

Maria do Carmo Molina Dias

A Crônica de Rubem Braga: Exercício de Sedução



**Maria do Carmo Molina Dias**

# ***A CRÔNICA DE RUBEM BRAGA: EXERCÍCIO DE SEDUÇÃO***

Dissertação apresentada ao Instituto de  
Biociências, Letras e Ciências Exatas da  
Universidade Estadual Paulista, Câmpus de  
São José do Rio Preto, para obtenção do tí-  
tulo de Mestre em Letras (Área de Concen-  
tração em Teoria da Literatura)

Orientador: Prof. Dr. Ismael Ângelo Cintra



729 / 96

1996



A crônica de Rubem Braga: exercício de sedução. Dissertação de mestrado apresentada por Maria do Carmo Molina Dias ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto, Estado de São Paulo, Brasil, 1996.

**Resumo:** A partir da constatação de que o caráter sedutor da crônica de Rubem Braga define-se em razão da relação dialética entre as funções referencial e poética da linguagem, este trabalho procura desvendar os mecanismos retóricos utilizados pelo autor em 200 Crônicas Escolhidas.

**Unitermos:** Crônica; Rubem Braga; Jornalismo; Literatura; Ambivalência; Funções de Linguagem; Enunciador; Ritmo; Sedução.

**Rubem Braga's chronicle: exercise of seduction.** Master's thesis presented by Maria do Carmo Molina Dias to Universidade Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto, Estado de São Paulo, Brazil, 1996.

**Abstract:** From the ascertainment of the attractive character of Rubem Braga's chronicle define itself as the reason of dialectic relation between the referencial and poetical function of the language, this work tries explain the rhetoric mechanisms used by the author in 200 Crônicas Escolhidas.

**Key-words:** Chronicle; Rubem Braga; Journalism; Literature; Ambivalence; Language functions; Enunciator; Rhythm; Seduction.





# AGRADECIMENTOS

Página

1. Ao Prof. Dr. Ismael Angelo Cintra, pela competência, segurança, paciência e pelas lições de bom-senso.

2. Alicerce ..... 09

Ao Prof. Sérgio V. Motta, pelo apoio e confiança.

3. A planta da crônica.....23

Ao Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves, pelo deslumbramento de cada aula.

4. Aos professores com quem convivi, pela capacidade e dedicação.

O dono da voz.....42

O professor de lucidez.....49

A minha família, pelas ausências perdoadas.

5. O discurso de um sedutor.....53

Aos meus amigos, pelo interesse afetuoso.....53

O tom da maturidade.....58

A Amelinha, à Celeste, à Fatemê, à Sandra Penha, ao Gil, à Nina, à Assumpta, à Melissa, pela disponibilidade carinhosa.

6. O cotidiano emoldurado.....73

Recortes do mundo.....73

O colorido poético.....78

Ao Domingos, Maria Andrea, Cláudio e Ricardo, pela tolerância, torcida e cooperação em todos os sentidos.

7. Considerações finais.....93

8. Bibliografia.....101

A Deus, por todos eles.

9. Apêndice.....107



# 1

## SUMARIO

### Introdução

|                                  | Página |
|----------------------------------|--------|
| 1. Introdução.....               | 06     |
| 2. Alicerce .....                | 09     |
| 3. A planta da crônica.....      | 23     |
| "Receita de Casa".....           | 23     |
| Análise do texto.....            | 26     |
| 4. Um perfil fascinante.....     | 42     |
| O dono da voz.....               | 42     |
| O professor de lucidez.....      | 49     |
| 5. O discurso de um sedutor..... | 53     |
| O sábio e o aprendiz.....        | 53     |
| O tom da maturidade.....         | 58     |
| Quase um toque.....              | 67     |
| 6. O cotidiano emoldurado.....   | 73     |
| Recortes do mundo.....           | 73     |
| O colorido poético.....          | 78     |
| 7. Considerações finais.....     | 93     |
| 8. Bibliografia.....             | 101    |
| 9. Apêndice.....                 | 107    |



que leu." ( Achados e perdidos, 1 159)

Parece-nos que "fa **Introdução** crônica de Rubem Braga implica investigar que mecanismos retóricos são empregados de

modo A crônica de Rubem Braga pode, à primeira vista, ser considerada exemplo do que Roland Barthes aponta como "texto de prazer" \_ aquele que "está ligado a uma prática confortável de leitura" ( O prazer do texto, p. 49). De fato, produzida, em princípio, para freqüentar páginas fugazes de jornais ou revistas, oferece-se como um tipo de composição curta, leve, parecendo não ter maior pretensão que a de lembrar um oásis em meio à aridez das matérias de caráter jornalístico. Nesse sentido, a simplicidade do discurso aparece como característica relevante.<sup>978</sup>, organizada

pelo Entretanto, dentro desse contexto de aparência tão simples, algo acaba produzindo impressão de estranhamento. Parece haver, imiscuídas no próprio processo de construção do efeito de simplicidade, uma proposta de afastamento do trivial e a conseqüente busca do que possa parecer inédito. A detecção dessa possibilidade de instauração do efeito de estranhamento permite-nos considerar que estamos diante do outro tipo de texto a que também se refere Barthes \_ "o texto de fruição": aquele que desconforta, que faz com que entremos em crise em nossa relação com a linguagem. A partir da análise de um dos textos da antologia, Receita

de C É em razão dessa segunda identidade que nos interessamos pela crônica de Rubem Braga \_ a complexidade que supusemos haver por trás da aparência tão simples. Davi Arrigucci Jr., um dos críticos que mais têm se dedicado ao discurso bragueano, afirma: "Rubem Braga é uma autor de acesso fácil para quem o lê, mas extraordinariamente difícil para quem quer falar criticamente do





que leu." ( Achados e perdidos, p.159) icamos um capítulo em que

Parece-nos que "falar criticamente" da crônica de Rubem Braga implica investigar que mecanismos retóricos são empregados de modo a permitir um imediato envolvimento do leitor. A dificuldade de fazê-lo explica-se em grande parte por ser a crônica bragueana uma espécie de "zona de fronteira" em que convivem elementos antagônicos. O primeiro deles é a dicotomia jornalismo/literatura. A partir deste, estabelece-se uma intrincada rede de oposições insuspeitada talvez em uma primeira leitura. Propusemo-nos, neste trabalho, desvendar essa trama retórica.

Nosso percurso iniciou-se pela leitura e análise da obra 200 Crônicas Escolhidas, antologia publicada em 1978, organizada pelo autor com a colaboração do escritor Fernando Sabino. Trata-se de crônicas escolhidas entre as de outros volumes (com exceção das duas últimas) de 1935 a 1977. A partir dessa análise, fundamentada em teorias que nos pareceram pertinentes, realizamos a trajetória cristalizada nesse texto que ora apresentamos. Aqui, primeiramente, elaboramos um capítulo em que focalizamos elementos básicos para nossa investigação \_ o conceito de sedução, peculiaridades do gênero e considerações sobre a dinâmica das funções da linguagem no contexto da crônica.

A partir da análise de um dos textos da antologia, Receita de Casa, identificamos os pontos em que, a nosso ver, mais se concentram os recursos de sedução. Visando à didatização, tratamos primeiramente dos elementos inseridos no âmbito da enunciação e, posteriormente, dos mais evidentes na instância do enunciado. Assim sendo, quanto ao elemento enunciador, propusemo-nos examinar-lhe o perfil e analisar os recursos retóricos mais acentua-





dos em seu discurso. Ao enunciado dedicamos um capítulo em que abordamos a escolha temática e posteriormente o tratamento poético dado aos elementos do mundo real.

Por se tratar de um corpus relativamente extenso (duzentas crônicas), procuramos escolher, entre os textos, aqueles em que mais satisfatoriamente se contextualizaram nossas observações. Reduzimos, então, para onze o número de crônicas utilizadas como referência. Duas delas foram transcritas no decorrer e as outras nove encontram-se ao final do trabalho.

Se nos propomos desvendar os recursos instauradores do caráter sedutor no discurso de Rubem Braga, é importante que se esclareça o sentido que tem aqui a palavra *sedução*. Apoiamo-nos em três dicionários de língua portuguesa e em um específico de semiótica. Examinemos esses nuances de significação do vocábulo.

a. "sedução- (Do lat. seductione) s.f. 1. Ato ou efeito de seduzir ou ser seduzido (sin. p. us.): seduzimento. 2. Qualidade de sedutor. 3. Atração, encanto, fascínio (...)." (FERREIRA de HOLANDA, Aurélio Buarque. Novo Dicionário de Língua Portuguesa, p.1361)

b. "sedução, s.f. ação ou efeito de seduzir ou ser seduzido, de enganar ou corromper./ Diz-se particularmente dos meios empregados para seduzir mulheres (...)./ Condção de atrair ou de seduzir, propriedade de certas pessoas; atrativo que tem o que quer que seja irresistível (...)/ Objeto que nos seduz./ (Fig.) Encanto, atração, beleza de forma ou de estilo que prende a atenção



## Alicerce

a. "sedução, s.f. (lat. seductione) Ato ou efeito de seduzir ou ser seduzido. Qualidade do sedutor. Atração, encanto, suborno. (LELLIO, José e LELLIO, Edgard. Lello Universal: Dicionário Enciclopédico Luso-Brasileiro, vol. 4, p.666)

Antes de focalizarmos mais intimamente a retórica de Rubem Braga, apresentaremos os três elementos em que se fundamentam nossas reflexões: o sentido com que empregamos o vocábulo **sedução**, o processo de transfiguração por que passou a crônica no decorrer dos tempos e a dinâmica das funções da linguagem. [A abordagem dessa última questão já nos remeterá ao universo bras-  
sedutor-seduzido, o primeiro elemento parece caracterizar-se como gueano.]

Se nos propomos desvendar os recursos instauradores do ca-  
papel um tanto passivo (de certo modo, indefeso), apenas recep-  
rater sedutor no discurso de Rubem Braga, é importante que se  
tor do encanto, do fascínio que o sedutor emana. Na verdade, po-  
esclareça o sentido que tem aqui a palavra **sedução**. Apoiamo-nos  
rém, o processo não é assim tão definitivo.  
em três dicionários de língua portuguesa e em um específico de  
Como podemos constatar no âmbito das relações intrapesso-  
semiótica. Examinemos essas nuances de significação do vocábulo.  
ais, o sedutor procura projetar uma imagem agradável ao outro  
visando a cativá-lo. Entretanto, é o seduzido, na verdade, quem

a. "**sedução**— (Do lat. seductione) s.f. 1. Ato ou efeito de  
inspira a criação desse esboço, é ele quem lhe dita as linhas.  
seduzir ou ser seduzido (sin. p. us.): seduzimento. 2. Qualidade de  
Em suma, a imagem exibida pelo sedutor controla-se em função da  
sedutor. 3. Atração, encanto, fascínio (...)." (FERREIRA de HOLAN-  
pretensão de atender aos interesses do seduzido.  
DA, Aurélio Buarque. Novo Dicionário de Língua Portuguesa, p.1561)

Em uma relação textual, o que se passa entre autor e leitor  
não ocorre de forma diversa e, no caso específico da crônica con-  
b. "**sedução**, s.f. ação ou efeito de seduzir ou ser seduzido,  
temporânea, na forma como hoje a conhecemos, publicada em Jor-  
de enganar ou corromper./ Diz-se particularmente dos meios empre-  
nais e revistas, o contato com o leitor é praticamente contínuo.  
gados para seduzir mulheres (...)./ Condão de atrair ou de sedu-  
é preciso fazê-lo interessar-se pelo texto; portanto, não se po-  
zir, propriedade de certas pessoas; atrativo que tem o que quer  
dem ignorar as suas motivações. É que tipos de motivações então  
que seja irresistível (...)/ Objeto que nos seduz./ (Fig.) En-  
goveriam o habitual leitor de crônicas?  
canto, atração, beleza de forma ou de estilo que prende a atenção  
W. C. Booth, em "Emoções, crenças e objetividades do leitor"





geral." (AULETE, Caldas. Dicionário Contemporâneo de Língua Portuguesa, p.4595) a força, independentemente de o autor a ter com-

posto a pensar no leitor (ou não) — é um sistema elaborado de con-

trole c." sedução, s.f. (lat. seductione) Ato ou efeito de seduzir

ou ser seduzido. Qualidade do sedutor. Atração, encanto, suborno.

(LELLO, José e LELLO, Edgard. Lello Universal- Dicionário Enci-

clopédico Luso- Brasileiro, vol.4, p.866) mas de interesses huma-

nos próprios do leitor: os intelectuais ou cognitivos, que dizem

respe Cotejando-se os verbetes acima, observa-se que, na relação

sedutor-seduzido, o primeiro elemento parece caracterizar-se como

mais ativo enquanto que ao segundo caberia o exercício de um

papel um tanto passivo (de certo modo, indefeso), apenas recep-

tor do encanto, do fascínio que o sedutor emana. Na verdade, po-

rém, o processo não é assim tão definitivo.

Como podemos constatar no âmbito das relações intrapesso-

ais, o sedutor procura projetar uma imagem agradável ao outro

visando a cativá-lo. Entretanto é o seduzido, na verdade, quem

inspira a criação desse esboço, é ele quem lhe dita as linhas.

Em suma, a imagem exibida pelo sedutor constrói-se em função da

pretensão de atender aos interesses do seduzido. que corresponde

aos Em uma relação textual, o que se passa entre autor e leitor

não ocorre de forma diversa e, no caso específico da crônica con-

temporânea, na forma como hoje a conhecemos, publicada em jor-

nais e revistas, o contato com o leitor é praticamente contínuo.

é preciso fazê-lo interessar-se pelo texto; portanto, não se po-

dem ignorar as suas motivações. E que tipos de motivações então

moveriam o habitual leitor de crônicas? que o empregamos. Há um

outro W. C. Booth, em "Emoções, crenças e objetividades do leitor"



(A Retórica da Ficção, p. 139) afirma que "qualquer obra literária com uma certa força \_ independentemente de o autor a ter composto a pensar no leitor ou não \_ é um sistema elaborado de controles sobre o envolvimento e distanciamento do leitor em várias linhas de interesse. O autor está limitado apenas pela gama de interesses humanos."

Booth aponta-nos três principais gamas de interesses humanos próprios do leitor: os **intelectuais ou cognitivos**, que dizem respeito à curiosidade em relação aos fatos, "às verdadeiras origens, aos verdadeiros motivos ou à verdade sobre a própria vida"; os **qualitativos**, interesses atinentes ao aspecto estético da obra, ao universo intratextual e, por fim, os **práticos**, mais estritamente ligados aos posicionamentos éticos, morais, assumidos pela obra em questão.

