apontar marcas tanto da primeira quanto desses últimos nas crônicas escolhidas para constituir corpus desta análise. Além disso, procuro refletir sobre os efeitos resultantes da mobilização da carnavalização e do *new journalism* sobre a postura de autoria e o agenciamento da reação-resposta do leitor nas crônicas: *Espelho meu, quem é o imperador do mundo?* (JABOR, 2002); *Entre o celibato e casamento o coração balança* (JABOR, 2002); *“Pelada” na Casa Branca* (TENFEN, 2003); *Lula Skywalker* (TENFEN, 2003)¹. Por fim, discuto, com base em evidências colhidas nas crônicas mencionadas, as características específicas desse grupo de crônicas, principalmente no que tange ao seu conteúdo temático.

1. Doravante nomearemos C1- Espelho meu, quem é o imperador do mundo?; C2- Entre o celibato e casamento o coração balança; C3-“Pelada” na Casa Branca; C4- Lula Skywalker.

2. Dialogando com Bakhtin - alteridade, autoria e gênero do discurso

Em *O Autor e o Herói* (BAKHTIN, 1997b, p.43), Bakhtin fala do excedente de visão e do conhecimento que temos do outro, os quais são condicionados pela posição exotópica em relação a ele (outro) e a apreensão que fazemos deste mesmo outro:

Quando contemplo um homem situado fora de mim e à minha frente, nossos horizontes concretos, tais como são efetivamente vividos por nós dois, não coincidem. Por mais perto de mim que possa estar esse outro, sempre verei e saberei algo que ele próprio, na posição que ocupa, e que o situa fora de mim e à minha frente, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar - a cabeça, o rosto, a expressão do rosto -, o mundo ao qual ele dá costas, toda uma série de objetos e de relações que, em função da respectiva relação em que podemos situar-nos, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele.

Portanto, a visão que temos do outro é sempre diferente daquela que temos de nós mesmos. O fato de o observarmos a partir de uma posição que lhe é externa, permite-nos apreendê-lo (ao outro) por inteiro, integrado àquilo que serve de pano de fundo para sua existência, o mundo de interações que o rodeia e do qual ele faz parte. Esse excedente de visão permite-nos também delinear suas fronteiras espaço-temporais (do outro) de forma mais clara do que as delineamos em relação a nós mesmos, configurando a base do próprio sistema de interações que vão se constituindo ao longo da vida. A apreensão-ativa que fazemos do outro (ativa porque orientada por nosso horizonte valorativo que nunca é estanque, ao contrário, está sujeito a mudanças no decorrer da própria interação), baliza o nosso modo de agir. No dizer de Bakhtin (1997b, p. 44):

O excedente de minha visão, com relação ao outro, instaura uma esfera particular de minha atividade, isto é, um conjunto de atos internos ou externos que só eu posso pré-formar a respeito desse outro e que o completam justamente onde ele não pode completar-se. Esses atos podem ser infinitamente variados em função da infinita diversidade das situações em que a vida pode colocar-nos, a ambos, num dado momento [...] atos, pois a contemplação é algo ativo e produtivo [...].

A própria percepção que temos de nós mesmos se dá na dualidade da visão que o outro tem de nós e da nossa autopercepção interna. Nesse sentido, o eu e o outro se completam, a percepção que o outro tem de mim completa a percepção que tenho de mim mesmo e dá a minha vida exterioridade, pois “Para dar vida à minha imagem externa e para fazê-la participar do todo visível, devo reestruturar de alto a baixo a arquitetônica do mundo de meu devaneio introduzindo-lhe um fator absolutamente novo, o da validação emotiva-volitiva da minha imagem a partir do outro e para o outro.” (BAKHTIN, 1997b, p. 50).

Como todo enunciado dirige-se a um interlocutor real, a existência desse interlocutor (o outro para o autor) e a apreensão que se faz dele orienta a produção do enunciado. Compreendermos o texto como enunciado inclui perceber que o autor, ao produzi-lo, não espera de seu interlocutor (leitor) uma compreensão passiva, “o que espera é uma resposta, uma concordância, uma adesão, uma objeção, uma execução, etc.” (BAKHTIN, 1997a, p.291).

Assim, pensar a postura de autoria inclui pensar a visão do *eu* e a posição emotivo-volitiva que o autor deixa transparecer, conscientemente ou não, em seu enunciado uma vez que “A palavra dirige-se a um interlocutor: ela é função da pessoa desse interlocutor [...]” (VOLOCHINOV/ BAKHTIN, 2004, p. 111). O conhecimento que o autor tem do outro, ou outros, que constituem seu auditório social, orienta-o para que se posicione discursiva e ideologicamente perante ele (auditório social), de maneira a mobilizar nele concordância, adesão, objeção, etc. ao seu discurso.

É em função do outro que o locutor (autor) define seu projeto discursivo e molda o enunciado para que possa refratar seu pensamento de maneira a provocar em seu auditório social uma dada atitude-responsiva. De fato, o próprio enunciado do autor é, por si só, uma resposta a outros enunciados que o antecederam e guarda estreita relação com aqueles enunciados que se dão no âmbito da mesma esfera, isso porque “O centro organizador de toda enunciação, de toda expressão, não é interior, mas exterior: está situado no meio social que envolve o indivíduo.” (VOLOCHINOV/ BAKHTIN, 2004, p. 291).

Se, por um lado, a enunciação toma forma a partir de uma tomada de posição axiológica do locutor (autor) em relação ao mundo e a

outros enunciados que o precederam, por outro lado, ela desencadeia uma gama de enunciados que lhe surgirão em resposta e que, por sua vez, vinculam-se à apreensão axiológica que o leitor fará dela (enunciação). Bakhtin evidencia que a intenção discursiva do locutor (autor), a qual determina as fronteiras e a amplitude do enunciado, realiza-se primordialmente pela e na escolha de um gênero do discurso, balizada pelas características específicas da esfera da comunicação verbal em que se dá a interação, pelas necessidades de uma temática, pela natureza da interação e papel social dos interlocutores, entre outros (BAKHTIN, 1997a). Entendemos aqui gênero do discurso conforme Bakhtin (1997a), ou seja, como tipo relativamente estável de enunciado próprio de cada esfera específica da comunicação verbal, materializado no entrecruzamento de três dimensões: temática, estilística e composicional

“A variedade dos gêneros do discurso pressupõe a variedade dos escopos intencionais daquele que fala ou escreve. O desejo de tornar seu discurso inteligível é apenas um *elemento* abstrato da intenção discursiva em seu *todo*” (BAKHTIN, 1997a, p. 291, grifo do autor). De fato, os diferentes gêneros do discurso são diversamente capazes de espelhar o *eu* do autor e suas intenções discursivas em virtude de seu maior ou menor grau de padronização. Quanto mais institucionalizado e, portanto, mais padronizado é um gênero, tanto menos suscetível ele é para dar a perceber um estilo do autor, por outro lado, quanto menos padronizado ele o é, mais maleável e mais flexível se torna. É esse menor grau de padronização, típico dos gêneros artístico literários, que empresta à crônica, gênero que se situa na interface jornalístico-literária, a possibilidade de recortar a realidade sob uma ótica subjetiva, parodiando-a.

Ao optar por produzir uma crônica, o autor (cronista) sinaliza na direção de desejar usufruir de um maior grau de liberdade estilística, que lhe permita imprimir no texto marcas discursivas por vezes bastante particulares, as quais, por sua vez, permitem ao leitor reconhecer o seu estilo e, através desse, sua face discursiva; teríamos assim o “estilo Jabor”, o “estilo Tenfen”, o “estilo Veríssimo”, etc. A própria popularidade do cronista e seu papel social no interior da esfera em que se dá a interação ratificam sua opinião e a apreensão valorativa que se revela na crônica. Igualmente o fato de reconhecer-se frente a

uma crônica baliza a compreensão do leitor, que prenuncia a presença da ironia, do humor, da crítica social.

As crônicas publicadas em jornal impresso caracterizam-se pela interlocução frequente com outros enunciados que medeiam as esferas jornalística, artística e literária, sendo assinaladas por um pronunciado dialogismo. Uma vez que seu leitor previsto é, geralmente, também o leitor do jornal impresso, o autor frequentemente estima que o conteúdo semântico-objetal de textos publicados no mesmo suporte, os quais a antecederam temporalmente e/ou lhe são contemporâneos, constituem parte de seu pré-construído (do leitor), o que faz com que a crônica nasça profundamente marcada tanto por uns quanto pelos outros, numa trama discursiva que revela a presença de outras vozes que não apenas a do autor. A crônica jornalística é, por isso, polifônica.