A crônica caracteriza-se como um gênero cuja complexidade decorre em muito do fato de apresentar traços próprios do jornalismo e também da literatura. Assim, para a conquista do leitor, faz-se necessário um equilíbrio peculiar das gamas de interesses humanos mobilizados. No caso de Rubem Braga, apesar de haver um preocupação acentuada com a dimensão estética, o que corresponde aos interesses qualitativos, não há descuido em relação aos interesses cognitivos nem aos práticos. Dessa forma, satisfaz-se plenamente esse tipo especial de leitor - o que gosta de crônica porque tem um pé na realidade, em seu espaço e tempo, mas também anseia por algo mais que a dimensão denotativa do signo verbal.

Não se esgotam aqui, porém, os desdobramentos do termo **sedução** e, conseqüentemente, o sentido com que o empregamos. Há um outro significado para o processo, ainda que um tanto desconheci-



do do senso comum. Trata-se de concepção apresentada no dicionário de semiótica. Embora não haja registro do verbete **sedução** especificamente, em **manipulação** há referências a ele. Vejamos em que se constitui o processo de manipulação e como com ele se relaciona o de sedução.

"Manipulação s.f.(...)

a) O manipulador pode exercer seu fazer persuasivo apoiando-se na modalidade do poder; na dimensão pragmática, ele propõe 1. então ao manipulado objetos positivos (valores culturais)

ou não. Ao contrário da operação (enquanto ação do homem sobre as coisas), a manipulação caracteriza-se como uma ação do homem sobre outros homens, visando a fazê-los executar um programa dado (...).

segundo o poder caracteriza a tentação e a intimidação (em que é proposto 2. a uma doação negativa), enquanto a persuasão segundo o

saber. Enquanto configuração discursiva, a manipulação é sustentada por uma estrutura contratual e ao mesmo tempo por uma estrutura modal. Trata-se, com efeito, de uma comunicação (destinada a fazer-saber) na qual o destinador-manipulador impele o destinatário-manipulado a uma posição de falta de liberdade (não poder não fazer), a ponto de ser este obrigado a aceitar o contrato proposto. Assim, o que está em jogo, à primeira vista, é a transformação da competência modal do destinatário sujeito: se este, por exemplo, conjunge ao não poder não fazer um dever-fazer, tem-se a provocação ou intimidação; se ele lhe conjunge um querer-fazer, ter-se-á então sedução ou tentação.



Manipular alguém é, como se viu, levá-lo a fazer algo, ten-

3.

tando negar-lhe a liberdade de recusar a empreita. Esse processo

Situada sintagmaticamente entre o querer do destinador e a realização efetiva pelo destinatário-sujeito do programa narrativo (proposto pelo manipulador), a manipulação joga com a persuasão, articulando assim o fazer persuasivo do destinador e o aceitar ou recusar a tarefa. Assim sendo, em nível textual, é

perfeitamente aceitável a possibilidade de um processo de manipulação por sedução envolvendo cronista e leitor.

a) O manipulador pode exercer seu fazer persuasivo apoiando-se na modalidade do poder: na dimensão pragmática, ele proporá então ao manipulado objetos positivos (valores culturais) ou negativos (ameaças); em outros casos, ele persuadirá o destinatário graças ao saber: na dimensão cognitiva, fará então com que ele saiba o que pensa de sua competência modal sob forma de juízos positivos ou negativos. Vê-se, assim, que a persuasão segundo o poder caracteriza a tentação e a intimidação (em que é proposta uma doação negativa), enquanto a persuasão segundo o saber, é própria da provocação (com um juízo negativo: "Tu és incapaz de ...") e da sedução (que manifesta um juízo positivo).

Na medida em que se escreve em um jornal ou revista, além da satisfação buscada em ter o texto aceito, sancionado positivamente pelo público, é preciso garantir, a cada publicação, o interesse do leitor, visando à recepção favorável da crônica seguinte.

b) Quando se trata de uma manipulação segundo o saber, o manipulado é levado a exercer correlativamente um fazer interpretativo e a escolher necessariamente entre duas imagens de sua competência: positiva no caso da sedução, negativa na provocação (...). (GREIMAS, A.J. e COURTÈS J. Dicionário de Semiótica, pp.269-70)

Na crônica bragasana, entre a sedução e a provocação as duas formas de manipulação em que se investe na idéia de competência do destinatário, predomina a sedução, pois o manipulador, a todo momento projeta uma imagem lisonjeira do manipulado.

Do que se apresenta no dicionário de semiótica interessam-nos alguns pontos que passaremos a examinar mais atentamente.

De fato, há na crônica de Braga uma espécie de assédio ver-



Manipular alguém é, como se viu, levá-lo a fazer algo, tentando negar-lhe a liberdade de recusar a empreita. Esse processo pressupõe uma espécie de contrato e, como em tal, é necessário que haja um mínimo de confiança entre os parceiros. Além disso, o manipulado precisa interpretar o querer do outro e, finalmente, aceitar ou recusar a tarefa. Assim sendo, em nível textual, é perfeitamente aceitável a possibilidade de um processo de manipulação por sedução envolvendo cronista e leitor. crônica de Rubem

Braga Na medida em que se escreve em um jornal ou revista, além da satisfação buscada em ter o texto aceito, sancionado positivamente pelo público, é preciso garantir, a cada publicação, o interesse do leitor, visando à recepção favorável da crônica seguinte e, conseqüentemente, à manutenção do espaço no periódico. Assim, o cronista tem bem claro um querer em relação ao leitor: quer que este leia, goste e continue a ler seus textos. Oferecer-lhe então um objeto fascinante que vá ao encontro de seus interesses constitui-se em uma das fases do processo. A outra é de que trata a semiótica. Diz respeito à forma de manipular. Nessa relação especial que se dá entre autor e leitor, excluíam-se as modalidades de manipulação envolvendo poder, portanto, a tentação e a intimidação, já que não se configura uma situação em que haverá recompensas ou ameaças. Em uma relação textual, o manipulador persuadirá pelo saber.

Na crônica bragueana, entre a sedução e a provocação, as duas formas de manipulação em que se investe na idéia de competência do destinatário, predomina a sedução, pois o manipulador, a todo momento projeta uma imagem lisonjeira do manipulado.

De fato, há na crônica de Braga uma espécie de assédio ver-





bal ao leitor, que vai de simples apóstrofes a confidências sobre as mazelas do ofício de cronista. O destinatário é freqüentemente interpelado, sugerindo-se assim que exerça influência no discurso. Esse procedimento pode levar o leitor, ainda que de forma não consciente, a crer-se competente para comungar idéias e, conseqüentemente, merecer deferências da voz que se manifesta no texto. Então, mais facilmente entrega-se a ela. *o, que a subjetividade*

Justificamos assim o caráter sedutor da crônica de Rubem Braga, partindo de uma dupla idéia de **sedução**: a **apresentação de um objeto agradável** a quem lê porque criado para satisfazer algumas de suas mais humanas aspirações e também a **forma de manipulação exercida no intuito de cativar esse leitor**. *é a mesma coisa*

É fundamental observar-se que a forma como hoje se apresenta a crônica — sua convivência com notícias e outras publicações de cunho eminentemente jornalístico — e também o seu caráter **fulgur** justificam a utilização de procedimentos que visem à sedução do leitor. Contudo o gênero não teve sempre essa feição que hoje conhecemos. Focalizar, ainda que rapidamente alguns aspectos relativos à sua evolução, constitui-se na segunda questão que abordamos antes de nos determos mais especificamente no discurso de Rubem Braga. *a simplicidade binívoca, a simples correspondência*

Reportemo-nos então a 1434 em Portugal, quando e onde Fernão Lopes foi nomeado cronista-mor. Anteriormente a esse fato, já estava sob seus cuidados o arquivo em que consistia a Torre do Tombo. Ao ser nomeado, impregnou-se seu mister de um tom oficial — seria pago para registrar os fatos que envolviam o trono português — "uma espécie de escritor profissional, pago para trabalhar com matéria histórica." (LAURITO, Ilka Brunhilde. "Histó-



ria". In Crônica - história, teoria e prática, p.12).

Esperava-se então dos escritos de Fernão Lopes fidelidade aos acontecimentos e, para tanto, o nível denotativo da linguagem melhor se adequaria. Mas, ainda que o tom mais rigoroso e verídico dessa produção tenha conseguido se opor ao fantasioso dos crônicas medievais, a tendência humana de ir além do fato não pode ser ignorada, o que significa, no mínimo, que a subjetividade do enunciador acaba por plasmar o discurso.

Outros cronistas de língua portuguesa vieram. Cada qual posicionou-se de forma peculiar numa linha que vai do contar o fato (em linguagem até onde possível denotativa) a um desprendimento maior em relação ao referente. É o desejo de criação através da palavra a motivação que leva o escritor ao outro extremo dessa linha. Aí estão muitos cronistas contemporâneos e, entre eles, o nosso. Parecem ter percebido que, nesses textos relativamente curtos, já não é o grande fato que interessa. Deste a História dá conta. Há que se focalizar o fato miúdo, porém de certa forma importante a cada um de nós. Igualmente, ou ainda mais interessante, é o discurso tecido a pretexto dele. Muitas vezes, tal discurso aventura-se a outra forma de expressão que não a caracterizada pela simplicidade biunívoca, a simples correspondência entre significante e significado. Daí a conotação e, conseqüentemente, as crônicas consideradas literárias.

Essa literaridade, porém, não pode negar em demasia o referente — senão já não seria a crônica, um gênero em que o texto é, a princípio, motivado por um fato acontecido em um ponto da linha temporal (chronos = tempo). Conclui-se que realidade e criação constituem-se em elementos passíveis de serem devidamente





combinados conforme a tendência de cada cronista, porém presentes ambos, ainda que, como na crônica de Rubem Braga, na grande maioria das vezes, o primeiro de forma apenas latente.

Assim sendo, vemos a crônica bragueana não como uma obra que possa ser caracterizada como ambígua — meio literatura, meio jornalismo — conforme comumente se anuncia, mas sim como ambivalente, em que mantêm uma tensa relação elementos referenciais e poéticos. Insistimos na distinção entre os vocábulos ambíguo e ambivalente em função das conotações que sugerem. Ambíguo, segundo o dicionário, é "o que se pode tomar em mais de um sentido; equívoco (...)" . Não nos parece possível que a crônica de Rubem Braga possa ser tomada às vezes por jornalismo e outras por literatura.

Ambivalente, por sua vez, refere-se à ambivalência que significa "caráter do que apresenta dois aspectos ou dois valores."

(FERREIRA de HOLANDA, Aurélio Buarque de. Novo Dicionário de Língua Portuguesa, p.102.). A nosso ver, o reconhecimento do caráter

de ambivalência próprio da obra constitui-se na chave-mestra para uma real fruição da crônica bragueana. Esta se erige sempre sobre dois elementos-base: o dado do cotidiano e um cuidadoso arranjo de palavras. Não se pode, absolutamente, descartar um deles. É interessante que se observe mesmo no dicionário como essa ambivalência encontra-se expressa na definição do que seja crônica.

Da mesma forma com que identifica esses componentes em qualquer "Crônica [Do lat.chonica ]. s.f. 1. Narração histórica ou registro de fatos comuns feitos por ordem cronológica. 2. Genealogia de família nobre.3. Pequeno conto de enredo indetermina-



do. 4. Texto redigido de forma livre e pessoal, e que tem como tema fatos ou idéias da atualidade, de teor artístico, político, esportivo, etc., ou simplesmente relativos à vida cotidiana. 5. Seção ou coluna de revista ou jornal consagrada a um assunto especializado: crônica política; crônica teatral. 6. O conjunto de notícias ou rumores relativos a determinados assuntos: "É inacreditável a crônica dos conchavos ocorridos naquele distante município." 7. Biografia, em geral, escandalosa de uma pessoa: "Sua crônica é bem conhecida." (HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de. Novo Dicionário de Língua Portuguesa, p.103)

Observe-se que em 1 e 2 há certa fidelidade à concepção de crônica do tipo elaborado por Fernão Lopes, em que o fato se sobrepõe à forma de contá-lo. Já em 3, 4, 5, 6 e até em 7, evidencia-se o próprio discurso, ainda que o pretexto para ele se encontre no mundo real. O que importa aqui é ressaltar que realidade e criação fazem parte da essência da crônica em uma relação muito mais dialética que em outros gêneros. Esse caráter de ambivalência será ainda melhor detectado se verificarmos como ocorre no gênero e, principalmente em Rubem Braga, a dinâmica das funções da linguagem — terceira questão que consideramos oportuno abordar.

Sendo a crônica ato de comunicação, interagem nela seis elementos: remetente, destinatário, contexto, canal, código e mensagem. Da mesma forma com a que identifica esses componentes em qualquer ato de fala, Jakobson ("Linguística e Poética" em Linguística e Comunicação, p.123) considera que, embora todos sejam igualmente atuantes, há sempre relevância de um, a partir de que





se caracteriza a ação de uma determinada função de linguagem. Assim, se há ênfase na figura do emissor, predomina a função emotiva ou expressiva; se há destaque do destinatário, a função correspondente é a conativa. Tem-se, então, as funções metalingüística, referencial, fática e poética quando se enfatizam respectivamente o código, o contexto, o canal e a própria mensagem. sentido como Na crônica, e em especial na bragueana, a dinâmica das funções não ocorre de maneira tão simples e clara, o que acaba por nos revelar algumas ocorrências por vezes desconcertantes. Por ter que atender aos apelos do mundo real e também aos da criação artística, cada elemento do ato de comunicação parece clivar-se, mostrando em sua essência o gene da ambivalência que caracteriza o gênero. O remetente e o destinatário, por exemplo, mantêm relação enquanto respectivamente produtor e leitor da crônica. Ambos são seres reais, tal como o canal que lhes possibilita o contato e o contexto em que se inserem. Esses elementos, porém, têm seus duplos literários. O enunciador, a voz que nos fala no texto, é entidade meramente textual — não se confunde, portanto, com o cronista, sujeito do mundo real. O leitor, a quem tal enunciador se dirige, também se constitui em imagem — ainda que ela se delineie a partir de traços inspirados em um protótipo de leitor real. O próprio referente explicitado pode estar disfarçando a presença de um outro por vezes muito mais interessante. Poder-se-ia aqui argumentar que essa situação em nada difere do que ocorre em outros gêneros literários. Contudo, na crônica, parece que remetente, destinatário e referentes reais se recusam a desaparecer do jogo de comunicação — intrometem-se a todo instante. Dados biográficos do cronista, por exemplo, aderem-se tão per-



feitamente à figura do enunciador que torna polêmica a questão (que posteriormente estaremos abordando) da autoria da voz que no texto se manifesta.