Quanto maior o grau de conhecimento compartilhado entre autor (cronista) e leitor, tanto maior a gama de significados que este último será capaz de entrever como resultado de sua leitura. Todas as crônicas aqui analisadas são assinaladas pela contemporaneidade e pelo recorte da realidade nelas ressignificado. Em todas evidencia-se um diálogo constante com eventos noticiados pela imprensa na época ou em época anterior a sua publicação. Eventos esses, provavelmente, do conhecimento da maior parte daqueles leitores que constituem seu auditório social previsto. Assim, quando em C1, Arnaldo Jabor fala da possibilidade de uma invasão do Iraque, do banheiro da Casa Branca, da vida íntima do personagem Bush Filho, ele estima que seu leitor tenha um conhecimento prévio tal que lhe permita interpretar e ressignificar a paródia da realidade que ele propõe. O mesmo se dá com Maicon Tenfen, que, ao criar o personagem Lula Skywalker, estima que o leitor da crônica seja capaz de perceber o dialogismo desta construção e a comparação que procura estabelecer entre o presidente Luiz Inácio Lula da Silva e o personagem do filme Guerra nas Estrelas.

Fica claro, portanto, que as crônicas aqui analisadas não se destinam a um leitor qualquer, mas a um auditório social previsto, constituído pelo leitor médio do jornal em que foram publicadas - O Globo (C1 e C2) e Diário de Santa Catarina (C3 e C4) - leitores experientes, pertencentes, em sua maioria, às classes sociais mais escolarizadas da sociedade (O GLOBO, 2008, DIÁRIO DE SANTA CATARINA, 2008).

Percebe-se, entretanto, uma diferença entre as crônicas publicadas em O Globo e no Diário de Santa Catarina no que tange ao nível de aprofundamento das questões abordadas e ao nível de agenciamento do pré-construído, o que reflete, possivelmente, a amplitude dada ao tratamento de cada assunto e, conseqüentemente, de cada reportagem, editorial, etc., nos referidos jornais.

A relativa flexibilidade da crônica jornalística permite ao autor assumir uma posição de autoria que lhe possibilite afastar-se ou aproximar-se do leitor, dependendo do grau de sofisticação que imprime ao tratamento do objeto do discurso e do gerenciamento de estratégias, como a carnavalização e o *new journalism*, as quais contribuem para sua universalização, inserindo-a no âmbito dos gêneros de grande temporalidade como o romance, o poema, etc.

3. *New Journalism* e Carnavalização – uma possibilidade de parodiar a realidade

Ao analisar a obra de Rabelais, Bakhtin sublinhou a possibilidade de recriação da realidade sob uma ótica que guarda estreita relação com o popular através da carnavalização. Bakhtin (1987, p. 01, grifos do autor) assinala que “Rabelais recolheu sabedoria na *corrente popular dos antigos dialetos, dos refrões, dos provérbios, das farsas dos estudantes, na boca dos simples e dos loucos.*” Portanto, os recursos mobilizados para construção de uma realidade carnavalizada, são, antes de tudo, originários de uma apreensão democrática e, por isso mesmo, universalizada. É essa visão universalizada que empresta à crônica assinalada pela carnavalização um aspecto universalizante, um caráter de longa temporalidade. Bakhtin (1987, p. 02, grifo do autor) sublinha que “As imagens de Rabelais se distinguem por uma espécie de ‘caráter não-oficial’, indestrutível e categórico, de tal modo que não há dogmatismo, autoridade nem formalidade unilateral [...]”.

Na percepção rabelesiana, a estética carnavalizada representa “o triunfo de uma liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabu.” (BAKHTIN, 1987, p. 08), a celebração de um riso ambivalente alegre, mas, ao mesmo tempo, crítico da realidade;

revelado nas cores da ironia e do sarcasmo, que dão asas à expressão de uma visão profunda do mundo (BAKHTIN, 1987). A crônica carnavalizada abre espaço para a expressão valorativa, axiológica, das coisas do mundo, recobrando temáticas que emergem no todo da vida social e que retratam relações de poder institucionalizado, as quais se veem representadas no seio da sociedade: na Igreja, no governo, na família, na escola, entre outras. Dentre essas, governo, família e Igreja parecem constituir o conteúdo mais comum nessas crônicas, talvez porque a carnavalização e o *new journalism*, ao explorarem a construção de uma cena ou de um conjunto de cenas e de personagens que nela(s) interagem, possibilitam dar forma a uma crítica, por vezes veemente, a assuntos que constituem tabu e que, sob a baliza de outros gêneros opinativos, como, por exemplo, o artigo assinado, implicariam a assunção de uma responsabilidade autoral por vezes não autorizada pelo próprio suporte (jornal impresso) através do qual circulam, ou pela sociedade.

Todas as crônicas analisadas durante a pesquisa recobrem tais assuntos e revelam o agenciamento de uma postura de autoria tal que permita ao autor aproximar-se do leitor através de um outro, a personagem, caracterizada à imagem e semelhança do ser real que parodia, a fim de que possa ser reconhecida pelo leitor previsto. Porém essa personagem nasce encharcada pela apreensão axiológica do autor que a retrata sob a ótica do exagero, da caricatura e/ou do ridículo.

A própria escolha do nome das personagens revela essa apreensão valorativa. Em C1, Jabor caracteriza o presidente americano a partir da recriação axiológica do presidente George Bush; em C3, Tenfen faz o mesmo com as personagens Bush Filho, numa referência ao mesmo presidente; Tony Bélico, referindo-se ao ex-primeiro ministro britânico Tony Blair; Canalha Powell, representando o Secretário de Estado dos Estados Unidos da América Collin Powel; Coffi Anão, em menção a Kofi Annan, ex-secretário geral da Organização das Nações Unidas; e Ted CNN Turner, referindo-se a Robert Edward Turner III – Ted Turner, dono da rede americana de televisão CNN.

Em C4, Tenfen cria personagens que parodiam figuras em foco, no momento da publicação da crônica, no cenário político brasileiro. Assim surgem Lula Skywalker, parodiando o presidente Luís Inácio

Lula da Silva; Obi-Wan Palocci, ex-ministro da Fazenda do governo Lula; Mestre Severino Yoda, o ex-presidente da câmara Severino Cavalcante; Jar Jar Rebelo, o ministro da Coordenação Política Aldo Rebelo; Zé Dirrceu, o deputado José Dirceu e Darth Meirelles, o presidente do Banco Central Henrique Meirelles. Como se pode perceber, os nomes das personagens falam de características que o autor lhes imputa a partir de seu horizonte apreciativo. Dessa forma, Tony Blair se torna Tony Bélico, o que estabelece uma associação direta com a sua participação na Guerra do Iraque ao lado dos Estados Unidos; o nome de Ted Turner é associado ao da rede de televisão do qual é dono, sugerindo seus interesses financeiros na guerra; Kofi Anão relaciona-se possivelmente a incapacidade do ex-presidente geral da ONU de impedir a intervenção americana no Iraque. Em C4, portanto, o nome das personagens nasce de uma associação entre os nomes reais dos políticos que parodiam e dos personagens da saga Guerra nas Estrelas, que serve de pano de fundo para o desenvolvimento da crônica. A única exceção é de Zé Dirrceu, cujo nome faz alusão ao sotaque caipira do deputado José Dirceu.

As personagens se articulam na cena parodiada a partir de uma realidade por vezes emprestada de outros textos, de outros discursos. No dizer de Soares (2005), Tom Wolfe indicava que o uso de uma estética baseada no *new journalism* estava assentado sobre: a construção cena a cena; o uso de diálogos entre as personagens; a utilização de diversas possibilidades expressivas do foco narrativo (inclusive o fluxo de consciência) e o ponto de vista em terceira pessoa; e o registro de gestos, hábitos, modos, comportamentos e todo um arsenal de detalhes simbólicos que ratifiquem a veracidade dos eventos narrados.

Nesse sentido, em C1, o leitor torna-se espectador de um diálogo entre o presidente americano e os espelhos da Casa Branca, os quais representam mais do que a projeção da sua imagem; eles constituem, de fato, o seu auditório social, o interlocutor com que Bush dialoga ao longo de todo o texto. Em C2, o autor agencia a construção de uma suprarrealidade em que o celibato não é mais obrigatório aos sacerdotes católicos. Nesse contexto, o leitor presencia o diálogo entre a personagem do padre, casado com uma mulher “[...] morena, seios fartos, fogaosa, ex-dançarina de pagode, depois arrependida, depois beata, acendedor de velas do altar e amante do pároco, hoje casada com

ele.”, e sua esposa, Silvaneide. Em C3, o leitor presencia o diálogo ao telefone entre Bush Filho e Tony Bêlico e, posteriormente, a “pelada” entre as personagens. Em C4, o diálogo se dá entre as personagens que articulam os rumos políticos de Lula Skywalker.