Esse processo de clivagem que tem lugar nos elementos do ato de comunicação repercute-se em cada função. Cada uma delas parece ter um duplo como se fosse aquela mesma tomada agora em sentido conotativo. Assim, na crônica de Rubem Braga, pode-se falar em funções metalingüística-poética, fática-poética, conativa-poética, como mais adiante constataremos.

Percebe-se então que a ambivalência a que nos referimos devolve-se basicamente à tensão existente, na crônica, entre as funções referencial e poética, isto é, a mensagem voltada para um referente e, simultaneamente, para si própria. Adiantamos que em Rubem Braga acentua-se a ação da função poética já que esta se caracteriza, entre outros processos, pelo de possibilitar que signos denotativos transformem-se em conotativos. Assim, o texto parece primar pela possibilidade de "desreferencialização", isto é, pode partir de um dado do mundo real que, no entanto, se esfuma dando lugar a poesia de alta qualidade.

Afrânio Coutinho (A literatura no Brasil, vol.6, p.132) em parte constatou essa peculiaridade do cronista Rubem Braga.

"Sua técnica é dar pouco apreço aos fatos do mundo real e muita vez os escolhe como simples pretexto para a divagação pessoal. É seguramente o mais subjetivo dos cronistas brasileiros. E se em conta a forma de manifestação do gênero nos dias atuais o mais lírico. Muitas de suas crônicas são poemas em prosa (...)."





aos fatos reais, espera-se desenvoltura do cronista no manejo da

palavra, o que supõe o constante diálogo entre as funções referencial e poética.

"Dar pouco apreço ao mundo real", a nosso ver, não se constitui em técnica. É antes uma opção por um dos elementos da am-

bivalência - o que caracteriza a performance do cronista dentro

trabalho, passemos então ao próximo ato, um exercício de análise

de um contexto que implica gradação, isto é, seu posicionamento

de um dos textos de 200 Crônicas Escolhidas. A leitura um tanto

naquela linha imaginária traçada partindo da referencialidade em

mais pormenorizada de Receita de Casa tem como principal objetivo

direção ao poético. Também parece haver em Coutinho uma certa

a possibilidade de elaboração de um elenco composto pelos elemen-

visão muito particular com respeito ao conceito de poeticidade.

tos que, à primeira vista, evidenciam-se e, que em momento pos-

Ao apontar o fato de o cronista preterir o dado do mundo real e

terior, retomados mais detalhadamente, serão apontados em defini-

voltar-se à divagação pessoal, deu como instaurada a subjetivida-

tivo como alguns dos responsáveis pelo efeito de sedução.

de, o que não significa obrigatoriamente lirismo - houve aí ape-

A razão da escolha de Receita de Casa é simples: trata-se de

nas troca de referentes, mas não mudança que implicasse transmu-

um texto que reúne de modo satisfatório muitas das característi-

tação dos elementos constituintes do signo lingüístico. Apesar

das disseminadas por toda a antologia e que possui forte apelo

desses pormenores, a consideração de Coutinho pode ser vista

metalingüístico, o que se revela oportuno aos nossos proposi-

como uma importante porta de entrada para a fruição da obra de

tos. Segue a transcrição e a análise da crônica em questão.

Rubem Braga por tocar, ainda que indiretamente, na questão da

"desreferencialização".

Apresentamos até aqui questões fundamentais que nos pos-

sibilitarão um convívio mais confortável com a retórica de Rubem

Braga. Justificamos em que sentido consideramos sedutora a crôni-

ca bragueana - enquanto protótipo de texto atraente porque sin-

tonizado com os interesses do leitor de periódicos, projetando

sempre dele uma imagem de alguém suficientemente inteligente,

sensível, para merecer a consideração do enunciador. Vimos como

legítima a necessidade do processo de sedução do leitor, levando-

se em conta a forma de manifestação do gênero nos dias atuais -

ainda que permaneça a motivação advinda da curiosidade em relação

aos fatos reais, espera-se desenvoltura do cronista no manejo da palavra, o que supõe o constante diálogo entre as funções referencial e poética.

Apresentados esses pré-requisitos para o desenvolvimento do trabalho, passemos então ao próximo ato, um exercício de análise de um dos textos de 200 Crônicas Escolhidas. A leitura um tanto mais pormenorizada de **Receita de Casa** tem como principal objetivo a possibilidade de elaboração de um elenco composto pelos elementos que, à primeira vista, evidenciam-se e, que em momento posterior, retomados mais detalhadamente, serão apontados em definitivo como alguns dos responsáveis pelo efeito de sedução.

A razão da escolha de **Receita de Casa** é simples: trata-se de um texto que reúne de modo satisfatório muitas das características disseminadas por toda a antologia e que possui forte apelo metalingüístico, o que se revela oportuno aos nossos propósitos. Segue a transcrição e a análise da crônica em questão.

Quando acaso descerei ao porão, as crianças hão de ficar um pouco intrigadas; e como crianças são animais levianos, é preciso que se intriguem um pouco, tenham uma certa perspectiva histórica, meditem que, por mais incrível e extraordinário que pareça, as pessoas grandes também já foram crianças, a sua avó já foi a





## A planta da crônica

### Receita de Casa

Ciro dos Anjos escreveu, faz pouco tempo, uma de suas páginas mais belas sobre as antigas fazendas mineiras. Ele dá os requisitos essenciais a uma fazenda bastante lírica, incluindo, mesmo, uma certa menina de vestido branco. Nada sei dessas coisas, mas entendo alguma coisa de arquitetura urbana, embora Calocyrano de Oliveira, o que se pode evitar desmoralizando por ca, Aldari, Jorge Moreira e Ernani, pobres arquitetos profissionais, achem que não.

Assim vos direi que a primeira coisa a respeito de uma casa é que ela deve ter um porão, um bom porão com entrada pela frente e saída pelos fundos. Esse porão deve ser habitável porém inabitado; e ter alguns quartos sem iluminação alguma, onde se devem amontoar móveis antigos, quebrados, objetos desprezados e baús esquecidos. Deve ser o cemitério das coisas. Ali, sob os pés da família, como se fosse no subconsciente dos vivos, jazerão os leques, as cadeiras, as fantasias do carnaval do ano de 1920, as gravatas manchadas, os sapatos que outrora andaram em caminhos longos.

Quando acaso descenderem ao porão, as crianças hão de ficar um pouco intrigadas; e como crianças são animais levianos, é preciso que se intriguem um pouco, tenham uma certa perspectiva histórica, meditem que, por mais incrível e extraordinário que pareça, as pessoas grandes também já foram crianças, a sua avó já foi a



bailes, e outras coisas instrutivas que são um pouco tristes mas  
hão de restaurar, a seus olhos, a dignidade corrompida das pesso-  
as adultas.

Convém que as crianças sintam um certo medo de porão; e em-  
bora pensem que é medo do escuro, ou de aranhas caranguejeiras,  
será um grande medo do Tempo, esse bicho que tudo come, esse  
monstro que irá tragando em suas fauces negras os sapatos da cri-  
ança, sua roupinha, sua atiradeira, seu canivete, as bolas de  
vidro, e afinal a própria criança.

O único perigo é que o porão faça da criança, no futuro, um  
romancista introvertido, o que se pode evitar desmoralizando pe-  
riodicamente o porão com uma limpeza parcial para nele armazenar  
gêneros ou utensílios ou mais facilmente tijolos, por exemplo; ou  
percorrendo-o com uma lanterna elétrica bem possante que trans-  
formará hienas em ratos e cadafalsos em guarda-louças.

Ao construir o porão deve o arquiteto obter um certo grau de  
umidade, mas providenciar para que a porta de uma das entradas  
seja bem fácil de arrombar, porque um porão não tem a menor uti-  
lidade se não supomos que dentro dele possa estar escondido um  
ladrão assassino, ou um cachorro raivoso, ou ainda anarquistas  
búlgaros de passagem por esta cidade.

Um porão supõe um alçapão aberto na sala de jantar. Sobre a  
tampa desse alçapão deve estar um móvel pesado, que fique exposto  
ao sol ao menos duas horas por dia, de tal modo que à noite esta-  
le com tanto gosto que do quarto das crianças dê a impressão  
exata de que o alçapão está sendo aberto, ou o terrível meliante  
já esteja no interior da casa.

Não preciso fazer referência à varanda, nem ao caramanchão,





nem à horta e jardim; mas se não houver ao menos um cajueiro, como poderá a família viver com decência? Que fará a família no verão, e que hão de fazer os sanhaços, e as crianças que matam sanhaços, e as mulheres de casa que precisam ralhar com as crianças devido às nódoas de caju na roupa? Imaginem um menino de 9 anos que não tem uma só mancha de caju em sua camisinha branca. Que honras poderá esperar essa criança na vida, se a inicia assim sem a menor dignidade?

Mas voltemos à casa. Ela deve ter janela para vários lados e se o arquiteto não providenciar para que na rua defronte passem bois para o matadouro municipal ele é um perfeito fracasso. E o piso deve ser de tábuas largas, jamais enceradas, de maneira que lavar a casa seja uma das alegrias domésticas. Depois de lavado o assoalho, são abertas as portas e janelas, para secar. E quando a madeira ainda estiver um pouco úmida, nas tardes de verão, ali se devem deitar as crianças, pois eis que isso é doce.

O que é essencial em uma casa — e entretanto quantos arquitetos modernos negligenciam isso, influenciados por idéias exóticas! — é a sala de visitas. Seu lugar natural é ao lado da sala de jantar. Ela deve ter móveis incômodos e bem envernizados, e deve permanecer fechada através de semanas e dos meses. Naturalmente se abre para receber visitas, mas as visitas dessa categoria devem ser rigorosamente selecionadas em conselho de família.

As crianças jamais devem entrar nessa sala, a não ser quando chamadas expressamente para cumprimentar as visitas. Depois de apertar a mão da visita, e de ouvir uma pequena referência ao fato de que estão crescidas (pois em uma família honrada as crianças estão sempre muito crescidas), devem esperar ainda cerca de



dois minutos até que a visita lhe dirija uma pilhéria em forma de pergunta, por exemplo: se é verdade que já tem uma namorada. Devem então sorrir com condescendência (podem utilizar um pequeno ar entre a modéstia e o desprezo) e se retirar da sala.

Não desejo me alongar, mas não posso deixar de corrigir uma omissão grave.

Trata-se de uma gravura, devidamente emoldurada, com o retrato do Marechal Floriano Peixoto. Essa gravura deve estar no porão, não pregada na parede, mas em todo caso visível mediante a lanterna elétrica, em cima de um guarda-comida empoeirado, mas vigilante, um retrato do Marechal de Ferro, impertérrito, frio, a manter na treva e no caos, entre baratas, ratos e aranhas, a dura ordem republicana.

Ainda no parágrafo, outro elemento relevante é a atitude

Observemos que o primeiro parágrafo de **Receita de Casa** tem início com a referência a **Ciro dos Anjos**, alguém facilmente identificável no mundo real. Citam-se os nomes dos arquitetos e, no último parágrafo, menciona-se o do ex-presidente **Floriano Peixoto**. Delineia-se, assim, um processo recorrente na crônica de **Rubem Braga**: a ancoragem do discurso em elementos da realidade.

A localização temporal, ainda que um tanto imprecisa do fato mencionado ("Ciro dos Anjos escreveu, faz pouco tempo, uma de suas mais belas páginas") também confirma a idéia já anteriormente anunciada de que a crônica em sua versão contemporânea mantém fidelidade ao que sempre foi sua essência, a ligação íntima (mesmo que de caráter ilusório) com o contexto do real.

Entretanto, nesse mesmo parágrafo, o próprio dado empres-





tado da realidade, agora o texto de Ciro dos Anjos, favorece o acesso à outra dimensão: a instância poética. Ao se qualificar como lírica uma fazenda, é instaurado certo estranhamento em razão do afastamento do plano inicialmente previsto para o signo "fazenda". O adjetivo "lírica" possibilita conotações que acabam convergindo para a instância da literatura. Também a "certa menina de vestido branco" assume feição de personagem e esse toque de ficcionalidade funciona como permissão para o envolvimento com o outro nível de linguagem. A sensação de estranheza causada pela utilização de um determinado signo imprevisto no contexto autoriza-nos afirmar que já se manifesta, ainda que timidamente, uma relação dialética entre os planos referencial e poético que percorre todo o texto e se constitui em marca do discurso de Rubem Braga. e serão seis os parágrafos a ele dedicados, enquanto que

Ainda no parágrafo, outro elemento relevante é a atitude aparentemente dúbia da voz condutora do discurso. Por um lado, mostra-se modesta a ponto de confessar uma certa incapacidade ("nada sei dessas coisas"); por outro, quase que imediatamente, assume um tom que beira a presunção ao contestar a opinião daqueles a quem chama de "pobres arquitetos profissionais". Expressa depois uma postura autoritária ao prescrever a receita utilizando reiteradamente expressões similares a "deve ter" e "deve haver". Esse tom próprio de quem detém um saber e o expressa com muita firmeza confirma-se no início do segundo parágrafo pela expressão "assim vos direi", reportando à linguagem bíblica. Ao fazer uso de um registro que se assemelha àquele utilizado para comunicação de verdades absolutas ou emissão de profecias, o enunciador transmite a imagem de alguém que se supõe detentor de um



grau máximo de saber.

A variação de movimentos retóricos caracterizados principalmente pelos tons de modéstia e presunção verificada em um único parágrafo pode ser considerada mais uma amostra do caráter de ambivalência. Tal dado confirma a idéia de que o ritmo que preside a construção da crônica bragueana é todo ele marcado por ocorrências em que se relacionam de maneira tensa dois elementos contrários.

É no segundo parágrafo que mais especificamente se inicia a receita (a da casa, pois uma outra que desconfiamos estar se elaborando já teve seu início a partir do título). Inicia-se de uma forma um tanto insólita \_ pelo porão \_ sugerindo-se assim a relevância de tal compartimento, idéia para o que corrobora o fato de serem seis os parágrafos a ele dedicados, enquanto que todo o restante da casa fica praticamente com o mesmo número. Ressalta-se também a dimensão do porão, pois o fato de ter ele entrada pela frente e saída pelos fundos permite que imaginemos tratar-se de um compartimento que, mesmo em um plano abaixo da parte habitada, seja bem grande a ponto de conter alguns quartos.

Como se sabe, a figura do porão é comumente utilizada como metáfora do inconsciente, onde se armazenam os mais íntimos de nossos desejos e a dinâmica aí existente irradia-se por toda a construção. Assim sendo, subsidiando qualquer leitura que façamos de **Receita de Casa**, psicanalítica ou metalingüística, a primazia deste compartimento deve ser reconhecida, também em razão do arranjo aparentemente paradoxal de seus elementos.