Assim, C1 parodia o diálogo do espelho em Branca de Neve, quando a madrasta má pergunta ao espelho como ele (espelho) a vê. Pergunta feita ao espelho, mas antecipada em suas respostas (da madrasta e também de Bush Filho), revelando a apreensão que as personagens fazem de si mesmas, como se o espelho lhes emprestasse um excedente de visão que lhes permitisse observarem-se de um ponto de vista externo, exotópico. Se em Branca de Neve a pergunta é: Espelho, espelho meu, existe alguém no mundo mais bela do que eu?, em C1, a pergunta se transfigura em: Espelho meu, quem é o imperador do mundo? A madrasta antecipa, na pergunta, a ideia que faz de si mesma, é a mais bela; igualmente, Bush Filho toma para si o título de imperador, fato que justifica ao longo do texto, o qual assume tom confessional.

Em C2, a cena construída por Jabor parodia um diálogo imaginário em que o padre, casado com dona Silvaneide, migra da obediência às leis da Igreja à obediência às determinações da esposa e às leis de mercado, como fica claro em: “- estava trabalhando por dinheiro... mulher... já entrei no cheque especial... o bispo me prometeu um extra por confissões em cascata... [...]” e em “Meu bem, nem tenho forças... só penso em você... e nas contas a pagar...”

Em C3, há um conjunto ou sequência de cenas construídas a partir de um diálogo telefônico entre Bush Filho e Tony Bêlico, em que Bush Filho convida, ou melhor, exige a presença de Tony para jogarem uma pelada, o que, na verdade, parodia a entrada da Inglaterra na Guerra do Iraque. Bush assume o papel de dono da bola, numa relação com a célebre cena de Carlitos em *O Grande Ditador*, na qual ele brinca com um globo terrestre.

Já em C4, o conjunto de cenas parodia as lutas pelo domínio da *Força* enredadas no filme *Guerra nas Estrelas*, dirigido por George Lucas. Lula Skywalker é retratado como o herói de origem humilde que, ao subir ao poder, aceita, levado por Darth Meirelles (uma alusão a Darth Vader, o vilão em *Guerra nas Estrelas*), fazer um acordo com o lado negro da força em nome da reeleição. Esse lado negro da força é

representado pelo imperador, talvez o mesmo imperador do mundo que se anuncia em C1: o presidente americano, personificando os Estados Unidos, seus ideais e suas concepções.

O uso de imagens carnavalizadas se reitera em todas as crônicas, contribuindo para parodiar a realidade e agenciar a reconstrução dessa a partir da emergência de imagens e de um conteúdo semântico-objetual que potencializa a emoção compartilhada entre autor (cronista) e leitor. O autor aproxima-se do leitor e daquilo que há de universalizante no carnaval através da mobilização de tais estratégias no texto, entretanto, isso é feito sem que o autor exponha diretamente suas opiniões, ele o faz através do outro, da personagem e da construção de uma cena que se vincula dialogicamente a outros textos reais ou fictícios.

O palavrão, a blasfêmia, os juramentos, a exposição sexual, marcas da carnavalização, de uma reconstrução do mundo às avessas e da confrontação do poder instituído (BAKHTIN, 1987) se fazem presentes tanto em C1 quanto em C2, como fica evidente em:

C1 - Aqui me sinto calmo. Gosto de ficar nu, olhando-me de todos os ângulos. Ergo a mão, milhões de mãos... Viro de bunda, milhões... Gosto de gritar: Kiss my asses! (“Danem-se!”) Ah, ah... Estou vivendo os melhores momentos de minha vida... [...] Meus inimigos são também aqueles intelectuais de bosta que riam de meus planos para a política da América, só porque eu pertencia à Skull and Bones Fraternity, uma espécie light da gloriosa Ku Klux Klan. Eram uns intelectuais babacas, puxa-sacos dos europeus, fascinadinhos pela França e Itália.

C2 - - Confissão, o cacete!... Você fica ouvindo aquelas sacanagens ali no confessionário e depois vai se encontrar naquela filhinha Maria que ajuda na sacristia ... a tal de Abigail com aquela carinha de sonsa, beijando sua mão, não sou cega não, meu filho.