A imagem que se faz dele, à primeira vista, parece um tanto caótica. Uma segunda leitura, porém, acaba por revelar certa





lógica. O primeiro falso paradoxo diz respeito à aproximação quase via-paronomásia dos adjetivos "habitável" e "inabitado". O prefixo presente no segundo sugere uma certa oposição semântica em relação ao primeiro, porém "habitável" tem um significado que implica caráter de apenas possibilidade enquanto que "inabitado" denota circunstância menos transitória, mais efetiva. Dessa forma, conclui-se que, nesse caso, não houve paradoxo, figura que se caracteriza pela idéia de ambigüidade, contradição. Nem mesmo houve uma antítese, pois não se pode considerar "habitável" como antônimo de "inabitado". Houve sim, em sintonia com o ritmo total do texto bragueano, uma idéia de ambivalência: o porão tem que oferecer condições de hipoteticamente ser habitado, porém deve continuar sem inquilino. Temos aí duas idéias que não se excluem, apenas se complementam. Não nos pode passar despercebida, entretanto, a trama da linguagem, tão bem urdida a ponto de sugerir a possibilidade de um enunciado incorreto. Talvez a falta de iluminação em alguns quartos desse porão acabe por se refletir no discurso. Daí a necessidade de um foco de luz para se desfazerem alguns mitos.

Há outras ambivalências interessantes tecidas a respeito desse cômodo que, a princípio, também podem parecer paradoxais. De acordo com a receita, ele deve ser visto como o "cemitério das coisas", mas alguns dos objetos ali depositados nada têm de fúnebre, já que remetem metonimicamente a imagens eufóricas como "leques" e "fantasias de carnaval". Coexistindo com "móveis antigos, quebrados, objetos desprezados e baús esquecidos", os "leques, as cadeiras, as fantasias do carnaval de 1920, as gravatas manchadas, os sapatos que outrora andaram em caminhos longe" re-





a criança corre o risco de se transformar em um "romancista introvertido". Novamente, temos aqui uma possibilidade de diálogo com o outro referente, o plano literário. Parece que o tema romântico da fuga da realidade e conseqüente refúgio no tempo já aqui é valorizado um tanto negativamente. Podemos até enxergar aqui uma tímida apologia ao gênero crônica, que se permite aliar o passado, mas tem muito forte a marca do presente. As idéias manifestadas no restante do parágrafo também constituem-se nesse foco de ambivalência envolvendo passado/presente. Trata-se da necessidade de limpeza parcial "para nele armazenar gêneros ou utensílios ou mais facilmente tijolos". É relevante o fato de se aconselharem limpezas, porém não totais. Sugere-se, dessa forma, a existência de objetos que devam se eternizar no porão, enquanto outros são passíveis de substituição. Observe-se a força semântica de "utensílio", remetendo à idéia de utilidade ("tudo quanto serve para o nosso uso", segundo o dicionário) e de "gêneros", enquanto sinônimo de víveres. Assim, vai-se firmando a idéia de que o porão deve possuir, além do memorialístico, também um caráter de praticidade.

Se aí devem estar armazenados tijolos, algo tão sólido, tão útil, confirma-se esse traço de pragmatismo do porão. Como, porém, essa receita é de uma casa especial, se há indicação de que o cômodo deva ser "desmoralizado" através de uma limpeza parcial não poderia oferecer nenhum mistério, há que estar, sobre a tampa e da ação de uma lanterna elétrica, em oposição, reafirma-se a idéia da necessidade do estabelecimento de certos mitos para o virá para causar medo às crianças que estariam então no quarto. Como se percebe, há um arranjo especial nesta casa, que vai se fazendo muito análogo ao ritmo que preside a organização do texto vestidos de monstros).



braquismo, o da ambivalência. Convive-se, nessa casa especial, Dessa forma, o porão parece ter uma dupla função: de criar, com elementos evocativos, como alguns objetos que encontramos no ar, mas também de destruir mitos. Assim, uma lanterna elétrica (atentemos na figura da luz) é o suficiente para que se transforme a sugestão pelo despojamento de alguns ambientes pode-se assemelhar "hienas em ratos e cadafalsos em guarda-roupas". Não pode sustentar, de repente, com elementos causadores de estranhamento, e passar despercebida a seleção das imagens da hiena em oposição ao rato - a que de tudo ri e o que se apodera dos bens alheios. Também a figura do cadafalso pode sugerir aí a ameaça com que constantemente se vêem atormentados os que se indispõem contra determinada ordem vigente.

Confirmando a idéia da ambivalência em relação à utilidade do porão, verifica-se a exigência de um "certo grau de umidade", mas também a de um alçapão que se abre diretamente para a sala de jantar.

É fator, ainda que não tão sofisticado, de estranhamento também a prosopopéia construída na imagem relativa ao ato de se "desmoralizar" o porão. Aqui o compartimento passa de categoria espacial à personagem, tamanha a sua importância; afinal, parece que ele dita o ritmo, possui em estado de latência a dinâmica da construção. Vai, assim, evidenciando-se o processo de desreferencialização do porão e, conseqüentemente, de toda a casa.

É por uma porta "bem fácil de arrombar" que se passa do contexto do porão à sala de jantar. Mesmo aí, em um cômodo que não deveria oferecer nenhum mistério, há que estar, sobre a tampa do alçapão, o tal móvel que estale à noite. É um recurso que servirá para causar medo às crianças que estariam então no quarto. Como se percebe, há um arranjo especial nesta casa, que vai se fazendo muito análogo ao ritmo que preside a organização do texto





bragueano, o da ambivalência. Convive-se, nessa casa especial, com elementos eufóricos, como alguns objetos que encontramos no porão, por exemplo, porém em meio à vastidão do espaço, à limpeza sugerida pelo despojamento de alguns ambientes pode-se assustar, de repente, com elementos causadores de estranhamento, o que gera sensação de desconforto. A porta premeditadamente fácil de arrombar contribui para essa idéia da necessidade do risco. Nem por isso, porém, a casa deixa de ser fascinante.

No início do oitavo parágrafo, existe uma típica figura de retórica, a preterição. A voz que nos dá a receita da casa afirma que não será preciso fazer referência "à varanda, nem ao caramanchão, nem à horta e jardim", mas, paradoxalmente, insiste em focalizar essas áreas. É interessante o fato de que não só não deixa de focalizá-las, como também o faz dando mais vazão à emotividade. Esse efeito é alcançado com o emprego de frases interrogativas. Elas expressam perplexidade em razão de fatos que ao homem pragmático podem parecer insignificantes (como a falta do cajueiro na casa), mas assumem contornos de escândalo na visão desse arquiteto especial que vai aos poucos tentando nos convencer de que pequenas imperfeições como manchas de caju são elementos essenciais para a instauração da dignidade. Digressões desse tipo, funcionando como intrusões do enunciador, são comuns na crônica de Rubem Braga. Elas permitem que melhor se alinhe o contato com o referente e, ao mesmo tempo, com o enunciatário.

O parágrafo seguinte inicia-se com mais um típico recurso retórico de Braga: a convocação do leitor através do verbo flexionado em primeira pessoa do plural, aqui muito mais objetivando a atenção do que denotando modéstia. Em "voltemos à casa", há ape-



lo à atenção do enunciatório, já que, no parágrafo anterior, aquela manifestação de perplexidade pode ter possibilitado certo afastamento do foco ao referente "casa". Também o "voltemos", no plural, pode ser visto como um recado sutil de que o enunciador sente-se acompanhado de perto pelo enunciatório. É possível que este último veja-se, ainda que inconscientemente, prestigiado pela interpelação do enunciador.

Novamente temos, agora no décimo parágrafo, a postura um tanto arrogante do enunciador atrelando a idéia de competência do arquiteto à excêntrica possibilidade de este providenciar para que na rua defronte à casa passem bois para o matadouro. Não se descarta aqui até a intenção de um efeito cômico, porém parece-nos evidente o tom presunçoso de que já tivemos amostra anteriormente. Também não deixa de ser intrigante o fato de essa veemente reivindicação referir-se ao percurso final dos bois. Queria ele que os habitantes da casa convivessem cotidianamente com a idéia da inevitabilidade da morte, da mesma forma que vê como imprescindível que as crianças tenham medo do bicho Tempo? Novamente aí, a obsessiva idéia de finitude.

Igualmente interessantes são também as recomendações a respeito do assoalho. Deve ser de tábuas largas e nunca enceradas, o que propiciará momentos de prazer ao se deitar nele. Não são apresentadas outras vantagens de caráter mais pragmático além da obtenção de gozo bem primitivo. O despojamento que se depreende de imagens como a que alude à ação de lavar a casa como uma das alegrias domésticas e ao prazer que se alcança simplesmente deitando-se no chão recém-lavado faz com que se vá delineando uma idéia simpaticamente com a postura da simplicidade.





Ainda nesse parágrafo, a preocupação em que haja uma profusão de janelas parece sugerir necessidade da existência de muitas possibilidades de comunicação com o mundo exterior. Constata-se que a construção não possui caráter tão hermético, apesar de anunciar parâmetros definitivamente simpáticos com as crianças. Por encerrar tantos mistérios.

Pouco depois, novamente aflora o tom experiente ao lamentar a atitude dos arquitetos modernos que se deixam levar por idéias exóticas e se esquecem da importância de uma sala de visitas bem tradicional. A variação das posturas discursivas do enunciador, às vezes modestas, outras vezes um tanto presumidas, aqui de lamentação, sugere um movimento que se constitui em uma espécie de vaivém. Em coerência com o ritmo que se irradia do alicerce dessa casa, o ritmo da ambivalência, esse movimento retórico não pode ser considerado oscilatório. Compõe-se, na verdade, de dois tempos principais: a atitude de firmeza, necessária a quem pretende conquistar a confiança do enunciatário pela exibição de um certo poder e uma outra, própria da aparência de vulnerabilidade como, por exemplo, a incapacidade confessa do primeiro parágrafo. Se a primeira atitude visa a provocar no leitor admiração em decorrência da exibição de um saber que, de certa forma, se confunde com poder, a segunda tende a despertar-lhe a simpatia em vista da demonstração de uma tão humana fragilidade.

Nesse parágrafo, parece importante para o arquiteto-e-nunciador o aspecto tão convencional dessa sala a ponto de haver necessidade de um processo de seleção das visitas pelo conselho de família. Depois vem a recomendação de que as crianças não devem ter livre acesso à sala: só podem freqüentá-la quando



convocadas, circunstância em que pequenos atos como um sorriso são milimetricamente calculados. Essa atitude de apoio às convenções pode parecer paradoxal vindo de quem até aqui já deu mostras de possuir uma concepção de casa em nada reacionária. Contudo, o enunciador parece definitivamente simpatizar com as crianças. Por isso lhes facilita a missão de lidar com o mundo tão questionavelmente organizado pelos adultos: vai como que lhes abrindo os olhos para o caráter vazio de certas práticas sociais e também lhes dá a receita de como devem agir em tais situações — desenvolvendo uma espécie de comportamento condescendente.

O penúltimo parágrafo é o mais curto do texto — funciona como um anúncio do último. Ironicamente, o enunciador como que se retrata a respeito de uma omissão: deixara de recomendar a necessidade de se ter na casa o retrato emoldurado do Marechal Floriano Peixoto. A ironia explica-se aí pelo trabalho que faz com a idéia de omissão. Se o tal retrato é tão importante a ponto de merecer uma especial deferência do enunciador, no último parágrafo essa importância é agressivamente destruída quando se recomenda que o objeto fique condenado ao porão, visível somente "mediante lanterna elétrica", mantendo a "dura ordem republicana". O último golpe à relevância do retrato vem com a sugestão do contexto ideal para ele: "entre baratas, ratos e aranhas".

Ao se chegar ao final do texto, fica-nos uma sensação de desconforto. Afinal, essa casa foge ao padrão. Definitivamente, não é a casa-modelo. Ao mesmo tempo em que certos valores tradicionais são recomendados, alerta-se para a necessidade de se cultivarem outros que muitas vezes subvertem os primeiros, como o desenvolvimento de uma atitude de tolerância diante do comporta-





mento por vezes falso dos adultos. Além disso, a receita parece visar a um efeito geral de simplicidade na construção, já que a casa parece despojada de quaisquer luxos, porém recomendam-se procedimentos extremamente minuciosos, como se viu nas instruções quanto ao comportamento ideal das crianças frente às visitas.

Essa presença incômoda de elementos antagônicos poderia nos levar à indagação: afinal essa é a receita da casa ou da anti-casa? Sentimo-nos à vontade para ver nesse texto prevista a leitura da receita da criação da crônica. Essa possibilidade surge da constatação do processo de ambivalência, elemento comum aos dois alicerces, ao da casa e ao do texto. Essa pode ser a chave que nos permite, na verdade, entrar na casa-crônica.

Há pelo menos dois signos que de maneira explícita justificam nosso investimento na isotopia da metalinguagem: "fazenda bastante lírica", "romancista introvertido". Implicitamente, a tensão entre as esferas do instituído e do subvertido sugere-nos essa que se dá, em especial na crônica de Rubem Braga, entre as funções referencial e poética. Observe-se que não se recomenda a exclusão dos elementos convencionais, acrescenta-se sim a possibilidade da subversão. A camisa branca da criança lá está; há que acrescentar-lhe, porém, a mancha de caju. A ambivalência prescrita na construção da casa traduz-se no ritmo da crônica. Esta necessita também da mancha de caju na camisa branca — a nosso ver, uma alusão à necessidade da contribuição do nível conotativo da linguagem. A linguagem poética parece ter em Rubem Braga a importância de mancha que desconforta, tal como os sustos a que se está exposto dentro da casa. Tal como a mancha da fruta quebra a harmonia prevista no universo branco da camisa da criança, também



a maneira insólita de apresentar os signos provocam um efeito de estranhamento por parte do leitor. De certo modo, assusta-o. É, porém, o susto necessário para que ele reaja mais intensamente aos estímulos da linguagem. No aconhego do ambiente lingüístico que lhe é familiar, armam-se ciladas. São elas na crônica de Rubem Braga, à semelhança da mancha de caju na camisa branca, que imprimem dignidade ao texto.

Um outro dado que implicitamente nos autoriza "ler" como também da crônica a receita diz respeito à importância atribuída ao porão. Sabe-se do peso que o elemento temporal tem especificamente no gênero. A idéia da importância de se ter um porão pode levar-nos também à constatação de que se fala aqui de História, da necessidade de se conhecerem os fatos passados, visitando-os periodicamente à luz do distanciamento e da atitude científica. A recomendação da presença dos mitos, porém, reforça o veio da ficção e nos remete definitivamente para a crônica.

Identificada a linha mestra, a ambivalência (a da casa e a da crônica), apontemos agora os elementos que nos parecem mais relevantes em **Receita de Casa** e, conseqüentemente, na receita da crônica.

Analogamente ao fato de uma receita eficaz depender em princípio do saber de quem a elaborou, o efeito de sedução depreendido na crônica em muito depende da voz aparentemente responsável parte do discurso do indivíduo experiente. Na verdade, o nível pelo discurso, simulacro do criador. Portanto consideramos como um dos pontos fulcrais para a obtenção de tal efeito a figura do enunciador e, evidentemente, sua performance. Trata-se de um sujeito moldado de forma a inspirar credibilidade ao leitor pela grande experiência de vida evidenciada em sua imagem.





Este enunciador exibe um ritmo retórico, como já observamos, muito peculiar. Sugere-nos, por um lado, a imagem de um sujeito extremamente seguro de seu discurso, em detrimento de que pode até parecer arrogante. Tal firmeza advém muitas vezes da utilização de um tom que se observa também no discurso bíblico, esse que se apresenta em certas passagens como discurso fundador da realidade, em que tudo é criado a partir da emissão da palavra. Na crônica bragueana, em decorrência do tom tão seguro do enunciador, parece ser esse um dos efeitos desejados — o de que as coisas só passam a fazer sentido porque ele se dispôs a falar sobre elas.

Eventualmente, porém, revela-se modesto, ou aparentemente inseguro a ponto de, pelo uso da preterição, sugerir que a emoção invade-lhe a dimensão lógica e acaba assim desestruturando-lhe o discurso racionalmente premeditado. Dramatiza-se aí uma situação conflitante a respeito do que deve e do que quer realmente dizer.

Tais traços ditados pelo ritmo da ambivalência foram selecionados em função do efeito que se pretende alcançar — a imagem de um enunciador que transmita confiança. Por mais paradoxal que possa parecer essa constatação, veremos oportunamente que a convivência de traços expressivos da modéstia com os da presunção faz parte do discurso do indivíduo experiente. Na verdade, o enunciador tem muitos pontos de semelhança com a figura do porão. Tal como ocorre naquele compartimento, também a imagem de quem enuncia apresenta traços antagônicos. Da mesma forma que o porão constitui-se em um ambiente propício para que se dêem interessantes



tes lições às crianças, vai o leitor recebendo sutis ensinamentos do enunciador. Este parece fortemente predisposto a ensinar. Sua didática consiste, basicamente, em desfocar o objeto que conhecemos de forma automatizada. Ao fazê-lo, provoca estranhamento. Mostra-nos depois o objeto novamente, agora livre das contaminações de nossos olhares cansados. Desmoraliza-o com a luz da própria linguagem. Revela-nos o novo através das lentes da poesia. Deseja intrigar-nos da mesma forma que as visitas ao porão o fazem com as crianças, os "animais levianos", como levá-las a ter medo do monstro-tempo, por exemplo. Lições como essas são sempre ministradas através da contribuição da linguagem do susto, a do estranhamento, que é a poesia. Assim muito mais efetivamente se aprende.

Esse enunciador será por nós focalizado logo a seguir. Estaremos atentos especialmente em três questões que lhe dizem respeito: sua verdadeira identidade, seu perfil moldado para parecer um indivíduo experiente e os traços que compõem seu discurso especialmente elaborado para projetar uma imagem de alguém maturo e competente.

O segundo elemento que se evidencia é a relação entre o enunciador e o mundo da realidade \_ as "janelas " que devem existir na casa-texto, afinal não se pode ignorar o aspecto referencial do gênero crônica. Nesse âmbito, localizam-se aspectos relacionados à seleção dos temas abordados, tão familiares ao leitor como os recantos da casa onírica de cada um. Ainda mais importante, porém, apresenta-se uma forma peculiar de olhar a realidade evidenciando-se a intenção poética. A esse respeito, interessam-nos os recursos de poeticidade cujo emprego mais se evidencia no





discurso, os que mais especificamente contribuem para que se dê a comunicação entre as linhas básicas que constituem o alicerce da casa-crônica: o mundo real e o mundo possível, o da criação ar-

### Um perfil fascinante

São tais recursos os elementos possibilitadores do processo de subversão da linguagem denotativa — a forma instituída do leitor, obviamente se mobilizam diversos recursos retóricos, para sermos condescendentes com as convenções do mundo da linguagem. Entre elas, podemos apontar como essencial o comportamento dissem. Nesse aspecto é que se dá no texto o ponto alto da receita, cursivo do enunciador. Antes, porém, de focalizarmos sua performance, a casa, embora mantenha sua identidade, pode também não ser mais a casa. É importante que definamos sua identidade e que também a casa. Pode muito bem ser a crônica.

detectamos seu perfil.

### O dono da voz

Como pudemos observar em Receita de Casa, a alusão a sujeitos que se inserem no plano da realidade possibilita a estrelição do discurso a um tempo e a um espaço familiares ao leitor. Mantêm-se assim fidelidade à essência do gênero em razão da vinculação do discurso a um determinado tempo e a um determinado contexto histórico-social.

A voz que manifesta no texto (também) participa desse jogo e confunde-se com a realidade. Parece-nos, à primeira vista, tão real como os espaços e os indivíduos mencionados. De fato, há em 200 Crônicas Escolhidas, inúmeras referências a dados biográficos do cronista que são apresentados como sendo do enunciador.

Devido à forte presença de elementos que fazem parte do mundo real estarem ligados à figura do enunciador, em se tratando de crônica, é pertinente que lhe questionemos a identidade: afinal, quem nos "fala" é o autor, o cronista Rubem Braga, ou é uma en-



## Um perfil fascinante

Para que o texto de Rubem Braga possibilite o envolvimento do leitor, obviamente se mobilizam diversos recursos retóricos. Entre eles, podemos apontar como essencial o comportamento discursivo do enunciador. Antes, porém, de focalizarmos sua performance, é importante que definamos sua identidade e que também detectemos seu perfil.

### O dono da voz

Como pudemos observar em *Receita de Casa*, a alusão a sujeitos que se inserem no plano da realidade possibilita a atrelagem do discurso a um tempo e a um espaço familiares ao leitor. Mantém-se assim fidelidade à essência do gênero em razão da vinculação do discurso a um determinado tempo e a um determinado contexto histórico-social.

A voz que se manifesta no texto também participa desse jogo e confunde-se com a realidade. Parece-nos, à primeira vista, tão real como os espaços e os indivíduos mencionados. De fato, há em *200 Crônicas Escolhidas*, inúmeras referências a dados biográficos do cronista que são apresentados como sendo do enunciador.

Devido à forte presença de elementos que fazem parte do mundo real estarem ligados à figura do enunciador, em se tratando de crônica, é pertinente que lhe questionemos a identidade: afinal, quem nos "fala" é o autor, o cronista Rubem Braga, ou é uma entidade que conduz o discurso, portanto discordamos do posicionamento de



tidade criada por ele a quem foram "emprestados" muitos traços da personalidade do próprio cronista?

Justificando o caráter polêmico dessa questão, citemos dois posicionamentos a respeito. No primeiro, Jorge de Sá (A Crônica, p.9), ao estabelecer distinção entre conto e crônica, assim se manifesta: mo ou é uma invenção do cronista? Ainda no início

"Sua linha divisória \_ às vezes, bastante tênue \_ é a densidade. Enquanto o **contista** mergulha de ponta-cabeça na construção da personagem, do tempo, do espaço e da atmosfera que dão força ao fato "exemplar", o **cronista** age de maneira mais solta, dando a impressão de que pretende apenas ficar na superfície de seus próprios comentários, sem ter sequer a preocupação de colocar-se na pele de um narrador, que é, principalmente, personagem ficcional (como acontece nos contos, novelas e romances). Assim, 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 diante de uma reportagem. (grifo nosso).

Ao afirmar que quem narra na crônica é o autor, Sá utiliza uma expressão modalizadora ( aqui instauradora de incerteza) o "tudo o que ele diz **parece** ter acontecido de fato, como se nós, leitores, estivéssemos diante de uma reportagem." O verbo **parecer**, neste caso, denuncia justamente que se trata de efeito de verossimilhança, mas não obrigatoriamente de verdade. Ao se descartar o compromisso integral com a realidade dos fatos, já se adentrou o mundo possível, próprio da literatura e assim se abre espaço também para a criação de uma personagem encarregada de conduzir o discurso. Portanto discordamos do posicionamento de



Sá, que considera como sendo do cronista a voz que no texto se manifesta.

Flora C. Bender, por sua vez, em Crônica: História, Teoria e Prática, inicia o oitavo capítulo (p.60), com uma interrogação a respeito da questão com que estamos envolvidos: "O cronista existe mesmo ou é uma invenção do cronista?" Ainda no início desse capítulo, torna a questionar: "O 'eu' de Rubem Braga é sempre ele, o Rubem Braga? O cronista, o narrador e o escritor que assina são a mesma pessoa?". A autora apresenta a seguir trechos de crônicas de vários autores que, a seu ver, por si só respondem às perguntas acima. Realmente, não há uma resposta taxativa, clara, objetiva para as suas interrogações, mas é possível, através da leitura dos fragmentos selecionados, deduzir-se que, para ela, cronista, narrador e escritor não são a mesma pessoa.

Concordamos com esse posicionamento, oposto ao de Jorge de Sá; apenas vamos simplificá-lo visando ao que dele nos interessa no momento. Vamos nos ater precisamente à questão da distinção entre cronista e narrador. (A esse último elemento estamos nos referindo como **enunciador**, restringindo o termo **narrador** àquele que conduz o discurso em textos caracterizados como próprios do gênero eminentemente narrativo, o que não é, em absoluto, o caso da crônica.)

Relativamente a essa questão envolvendo as identidades de autor e enunciador, vemos repetir-se na crônica um processo que ocorre em outros gêneros literários: a criação da voz que conduz o discurso. Para melhor compreendê-lo, é importante relembrar em Tzvetan Todorov ("Os registros da fala" em Estruturalismo e Poética, p.27), que o texto literário se erige sobre duas grandes





dicotomias. A primeira delas (e a que aqui nos interessa) compreende as instâncias da enunciação e do enunciado. Esse último elemento é exclusivamente verbal enquanto que o primeiro, a enunciação, compreende elementos não-verbais. A enunciação seria o próprio fazer discursivo. Entre tantas possibilidades à disposição, um sujeito instaurado pelo cronista, o sujeito da enunciação, opta por determinados elementos. Entre estes, estão entidades como personagens e também o enunciador que conduzirá o discurso. Esses elementos dispor-se-ão no enunciado em que aparecerá, não o sujeito da enunciação, mas sim um enunciador. É exatamente esse processo que vemos acontecer na crônica: o que parece ser o próprio cronista ao leitor se dirigindo é, na verdade, um enunciador instaurado pelo sujeito da enunciação. Tal enunciador mais comumente se vê confundido com o autor real em face da invasão do referente no discurso. Em razão da linha referencial, mais atinente ao jornalismo, com o que a crônica convive intimamente, a confusão se estabelece. Prova disso está no texto de Carlos Drummond (transcrito abaixo) para cujo enunciador (afinal, por tratar-se também de uma crônica, todo cuidado é pouco), quem se manifesta discursivamente é o próprio Rubem Braga. *he pelo jeito a vulgar realidade das coisas(....).*"

"Numa crônica, Braga confessa: 'Eu era espião da vida no meio da morte. A guerra era demasiado estúpida para não me fazer sorrir, eu não reconhecia aliados nem inimigos; apenas via pobres homens se matando com armas estrangeiras.' ."

Definir o caráter ficcional da voz que conduz o discurso, nest. Como se pode perceber, o enunciador da crônica Rubem Braga, professor de lucidez de Carlos Drummond de Andrade (em Rubem Bra-



*Drummond*  
ga. Literatura Comentada, p.86) entende que é Rubem Braga quem se coloca por inteiro no texto e não um enunciador literariamente construído. Mesmo levando-se em conta a possibilidade de dois níveis de leitura, um espontâneo e outro mais malicioso e profundo, torna-se difícil imaginar Drummond atribuindo a Machado, por exemplo, frases que seriam de Bentinho ou Brás Cubas. Na crônica, a confusão em parte pode ser creditada ao caráter de ambivalência próprio do gênero.

Ainda antes de focalizarmos detidamente esse enunciador bragueano, apenas para ilustrar a confusão em que podemos incorrer quando se trata da questão cronista/enunciador, atentemos no fato de que existe ainda a circunstância de que, em 200 Crônicas Escolhidas, é maciça a presença de uma personagem chamada Rubem Braga a quem o nosso também fictício enunciador constantemente se refere, como se pode observar em Sobre o Inferno (200 Crônicas Escolhidas, p.89).

"Mas o jornalista profissional Rubem Braga, filho de Francisco de Carvalho Braga, carteira 10.836, série 32ª registrado sob número 785, livro II, fls.193, ergue a fatigada cabeça e inspira com certa força. Nesse ar que inspira entra-lhe pelo peito a vulgar realidade das coisas(...)." *isso, ao sentido de um texto.*

Se nosso objetivo é mergulhar fundo no discurso de Rubem Braga, não há como ignorar sutilezas como essa que compreende a aparente mistura de identidades de cronista, enunciador e personagem, *agou, preocupada com o pensamento típico, com as imagens.*

Definir o caráter ficcional da voz que conduz o discurso, neste trabalho, apesar de parecer obsessão, tem sua razão de ser. Apontamos que o primeiro elemento a nos intrigar na análise de





Receita de Casa foi a performance do enunciador. Assim, julgamos necessário que se esclareça satisfatoriamente seu caráter ficcional, condição que nos permite considerá-lo como um tipo de herói criado pelo sujeito da enunciação. É até possível que se pergunte: mas, sendo a crônica um gênero muito próximo do ensaístico, este que se afasta do que comumente se classifica como manifestação literária, será mesmo coerente aceitarmos que o condutor do discurso possa ser considerado herói? Temos certeza de que sim. A justificativa nos vem justamente do fato de ser a crônica parente tão próxima do ensaio. Assim sendo, torna-se conveniente que nos atenhamos um pouco a este último.

Northop Frye, no ensaio "Crítica Histórica: Teoria dos Modos" (em Anatomia da Crítica, pp.57-8), apresenta a posição de Aristóteles que arrola seis aspectos da poesia: melodia, dicção, espetáculo, mythos (trama), êthos (caracteres e ambiente) e a diánoia (o pensamento). Em textos qualificados como líricos e ensaísticos (tornemos a nos lembrar de que deste último é que se origina a crônica), o aspecto preponderante é a diánoia. Conforme Frye, "a melhor tradução de diánoia talvez seja 'tema' e a literatura com esse ideal ou conceptual pode ser chamada temática."