Porém tais imagens se articulam ao longo do texto, costuradas pela ironia, que agencia diferentes níveis de compreensão por parte do leitor. Quanto maior o nível de conhecimento compartilhado entre autor e leitor, mais profundo o nível de compreensão que pode ser mobilizado; permitindo o acesso do interlocutor ao conteúdo semântico-objetual que se expressa em outros enunciados que dialogam com as crônicas aqui analisadas. Conforme Bakhtin (1997c, p. 382), “A compreensão faz com que a obra se complete com consciência e revela a multiplicidade

de seus sentidos. A compreensão completa o texto: exerce-se de uma maneira ativa e criadora. Uma compreensão criadora prossegue o ato criador [...] Compreender sem julgar é impossível. As duas operações são inseparáveis: são simultâneas e constituem um ato total.”.

C2 - - Você não é honesto, não... Você é burro... Vamos acabar na “rua da amargura”... Não estamos mais na época de São Francisco não... É mercado global, meu filho... Era do espetáculo... Por que os evangélicos estão com esse sucesso todo?... Porque são espertos... descolam aqueles dez por cento ali dos otários... numa boa... cantam... dançam... *Show business!* [...]

C3 - Súbito, apareceu Ted CNN Turner com uma filmadora digital sobre o ombro direito.

— O que você está fazendo aqui?

— Vim filmar a pelada de vocês, oras. Esqueceram que no ano passado a minha televisão teve um prejuízo de quase 100 bilhões de dólares? Está na hora de vocês explodirem alguma coisa para que eu possa recuperar o perdido.

Trancaram-se no Salão Oval. Antes de iniciar a pelada, perceberam que faltava bola.

— Sem problema — disse Bush, prático. — A gente improvisa.

Mandou arrancar um Globo Terrestre do suporte e jogá-lo no meio da sala.

— Um momento — protestou Coffi Anão. — Primeiro temos que estabelecer as regras.

— Vocês sabem que odeio regras — respondeu Bush. — Ou a gente brinca como eu quero, ou acabo com o jogo agora. Não se esqueçam de que sou o dono do mun... quer dizer, da bola.

C4 – Lula! – (Som de respiração presa num escafandro). – Só existe uma solução. Saia de cima do muro e entregue-se completamente ao lado negro da força. Venha comigo, meu filho. Juntos nos entregaremos ao imperador.

— Êpa ! Larga a mão que eu fô é macho. Já penfou fé minha galega escuta uma conbepa defas?

Em C2, o autor, através das personagens, ironiza as igrejas evangélicas. Se, por um lado, parece defender suas estratégias de convencimento, o espetáculo, o dízimo; por outro, em verdade, ele o faz para atacá-las, aliás não só a elas, mas os seus seguidores. Isso fica claro quando chama os líderes evangélicos de *espertos* e seus seguidores de *otários*.

Em C3, a ironia se revela no jogo de vozes que se movem em proveito próprio ou se omitem: Ted Turner revela esperar que as imagens da guerra lhe tragam lucro, Bush se anuncia dono dos destinos do mundo e Coffi Anão se omite. Essas vozes parodiam outras vozes imaginárias, referindo-se a enunciados hipotéticos e revelando a polifonia inerente desses textos. Ao mesmo tempo, tais vozes dialogam com o mundo infantil, emprestando à personagem uma teimosia e uma imaturidade próprias de uma criança teimosa e inconsequente, que se julga *dona da bola*.

Em C4, a ironia vem associada a um conteúdo jocoso de conotação sexual e à caracterização das marcas fonéticas da fala das personagens.

A figura mais recorrente nas crônicas é a figura do bobo, do bufão, comum na carnavalização. Em C1, o bufão é o próprio presidente Bush, que tem seu trono no vaso sanitário; em C2, o bobo é o padre, que “pulava feito uma perereca do Senhor”; em C3, o bufão é Tony Béllico, que se sujeita a fazer a higiene pessoal de Bush, quando este tem uma diarreia e, em C4, o “bobo da corte” é Jar Jar Rebello.