A diánoia diz respeito ao tema, ao sentido de um texto, elemento presente em todas as obras, mas preponderante em textos de caráter ensaístico. A diánoia pode ainda ser considerada, segundo Frye, "uma imitação secundária do pensamento, uma mimeses lógou, preocupada com o pensamento típico, com as imagens, metáforas, diagramas e ambigüidades verbais de que as idéias específicas se desenvolvem." (Op. cit. p.86). Se em um texto narrativo, o elemento preponderante é o mythos, a ação, no temático



evidencia-se o pensamento.

A crônica bragueana assemelha-se ao ensaio em razão de constituir-se em espécie de depoimento, ainda que permeado pela poeticidade. Na verdade, nela o mais importante é o discurso que se tece a respeito do fato, com ênfase no desenvolvimento das idéias. Então, como o ensaio, pertence a um gênero em que predomina o pensamento. Frye estabelece ainda a grande diferença entre o romance e o texto temático afirmando que, com respeito àquele, o leitor indaga "Em que irá dar essa estória?" e nos textos em que predomina a diánoia a pergunta é "Qual o sentido desta estória?".

Uma objeção que se poderia fazer em relação ao fato de estarmos considerando a crônica de Rubem Braga como predominantemente temática é a presença ainda que não muito acentuada em sua obra de textos normalmente vistos como narrativos em razão de apresentarem todos os clássicos elementos do gênero. É preciso que

se diga que, mesmo em relação a tais textos, o mais importante não é a estória em si, mas, conforme Frye, o sentido que se caracteriza da maturidade, de experiência que, de maneira decisiva, preende dela o tema. Por essa razão é que discordamos de posturas teóricas, como a de Afrânio Coutinho, por exemplo, (op. cit.

Antes de mais nada, é importante esclarecer que estamos considerando como sendo único o enunciatador. Das diversas crônicas, "líricas". Na verdade, em relação a Rubem Braga, essa classificação não é de forma alguma relevante. Devemos considerar cada texto como um pequeno ensaio, ainda que informal, um depoimento que tem por objetivo mostrar-nos um objeto qualquer principalmente aquele que poderia passar despercebido.

Toda essa digressão justifica-se pela necessidade de se focalizar o perfil do enunciatador e estarmos buscando permissão





para considerá-lo um tipo de herói criado pelo sujeito da enunciação. Tal permissão nos chega mais uma vez através de Frye, para quem "mesmo na lírica e nos ensaios, o escritor é, em certa medida, um herói de ficção com uma audiência de ficção, pois se o elemento da projeção ficcional desaparecesse completamente, o escrito se tornaria comunicação direta, ou escrito francamente discursivo, e cessaria de ser literatura." (op. cit. p.58).

Apesar de nos ressentirmos da confusão mais uma vez estabelecida, no texto citado, entre as identidades de escritor e enunciador, fiquemos com o mais importante: existe um herói na crônica de Rubem Braga, que não é absolutamente o cronista, mas sim alguém criado de forma tal a se alcançar o efeito da credibilidade junto ao leitor. É esse herói que, a partir de agora, nos interessará. Passemos então a examinar-lhe o perfil.

### O professor de lucidez

O perfil do enunciador bragueano prima principalmente por um caráter de maturidade, de experiência que, de maneira decisiva, contribui para fascinar o leitor.

Antes de mais nada, é importante esclarecer que estamos considerando como sendo único o enunciador das duzentas crônicas. Flávio Loureiro Chaves, em "Crônicas e mitos de Rubem Braga" considera 200 Crônicas Escolhidas como "um texto único, maciço e coerente, um verdadeiro corpus literário dotado de notável autonomia, já totalmente liberto da realidade imediata que lhe deu origem." Tal caráter de unidade, para Chaves, depreende-se da reiteração temática e "itinerância de certas indagações que marcam as cenas enfocadas assemelham-se, para o leitor citadino,



abrangem o próprio sentido da existência e permitem a superação do documento no rumo duma dimensão mais ampla." Considera, enfim, 200 Crônicas Escolhidas uma narrativa única cujo tema medular é a solidão.

A perspectiva sob a qual Chaves enfoca a antologia parece-nos bem coerente em face das recorrências apontadas por ele e também por mais esta que agora abordamos, que diz respeito à regularidade dos traços discursivos do enunciador. Assim, se estamos considerando as duzentas crônicas como narrativa única, sensato também será visualizarmos o elemento enunciador como único, possuidor de um perfil estável em todos os textos da antologia.

Como se verá, o perfil desse enunciador foi construído para projetar uma imagem de alguém experiente que, em contato informal, breve, com o leitor evidencia determinado aspecto da realidade. Davi Arrigucci ("Braga de novo por aqui", p.25) já percebera pontos comuns entre esse enunciador, detentor de uma grande experiência vivencial, e aquele narrador das histórias orais focalizado por Walter Benjamin, em "O narrador".

De fato, há nesse enunciador bragueano a marca de fascínio que havia no narrador dos velhos tempos, o protótipo do artesão que laborava ao lado dos aprendizes. Era ele uma mescla de marinho mercante e lavrador sedentário. Do primeiro, nas crônicas, há traços quando se identificam impressões de alguém que vem de longe, freqüentador de outras plagas. Para o leitor cosmopolita, pode assim parecer o enunciador das muitas crônicas de Rubem Braga que focalizam a vida em cidadezinhas do interior ou à beira-mar. As cenas enfocadas assemelham-se, para o leitor citadino,





àquelas de mundos distantes e até um tanto utópicos. Por outro lado, há momentos em que esse enunciador fixa-se na cidade, integra-se nela, revivendo-lhe costumes, paisagens. Essa conduta memorialística faz lembrar a do lavrador ligado à sua terra, do texto de Benjamin. Vê-se, portanto que, tendo viajado por diferentes espaços ou voltado no tempo, mostra-se pleno de experiências. Como o narrador de Benjamin, o enunciador bragueano possui um discurso carregado de sabedoria, até com certa intenção utilitária \_ a de ensinar a viver. Não podemos aqui deixar de nos lembrar da figura do porão de **Receita de Casa**, aproximando-a da performance do enunciador justamente em razão do caráter memorialístico e também da característica de utilitarismo que se depreende do compartimento. Essa última diz respeito principalmente à disposição de aconselhar, também comum ao narrador focalizado por Benjamin. Em "O narrador", esse pendor para o conselho é assim considerado: "A orientação para o interesse prático é um traço característico de muitos narradores natos. (...) Clara ou oculta, ela (a narrativa), carrega consigo sua utilidade. Esta pode consistir ora numa lição de moral, ora numa indicação prática, ora num ditado ou norma de vida \_ em qualquer caso o narrador é um homem que dá conselhos ao ouvinte. Mas se hoje, 'dar conselhos' começa a soar nos ouvidos como algo fora de moda, a culpa é da circunstância de estar diminuindo a imediatez da experiência. (...) O conselho, entretecido na matéria da vida vivida, é sabedoria. A arte de narrar tende para o fim porque o lado épico da verdade, a sabedoria, está agonizando." *de parágrafos discursivos semelhantes*

O modo de produção que substituiu o artesanato pode ser apontado como grande responsável pelo sumiço do narrador que en-



cantava os ouvintes, que aconselhava, cujo grande trunfo era a experiência de uma vida vivida em toda a plenitude e não como a do homem moderno, isoladamente, em um setor de produção. A proporção que participava da elaboração do produto, vivenciando todas as fases do processo, o homem que viveu anteriormente à Revolução Industrial detinha a experiência vital por inteiro. Com a fragmentação advinda em face do moderno modelo de produção, perdeu-se essa possibilidade de visão panorâmica, e, conseqüentemente, o charme próprio de quem de tudo sabia um pouco.

Parece haver, então entre nós, homens do século XX, uma carência de contato com essa figura experiente focalizada por Benjamin. A mídia, enquanto apenas divulgadora de informações, não satisfaz nosso anseio de interação com alguém que demonstre sabedoria e bom-senso, alguém que nos ajude a fazer uma leitura da realidade caótica que aí está, que nos mostre sentido para a vida, para tantos absurdos de que a própria mídia nos dá notícia, enfim, alguém lúcido o suficiente para nos explicar o que muitas vezes parece inexplicável.

É desse alguém de que tanto carecemos que o enunciador brasileiro projeta a imagem. Parece constituir-se em uma entidade também muito semelhante à do narrador intruso do romance, aquele que vai orientando seu enunciatário no decorrer da obra. É como se de um lado então estivesse o objeto. De outro, nós, muitas vezes perplexos. Mediando, lá está a voz experiente como que a mostrar-nos sentido ainda que seja em coisas aparentemente insignificantes. Observemos agora que tipos de traços discursivos melhor viabilizam a projeção dessa imagem.





## O discurso de um sedutor

O caráter de sedução que emana do perfil do enunciador é por nós apreendido através de traços discursivos peculiares. Esses traços parecem ter sido inspirados naqueles que são próprios a prosa de Ruben Braga, com exatamente a imagem confiável de indivíduos fascinantes porque detentores de uma larga experiência de vida. Em nossa análise da retórica do enunciador, estabeleceremos nos atendo especificamente a quatro atitudes discursivas: a primeira, de feição ambivalente, constitui-se de traços em que prevalece a firmeza e de outros em que impera uma aparente vulnerabilidade. A segunda também construída a partir do ritmo ambivalente apresenta uma postura de valorização do passado, porém intercalada com conselhos a respeito de se aproveitarem todos os instantes. A terceira refere-se a um posicionamento ético de valorização da simplicidade e a última caracteriza-se por um comportamento por vezes agressivo contra certos aspectos da ordem vigente. Ainda estaremos, nesse contexto, observando os recursos utilizados para se dramatizar o contato com o leitor.

### O sábio e o aprendiz

Observamos, no decorrer da análise de *Receita de Casa*, que a retórica do enunciador constrói-se em consonância com o movimento rítmico geral da crônica: a ambivalência. Identificamos primeiramente dois movimentos discursivos que se alternam: um que se caracteriza por uma firmeza de tom, muito própria daquele que



sedutor?

deseja demonstrar que tudo sabe, e outro, muito mais coerente com intenções de alguém que não deseja parecer o dono da verdade, o humilde aprendiz. Essa alternância de atitudes discursivas, longe de se constituir em ambigüidade, contribui para a construção de um perfil sedutor do enunciador.

Como já afirmamos, uma das razões de se considerar sedutora a prosa de Rubem Braga vem exatamente da imagem confiável daquele que ao leitor se dirige. Pode até parecer contra-senso vincular-se esse comportamento de duas faces à idéia de confiança. Entretanto, como veremos posteriormente, já Aristóteles, ao arrolar traços discursivos próprios das pessoas experientes, observava essa variação de tom de que agora estamos tratando.

O movimento firme, de certo modo autoritário, atinge o ápice em crônicas como **Ai de ti, Copacabana!**, cujo fragmento transcrevemos abaixo. Nesse texto, não há como negar a semelhança com o discurso empregado nos Evangelhos de Mateus (11. 20-24) e de Lucas (10. 13-15) que relatam as acusações que Cristo dirigiu às cidades incrédulas, amaldiçoando-as e profetizando terríveis acontecimentos. Mais que semelhança, podemos até considerar tratar-se de alusão a tais passagens bíblicas, com uma clara intenção de provocar impacto pelo tom ameaçador que se depreende do discurso. Na crônica em questão, datada de 1958, o enunciador lança também profecias a respeito da intensificação da crise social, moral e até ecológica que se abateria sobre o país.

(...)





9-Ai daqueles que dormem em leitos de pau-marfim nas câmaras enunciatórias, ainda que se trate de ação cognitiva, aqui um aper-  
refrigeradas e desprezam o vento e o ar do Senhor, e não obedecem  
à lei do verão."

10-Ai daqueles que passam em seus cadilaques buzinando alto,  
pois não terão tanta pressa quando virem pela frente a hora da  
revestir as paredes alheias com nossa ternura e de nos afeiçoar-  
provação.

mes sem sentir até a humilde torneira, e ao corriação da escada  
como se fosse um ombro de um amigo onde pousamos a mão."

(...)

16- Antes de te perder eu agravarei a tua demência \_ ai de  
ti, Copacabana! Os gentios de teus morros descerão uivando sobre  
danciar a disposição de uma atitude considerada ideal; parece  
ti, e os canhões de teu próprio forte se voltarão contra teu cor-  
po, e troarão; mas a água salgada levará milênios para lavar os  
teus pecados de um só verão. " (BRAGA, Rubem. op. cit. 221).

Um outro índice do movimento discursivo de que estamos  
tratando pode ser identificado na reiteração da expressão "deve  
ser", "deve ter" e variantes que observamos em **Receita de Casa**.  
Essa redundância de expressões de cunho autoritário caracteriza  
uma das facetas com que se apresenta a função conativa ou apela-  
tiva da linguagem. Em **Sobre o inferno**, apresenta-se também esse  
tom seguro, próprio de quem tem muita certeza daquilo que afirma  
entendo alguma coisa de arquitetura urbana (...). Ao ironicamente  
e até se pde a prescrever o que considera atitude ideal. Embora  
não se encontrem aqui nítidas marcas que comumente são considera-  
das índices de função conativa (verbos no modo imperativo, voca-  
so que confere uma certa intenção de modestia, muito próprio de



tivo), é impossível não se apreender uma intenção de mobilizar o enunciatário, ainda que se trate de ação cognitiva, aqui um apelo contra o apego sentimental. Observemos o fragmento: uma ordem ou pedido:

"E é bom que haja uma ação de despejo em toda casa, para que assim o sentimento constante do precário nos proibisse de revestir as paredes alheias com nossa ternura e de nos afeiçoarmos sem sentir até a humilde torneira, e ao corrimão da escada como se fosse um ombro de um amigo onde pousamos a mão."

Assim mais próximo de seu leitor, este sim humano e, portanto,

pass. Observemos a firmeza de tom ("sempre devia haver") revelando certeza em relação ao que é dito. Tal recurso contribui para evidenciar a imposição de uma atitude considerada ideal; parece constituir-se quase em uma ordem, muito mais que em mera sugestão. Essa performance pode ser considerada como uma das variantes da função conativa \_ a que se caracteriza pelo exercício de um certo poder por parte do enunciador.

Voltando a **Receita de Casa**, porém, verifica-se que é facilmente perceptível o fato de essa função, que basicamente traz um desejo mais incisivo de interferir no querer do enunciatário, concretizar-se de forma totalmente diversa. Se por um lado, como já observamos, houve firmeza de tom ao se prescrever a forma da casa ideal, por outro, logo no início do texto, exibiu-se uma atitude humilde, modesta. ("Nada sei dessas coisas, mas juro que entendo alguma coisa de arquitetura urbana (...)"). Ao ironicamente se esforçar para convencer o enunciatário de sua competência, o enunciador fez uso de um procedimento de modalização, um recurso que confere uma certa intenção de modéstia, muito próprio de





quem deseja cativar a simpatia do outro. Precisamente aqui já se evidencia a segunda forma de manifestação da função conativa, muito mais sutil que aquela que se manifesta através de uma ordem ou pedido. em *Receita de Casa*, lembramo-nos, aparece o recurso da *pro*. Como se sabe, aciona-se o destinatário emitindo-lhe ordens ou manipulando-o. Vemos então aqui configurar-se uma típica situação de ocorrência de manipulação por sedução. Ao se colocar modestamente como alguém humilde, "que nada sabe dessas coisas", o enunciador faz-se vulnerável à perfeição e humaniza-se, ficando assim mais próximo de seu leitor, este sim humano e, portanto, passível de imperfeições. Sentindo a proximidade do enunciador, o leitor tem uma imagem positiva de sua própria competência e, assim, muito mais facilmente adere às teses do outro. Evidencia-se, neste caso, a manipulação através da sedução já que houve um nivelamento, ainda que implícito, das competências de enunciador e leitor. São comuns as crônicas em que o primeiro demonstra não ter muita certeza do que diz, principalmente ao se referir a fatos que se encontram longe em sua lembrança. Parece fazer questão de se mostrar cheio de incertezas, de não dominar com exatidão algumas informações — enfim, de estar tão sujeito à imperfeição como qualquer ser humano — razões que justificam o emprego do recurso da modalização. entre os traços do enunciador das crônicas. Coerentemente com esse tom mais modesto de expressar suas verdades, há ainda uma outra marca em Rubem Braga que nos chama atenção. É o recurso da desconversa, dos volteios verbais que comumente acontecem. Em *Almoço mineiro*, por exemplo, o enunciador dedica cerca de dois parágrafos a considerações que depois ele próprio retoricamente desclassifica da seguinte forma: "Mas nós



todos sentíamos, no fundo do coração, que nada tinha importância, nem a Força Pública, nem o violão de seu Nhonhô, nem mesmo as águas sulfurosas."

Também em **Receita de Casa**, lembremo-nos, aparece o recurso da preterição, em que se nega intenção de dizer alguma coisa, mas não se deixa de dizê-la. Esse procedimento pode ser visto mais uma vez como amostra da faceta de vulnerabilidade que o enunciadador pretende projetar. Ele aparentemente deixa sua prosa fluir quase que sem controle lógico. Em **Almoço mineiro**, se dá conta de que fugira à questão principal, o cardápio especificamente; em **Receita de Casa**, afirma que nem vai falar a respeito da varanda, da horta e do jardim, mas acaba fazendo-o.

O tom da maturidade

Basicamente das atitudes de firmeza e de vulnerabilidade compõe-se o ritmo ambivalente da retórica do enunciadador de Rubem Braga. Esse ritmo pode ser considerado peculiar aos indivíduos mais velhos e experientes, o que se coaduna perfeitamente com a imagem que o enunciadador se empenha em projetar de si. Por isso nos parece interessante observar a existência de pelo menos quatro pontos coincidentes entre os traços do enunciadador das crônicas bragueanas com os que Aristóteles arrolou como próprios dos indivíduos maduros e experientes, na Arte Retórica, em um capítulo denominado "Caráter dos Velhos" (p.130).

Ao apresentar os principais traços característicos de determinados tipos de indivíduos, o filósofo tinha em mente a idéia de que é preciso que nos aproximemos, pelo discurso, das dispo-





sições emocionais de nossos interlocutores. Para tanto, em sua obra, evidenciam-se aspectos relativos ao caráter, por exemplo, dos jovens, dos ricos e, o que aqui nos interessa, dos indivíduos que se encontram na idade adulta. Parece-nos irrefutável a semelhança entre muitos pontos do que expõe D sobre o caráter dos velhos e os traços discursivos observados no enunciador das crônicas, apesar de algumas ressalvas que estaremos apontando. Passemos, então, a examinar alguns fragmentos do que se apresenta em Aristóteles, já traçando paralelos com **Receita de Casa** e outras crônicas que se fizerem oportunas. Logo da máxima justifica-se em grande parte pela busca do efeito de certeza, de firmeza, naquilo que a) " (Os velhos e aqueles que ultrapassaram a flor da idade) têm opiniões, mas nunca certezas. Irresolutos como são nunca deixam de acrescentar ao que dizem 'talvez', 'provavelmente'. Assim se exprimem, nada afirmam de modo categórico." É apenas adequada a pessoas de idade. Entendemos que o discurso de um indivíduo experiente. Como já tivemos oportunidade de verificar, expressões modalizadoras de dúvida são comumente utilizadas pelo enunciador brasileiro. Entretanto não se constituem em marca exclusiva do discurso do indivíduo experiente, pois muitas vezes cedem espaço àquelas denotadoras de firmeza. Assim, pode parecer incoerente a referência aqui a esse traço discursivo arrolado por Aristóteles. Realmente, a nosso ver, mostra-se um tanto contraditória a afirmação que o próprio filósofo apresenta em a, se cotejada com o que enuncia mais à frente em "A máxima; suas variedades, seu emprego, sua utilidade" (p.146). Diz-nos ele que "exprimir-se por máximas e sobretudo em matérias que pressupõem experiência, só fica bem nas pessoas de idade. Pois é inconveniente, para quem



não atingiu a velhice, fazer uso de máximas e contar fábulas; assim como fazê-lo sobre assuntos, de que não se tem experiência, é sinal de parvoíce e estupidez."

Como Aristóteles mesmo explica, "a máxima é uma maneira de se exprimir em termos de universalidade". De fato, como registra o dicionário, a máxima é "princípio básico e indiscutível de ciência ou arte; axioma. /Sentença ou doutrina moral./Conceito, aforismo, pensamento, apotegma./ Provérbio (...)." (FERREIRA de HOLANDA, Aurélio Buarque. Novo Dicionário de Língua Portuguesa, p.1106.). Vê-se então que o emprego da máxima justifica-se em grande parte pela busca do efeito de certeza, de firmeza, naquilo que se quer expressar.

Dessa forma, parece-nos contraditória a afirmação de que as pessoas velhas "nada afirmam de modo categórico" se cotejada com a que diz que a expressão por meio de máximas é apenas adequada a pessoas de idade. Entendemos que o discurso de um indivíduo experiente marca-se tanto pelo caráter de certeza como pela utilização de expressões instauradoras de dúvidas. Assim, nas crônicas de Rubem Braga, evidencia-se esse comportamento discursivo coerente com a imagem de alguém experiente, como pretende mostrar-se o enunciador \_alguém firme em relação àquilo que diz, mas, também, vulnerável a imperfeições e por isso humanizado a ponto de identificar-se com o leitor \_expediente que se caracteriza como processo de sedução, que maracante o do cultivo de lembranças.

O voltar-se ao passado tem também o objetivo de ensinar a veloz. Um outro traço discursivo próprio do indivíduo experiente apresentado por Aristóteles aparece de forma bem evidente nas





crônicas em que o fluir do tempo se constitui em quase obsessão. Essa característica corresponde à segunda atitude discursiva que nos propusemos focalizar. Em *Receita de Casa*, temos bem clara a lição do "aproveite a vida" precisamente no quarto parágrafo, em que o enunciador prescreve que é conveniente que as crianças tenham b) "Vivem de recordações mais do que de esperanças porque o que lhes resta de vida é pouca coisa em comparação ao muito que viveram; ora, a esperança tem por objeto o futuro; a recordação o passado. É essa uma das razões de serem tão faladores; passam o tempo repisando com palavras as lembranças do passado; é esse o maior prazer que experimentam."

do tempo - por isso a abertura do porão para a sala de jantar, é preciso que vivamos o presente (que Quando estivemos analisando *Receita de Casa*, evidenciamos a importância que a figura do porão assume em relação à construção. O porão enquanto metáfora de memória também possui significativa importância na obra de Rubem Braga. São muitas as crônicas que focalizam momentos passados. Como, porém, o caráter de ambivalência rege praticamente todas as relações que na obra se instauram, também quanto ao aspecto memorialístico temos uma ocorrência que não foge ao ritmo geral.

Tal como o porão da casa de que se dá a receita não deve apenas armazenar relíquias e sim também facilitar a educação das crianças, a atitude memorialística do enunciador parece ter caráter mais utilitário que meramente o do cultivo de lembranças. O voltar-se ao passado tem também o objetivo de ensinar a valorização do presente. Se por um lado, o enunciador valoriza a vida passada, por outro, é intensa sua predileção pelo, segundo



Arriguucci, "velho tema pagão do carpe diem". ("Braga de novo por aqui", p.9). Este, sem dúvida pode ser apontado como um tema recorrente em Rubem Braga. Em **Receita de Casa**, temos bem clara a lição do "aproveite a vida" precisamente no quarto parágrafo, em que o enunciador prescreve que é conveniente que as crianças tenham medo do tempo, "esse monstro que irá tragando em suas fauces negras os sapatos da criança, sua roupinha, sua atiradeira, seu canivete, as bolas de vidro, e afinal a própria criança."

No fragmento acima há um aviso bem claro a respeito da brevidade da vida. Mergulhar no presente seria então uma espécie de reação a esse caráter implacável do tempo - por isso a abertura do porão para a sala de jantar. É preciso que vivamos o presente (que estejamos na sala de jantar), porém atentos à existência do porão.

Algumas das mais conhecidas crônicas de Rubem Braga se constituem nesse tipo de lição. Transcreveremos abaixo um fragmento de **As Meninas**, em que aparece bem evidente o tema do carpe diem.

E as meninas riam brincando no mar.

Fevereiro, 1957"

"

(...)

Por que ressuscita dentro de mim essa imagem, essa manhã? Foi um momento apenas. Havia muita luz, e um vento. Eu estava de pé na praia. Podia ser um momento feliz, e em si mesmo talvez fosse; e aquele singelo quadro de beleza me fez bem; mas uma fina, indefinível angústia me vem misturada com essa lembrança. O vestido verde, o vestido azul, as duas meninas rindo, saltando com seus vestidos colados no corpo, brilhando ao sol; o vento...





Eu devia estar triste quando vi as meninas, mas deixei um pouco minha tristeza para mirar com um sorriso a sua graça e a sua felicidade. Senti talvez necessidade de mostrar a alguém — embora não dolorosa, que, de certa forma, permeia os textos de 'veja aquelas duas meninas...' — Mostrar à toa; ou, quem sabe, para repartir aquele instante de beleza como quem reparte um pão, ou um cacho de uvas em sinal de estima e de simplicidade: em sinal de comunhão; ou talvez para disfarçar minha silenciosa angústia.

Não era uma angústia dolorosa; era leve, quase suave. Como se eu tivesse de repente o sentimento vivo de que aquele momento luminoso era precário e fugaz; a grossa tristeza da vida, com seu gosto de solidão, subiu um instante dentro de mim, para me lembrar que eu devia ser feliz naquele momento, pois aquele momento ia passar. Foi talvez para fixá-lo, de algum modo, que pedi a ajuda de uma pessoa amiga; ou talvez eu quisesse dizer alguma coisa a essa pessoa e apenas lhe soubesse dizer : 'veja aquelas duas meninas...'

E as meninas riam brincando no mar.

Fevereiro, 1957"

Em Receita de Casa, embora muito sutilmente, encontra-se As Meninas pode ser considerada o protótipo da crônica implícita a ideia de deslocamento peculiar às pessoas mais experientes, afinal, a casa ideal prescinde de luxo. Compre-se bem o serviço da lição que ele liricamente ministra a seu leitor — a da necessidade de se sorverem todos os momentos. Observe-se, com respeito a esse objetivo, como emerge, no texto, a ambivalência característica do deslocamento. Em Um Pé de Milho (1955), em relação ao aspecto temporal, isto é, como o enunciador faz uso da lembrança, cultivando a recordação de um momento passado mas, também, encerra seu discurso dizendo: "meu pé de milho é um belo



por outro lado, tenta desesperadamente se agarrar ao presente. Eterniza então o momento de beleza cristalizando-o em forma de crônica. Resulta dessa atitude uma "fina e indefinível angústia", embora não dolorosa, que, de certa forma, permeia os textos de caráter memorialístico.

O fluir do tempo constitui-se em fenômeno terrível para o enunciador. Ensinar-nos então a aproveitar a vida compreende o segundo elemento desse outro ponto de ambivalência que focalizaremos: a atitude de se valorizar o passado, mas desmoralizando-o para que o presente tenha valor maior.

Há ainda dois traços discursivos selecionados por Aristóteles que nos interessam na investigação da retórica do enunciador bragueano. O próximo refere-se à valorização da simplicidade, a terceira atitude que arrolamos como constituinte da retórica do enunciador.

c) "São pusilânimes porque a vida os abateu; não desejam coisa alguma de grande ou de extraordinário, mas unicamente o bastante para viver."

Em Receita de Casa, embora muito sutilmente, encontra-se implícita a idéia de despojamento peculiar às pessoas mais experientes, afinal, a casa ideal prescinde de luxo. Compõe-se bem mais de elementos naturais.

Em muitas outras crônicas, mostra-se bem mais palpável essa característica do despojamento. Em Um Pé de Milho (BRAGA, op.cit.p.42), o enunciador, pelo fato de ter um pé de milho no quintal, encerra seu discurso dizendo: "Meu pé de milho é um belo





gesto da terra. E eu não sou mais um medíocre homem que vive atrás de uma chata máquina de escrever: sou um rico lavrador da Rua Júlio de Castilhos.)". ~~sego apontamos essa característica~~

A atitude poética é um tanto ideológica que aprova um comportamento despojado quanto ao acúmulo de bens materiais lembra, segundo Arrigucci, aquela que é própria de Manuel Bandeira. Estamos aqui focalizando, de certa maneira, o despojamento como valor ético. Esse traço, porém, transcende o aspecto ético e reverbera-se pelo estético, imiscuindo-se muitas vezes na escolha temática, decidindo-se por personagens do povo, o que se constitui em clara opção pelo humilde, tal como ocorre com o poeta. Esse despojamento, como aponta Arrigucci, "se converte de valor ético em valor estético, configurando propriamente uma atitude geral diante da vida e da arte." ("Braga de novo por aqui" p.16). Tal despojamento é um campo tão fecundo da poética de Braga que praticamente norteará algumas abordagens que faremos adiante. Por ora, limitemo-nos a considerar a atitude de valorização positiva ao despojamento como traço que contribui para a confecção da imagem sedutora de nosso enunciador. Essa postura acaba conquistando o leitor principalmente das grandes cidades em razão de corresponder a um natural desejo de uma vida menos tensa, com mais qualidade. ~~var a presença desse último traço discursivo que seleciona-~~

O último traço que apontaremos como comum às pessoas mais velhas e, conseqüentemente, ao nosso enunciador, transcreve-se a seguir (a terceira atitude discursiva que selecionamos). ~~figuras do rato, da hiena e do cadafalso, metáforas que podem ser do des-~~  
prez d). "Têm também mau caráter, pois ter mau caráter é levar tudo a mal. São igualmente suspeitosos, pois são desconfiados e



foi a experiência que lhes inspirou essa desconfiança."