Bakhtin (1997b) assinala que “O autor é orientado pelo conteúdo (pela tensão ético-cognitiva do herói em sua vida) ao qual ele dá forma e acabamento por meio de um material determinado – verbal, no caso de que tratamos – que submete ao seu designo artístico [...]”, seu querer-dizer assinala os limites do enunciado e se revela na escolha de um gênero do discurso, neste caso, a crônica, a qual permite ao autor posicionar-se axiologicamente no espaço aparentemente neutro do jornal. A escolha do gênero se dá em função da especificidade da esfera de comunicação verbal, das necessidades da temática, dos interlocutores, etc. (BAKHTIN, 1997a). Assim, a opção por um gênero híbrido como a crônica possibilita somar ao real a dimensão ficcional, associando o trágico ao cômico, a crítica ao riso e a profundas emoções íntimas e universais.

4. Considerações finais

Percebe-se, nas crônicas analisadas, um relato em dois planos: no plano da personagem, através de sua perspectiva expressiva materializada em um determinado conteúdo semântico-objetal, e no plano do

autor, cujo discurso é refratado pela e na narração. Apesar de o discurso das personagens refletir uma autonomia semântico-verbal e expressar a apreensão do mundo sob a perspectiva de um outro, que se revela em relação tanto ao autor quanto ao leitor, esse discurso constitui, de fato, a segunda linguagem do primeiro (autor), a quem cabe a orquestração das vozes das personagens. Institui-se, dessa forma, no texto das crônicas inspiradas pelo *new journalism* e assinaladas pela carnavalização, um plurilinguismo típico do romance humorístico.

Retomando Bakhtin (1998), “toda paródia desloca os acentos do estilo que é parodiado, condensando certos elementos e deixando outros à sombra [...]”. Ao parodiar o discurso alheio e emprestá-lo à personagem, o cronista o reacentua e o conjuga a outros tantos discurso que com ele estabelecem uma interlocução, emprestando-lhe novos sentidos, que revelam a apreensão que realiza desse discurso. A voz da personagem permite-lhe, por um lado, ocultar a própria voz e, por outro, imprimir-lhe notas mais ousadas. O uso de tais estratégias empresta ao autor a possibilidade de falar, através das personagens e da composição da cena, aquilo que não poderia falar diretamente em sua própria voz. As crônicas assim produzidas, ao se aproximarem do texto literário, aproximam-se também do leitor e adquirem maior poder de persuasão. Ao fazer uso da linguagem popular e de imagens com apelo universal, o autor potencializa o nível de conhecimento compartilhado com seu leitor previsto, potencializando também a possibilidade de agenciamento de sentidos.

Como o discurso do narrador e das personagens é discurso de *outrem* e a visão que eu tenho do outro, porque exotópica, é sempre diversa e mais ampla do que aquela que tenho de mim mesmo, a apreensão do discurso alheio também se dá de maneira mais profunda do que a apreensão do meu próprio discurso. O discurso de *outrem* configura-se perante o autor como um conteúdo mais plástico e mais flexível do que seu próprio discurso, o que lhe permite imprimir tons e acentos característicos e planejados, bem como abordar assuntos que normalmente seriam alvo de censura (moral, política, religiosa etc.), agenciando a sátira e a crítica contumaz.

Recebido em outubro de 2010

Aprovado em maio de 2012

E-mail: ana_paula_k.silveira@terra.com.br

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, M. M. 1997a. Os Gêneros do Discurso. In: _____. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes: 277-326.
- _____. 1997b. O autor e o herói. In: _____. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes: 23-220.
- _____. 1997c. Apontamentos. In: _____. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes: 369-398.
- _____. 1987. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec.
- _____. 1998. *Questões de Literatura e Estética: A Teoria do Romance*. São Paulo: Hucitec.
- JABOR, A. 2002. Espelho meu, quem é o imperador do mundo?. In: *Jornal O Globo*. Segundo caderno. Rio de Janeiro.
- _____. 2002. Entre o celibato e o casamento o coração balança. In: *Jornal O Globo*. Segundo caderno. Rio de Janeiro. 2002.
- SOARES, R. P. F. 2005. A influência do *new journalism* nas biografias escritas por jornalistas. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 28. 2005. Rio de Janeiro. *Anais*. São Paulo: Intercom.
- TENFEN, M. 13 de fev. 2003. “Pelada” na Casa Branca. In: *Diário Catarinense*. Cad. Variedades. Florianópolis.
- TENFEN, M. 19 de maio, 2005. Lula Skywalker. In: *Diário Catarinense*. Cad. Variedades. Florianópolis.
- VOLOCHINOV, V. N. 2004. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 11. ed. São Paulo: Hucitec.