Quase PODE parecer contra-senso apontarmos essa característica apresentada por Aristóteles como própria também do enunciador bragueano — afinal ela parece nada lisonjeira, portanto aparentemente inadequada à composição de uma imagem necessariamente sedutora. Entretanto, com exceção da idéia do "mau caráter", esse traço se encontra presente em muitas crônicas. Se o mundo é tão absurdo, se o leitor se exaspera diante de tantas situações, é bem-vinda a palavra daquele que se parece com ele, aquele que também se revolta contra a situação vigente.

A expressão dessa revolta, na grande maioria das ocorrências, elabora-se poeticamente, o que a faz mais eficaz. Como nos revelam dados biográficos do cronista, Rubem Braga não poucas vezes viu-se às voltas com governos ditadores. A tentativa de ludibriar a censura parece aguçar ainda mais a já exímia habilidade em utilizar a linguagem figurada, como veremos posteriormente.

Em *Receita de Casa*, lembremos, há uma crítica contundente a atitudes ditatoriais. No destino previsto para o quadro do Marechal Floriano Peixoto ("entre baratas, ratos e aranhas") pode-se observar a presença desse último traço discursivo que selecionamos — a atitude crítica diante da realidade e a agressividade diante de fatos condenáveis, ainda que diluída (nem por isso menos contundente) na linguagem poética. Lembremo-nos das figuras do rato, da hiena e do cadafalso, metáforas que podem ser do desprezível, do inconseqüente e do martírio. Há nessa linguagem alegórica uma carga intensa de agressividade, mais expressiva do que





aquela que a denotação possibilita. Enunciário, este na verdade, como já consideramos, uma virtualização do leitor.

**Quase um toque** Crônicas Escolhidas outros textos em que o contato com o enunciário parece mais íntimo. Empregam-se algumas apó-

strofe. Ainda no contexto da investigação do discurso do enunciador, é necessário que enfoquemos alguns recursos utilizados por ele para explicitamente interpelar o seu enunciário e, indiretamente, o leitor. Sabemos que, no contexto da sedução, a forma de estabelecer proximidade com o outro revela-se fator de peso. Nessa relação de que tratamos, a que se dá via-texto, essa proximidade que se pretende estabelecer entre enunciador e enunciário é obviamente dramatizada. pessimista barato?

Da mesma forma que consideramos o enunciador como uma entidade criada para se manifestar textualmente, vemos também o leitor aqui metaforizado na figura de um enunciário com quem se estabelecem as conversas. Conseqüentemente, como já colocamos, o contato que naturalmente acontece em qualquer ato de comunicação aqui é dramatizado, construído poeticamente. ditos do canal, seja

para Em **Receita de Casa**, o índice mais forte de que o discurso parece estar sendo dirigido a um enunciário especial é o pronome empregado logo no início do segundo parágrafo ("Assim vos direi que(...)"). Também no início do nono parágrafo, observamos um recurso empregado em detrimento de um aparente esforço de recondução do discurso (como se realmente o enunciador tivesse perdido o controle da prosa). O "voltemos à casa", por ser empregado na primeira pessoa do plural, sugere que o enunciador se considere acompanhado pelo receptor. Essa ocorrência constitui-se em uma pequena amostra do que vemos acontecer na grande maioria das crô-



nicas \_ não se perde de vista o enunciatário, este na verdade, como já consideramos, uma virtualização do leitor.

Há em 200 Crônicas Escolhidas outros textos em que o contato com o enunciatário parece mais íntimo. Empregam-se algumas após-trofes como "amável leitora", "minhas flores". Intensifica-se ainda mais a idéia de intimidade quando o enunciador utiliza o já mostramos, esse procedimento de investir na imagem de competência da antecipação a uma possível reação do enunciatário, o que ocorre em Sobre o amor, desamor, por exemplo.

"Sim, direis, mas há os casos lindos de amor para toda a vida, a paixão que vira ternura é amizade. Acaso não acreditais nisso, detestável Braga, pessimista barato?

E eu vos direi que sim. Já me contaram, já vi."

Tanto as apóstrofes como o recurso da antecipação em Sobre o amor, desamor podem ser considerados manifestações da função

fática. Sabemos que esta função caracteriza-se pelo investimento

que o emissor realiza na verificação das condições do canal, seja

para dar início ao processo de comunicação ou para assegurar-lhe

continuidade. Assim, ao utilizar apóstrofes e elaborar antecipa-

ções a possíveis reações do outro, o enunciador procura garantir

que se mantenha o contato psicológico com o destinatário, afinal,

segundo Francis Vanoye em Usos da Linguagem, p.16, "a transmissão

bem-sucedida de uma mensagem requer não só um canal físico, mas

também um contato psicológico: pronunciar uma frase com voz alta

e inteligível não é suficiente para que um destinatário a

receba." . Dessa forma, cremos justificarem-se as inúmeras inter-

ações ao leitor feitas de forma um tanto abrupta. Até então o

pelações ao enunciatário.





Por outro lado, esse procedimento do enunciador pode estar a serviço da função conativa da linguagem, pode levar o enunciatário a sentir-se mais próximo do condutor do discurso realizando o fazer cognitivo proposto: ler, apreciar o que lê e manter-se fiel ao cronista, aguardando a próxima crônica. Reiterando o que já mostramos, esse procedimento de investir na imagem de competência do outro pelo aspecto positivo configura-se como manipulação por sedução.

O investimento na imagem de competência do enunciatário alcança um nível mais elevado quando o enunciador se põe a aludir ao ato de escrever, confidenciando-lhe intimidades do ofício. Instaure-se aí um complexo de funções: emotiva, conativa, fática, metalingüística, todas dramatizadas através da função poética. Esse tipo de ocorrência pode ser verificado no fragmento de **Moscas, e teto azul** (Braga, Rubem. op.cit. p.304) que se transcreve a seguir.

"Cuida o leitor que estou escrevendo bobagens e é certo. Mas eu sei das bobagens minhas, elas têm um enredo íntimo. Estou escrevendo assim à toa e já sei para onde vou indo; comecei a falar de mosca, já passei para andorinhas, o resto é fácil de imaginar, estou pensando nessa andorinha cigana que apareceu na minha varanda e sozinha, sozinha, não fez verão, mas fez uma súbita, ainda úmida, inquietante primavera, com seus ventos e frias luas. "

Esse fragmento corresponde ao quinto parágrafo do texto. A alusão ao leitor faz-se de forma um tanto abrupta. Até então o



enunciador parecia apenas preocupar-se com a misteriosa relação do homem com a mosca doméstica e com a vida das andorinhas. De repente, como que se aciona uma alarme: será que não estaria divagando demais, passando de moscas a andorinhas? Então vem o quinto parágrafo, uma espécie de antecipação a um possível juízo por parte do leitor e, ao mesmo tempo, um esclarecimento em relação à prática de se considerar a crônica um gênero tão descompromissado em termos de estrutura e progressão textuais, afinal ele, o enunciador, sabe muito bem aonde quer chegar. Evidencia-se, portanto, a metalinguagem. Essa ocorrência demonstra também que, mesmo não dirigindo o discurso a um enunciatário interno, explicitado no texto, a imagem do interlocutor (réplica da imagem do leitor) é decisiva no processo discursivo. Temos aí a "poetização" da função conativa.

Outras vezes, o enunciador blefa, tentando nos convencer de que a ele pouco importa o que pensa o leitor sobre o que escreve. Em **Biribuva** (Braga, Rubem. op. cit. p.94), temos uma ocorrência desse tipo.

"Que fazer? Faço crônicas: é exatamente tudo o que sei fazer, assim mesmo desse jeito que os senhores estão vendo. Os leitores queixam-se: Biribuva não interessa. Está bem, não tocarei mais no assunto. Mas no fundo os leitores é que não me interessam. Querem que eu fale mal do governo ou bem das mulheres, como tenho costume."

Também, sempre que possível, o enunciador procura evidenciar Há crônicas em que está bem marcada no enunciado a presença do enunciatário. Quando o texto se apresenta em forma de carta ou mesmo de conversa íntima, tem-se então esse enunciatário interno





a se interpor entre o enunciador e o enunciatário virtual. Mesmo em tais textos, não nos escapa a intenção do enunciador: exibir uma imagem de maturidade, de alguém detentor de uma vasta experiência de vida. enunciador ocorrências de expressão de agressividade, cujo ponto alto ocorre quando esse discurso agressivo se cons

Procuramos mostrar, neste capítulo, as principais marcas da retórica desenvolvida pelo enunciador bragueano, sempre em harmonia com o perfil projetado para conquistar o leitor através da aura de confiabilidade. Se, por um lado, mostra-se autoritário em razão da extrema segurança que imprime em seu discurso, por outro, eventualmente, finge-se modesto. Essa modéstia retórica viabiliza-se através da projeção de traços que sugerem insegurança, até certa incompetência. Contribuindo ainda com esse discurso próprio de quem deseja mostrar-se modesto, temos o recurso da desconversa em que se utilizam os truques da preterição e das aparentemente incontrolláveis digressões.

Além dos traços de firmeza discursiva intercalados aos de vulnerabilidade, são recorrentes as disposições de aconselhar. Direta ou indiretamente, apresenta-se sempre uma lição. A mais reiterada alerta quanto à fugacidade da vida. Para melhor ministrá-la, mais uma vez, a retórica mostra-se ambivalente, pois cultua com intensidade os momentos passados, porém deixando bem claro que o presente é mais importante, daí a necessidade de ser sorvido ao máximo.

Também, sempre que possível, o enunciador procura evidenciar o valor da atitude da simplicidade, procedimento que, como vimos, harmoniza-se com a retórica dos indivíduos maduros, por constituir-se o desapego, principalmente o relativo aos bens



materiais, em atitude ética prescrita em doutrinas seculares.

Coerentemente com o perfil do sujeito que acumula considerável bagagem existencial, também constituem-se em traço marcante do discurso do enunciador ocorrências de expressão de agressividade, cujo ponto alto ocorre quando esse discurso agressivo se constrói via-poeticidade. Parecem compreensíveis e legítimas as explosões de ira de quem mostra ter vivido o suficiente para não investigar que tipo de recorte faz o cronista no mundo dos fatos suportar principalmente injustiças sociais.

Finalmente, vimos como própria do discurso sedutor a atitude de atrair o leitor para o texto, através da dramatização do contato com o enunciatário, oportunidade em que o enunciador demonstra de forma mais flagrante seu poder de fascínio.

Uma das distinções comumente feitas entre a performance do historiador e a do cronista é a relativa à dimensão dos fatos pelos quais se interessam. Enquanto o primeiro se ocupa do acontecimento de grande interesse social, o cronista (e aqui especificamente Rubem Braga) parece ver-se sempre às voltas com o fato miúdo, corriqueiro. Seja ele uma pescaria, um passeio à terra natal, um folhear de álbum de fotografias, um simples pé de milho que tenha brotado no quintal — enfim algo que faça parte do cotidiano do homem comum.

A primeira vista, pode parecer que o cronista apresenta uma estranha obsessão pelo que há de supérfluo e desimportante na vida. Na verdade, porém, a abordagem do fato miúdo é apenas uma estratégia, um ponto de apoio para voos mais altos, para que se discutam questões tão válidas como as de que se ocupa o historiador. Sobre essa última consideração, é preciso ter em mente, porém, que a crônica não exige, em relação a quem fala, a assunção





## **O cotidiano emoldurado**

Sendo a crônica um gênero em que a ligação do texto com o mundo real reveste-se de grande importância, interessa-nos agora todo o resto e não trivial, desperte em nós a inclinação para o jogo da investigação que tipo de recorte faz o cronista no mundo dos fatos fantástico, o absurdo e a variação do espírito." visando a despertar o interesse do leitor.

### **Recortes do mundo**

Uma das distinções comumente feitas entre a performance do historiador e a do cronista é a relativa à dimensão dos fatos pelos quais se interessam. Enquanto o primeiro se ocupa do acontecimento de grande interesse social, o cronista (e aqui especificamente Rubem Braga) parece ver-se sempre às voltas com o fato miúdo, corriqueiro, seja ele uma pescaria, um passeio à terra natal, um folhear de álbum de fotografias, um simples pé de milho que tenha brotado no quintal — enfim algo que faça parte do cotidiano do homem comum.

A primeira vista, pode parecer que o cronista apresenta uma estranha obsessão pelo que há de supérfluo e desimportante na vida. Na verdade, porém, a abordagem do fato miúdo é apenas uma estratégia, um ponto de apoio para vãos mais altos, para que se discutam questões tão válidas como as de que se ocupa o historiador. Sobre essa última consideração, é preciso ter em mente, porém, que a crônica não exige, em relação a quem fala, a isenção



esperada do historiador. A respeito dessa questão assim se manifesta Carlos Drummond de Andrade:

"Não se exige do cronista a informação ou o comentário prévios comuns a todos os leitores. Parte-se sempre do trivial. Já cisos que cobramos dos outros. O que lhe pedimos é uma espécie de loucura mansa, que desenvolva determinado ponto de vista não or-  
"ver-se" na obra. Afinal é o seu mundo que ali está. Justificam-  
todexo e não trivial, desperte em nós a inclinação para o jogo da  
fantasia, o absurdo e a vadiação do espírito."

Temos aí mais uma ambivalência própria da crônica, princi-  
palmente na bragueana — espera-se leveza, fluidez, entretanto  
também considerável consistência. Interessa-nos então investigar  
como é que se dá esse jogo que combina leveza com densidade. A  
exigência da consistência, no caso, traduz compromissos com o  
mundo real; a da fluidez compreende a instauração de procedimen-  
tos poéticos.

Se nos parece claro que é a partir do fato miúdo que o cro-  
nista caminha para focalizar um objeto de maior dimensão, comece-  
mos por buscar respostas a algumas questões fundamentais. Que  
fatos Rubem Braga focaliza? Qual o critério adotado para sua se-  
leção? Quais os principais procedimentos que dão conta de instau-  
rar a propriedade da leveza àquilo que também deve ser consisten-  
te?

Logo na apresentação de 200 Crônicas Escolhidas, lê-se:  
"Abordando sempre assuntos do dia-a-dia, falando de si mesmo, de  
sua infância, mocidade, primeiros amores, Rubem Braga impregna  
tudo o que escreve de um grande amor à vida — a vida simples, não  
sofisticada, dos humildes e sofredores."





Esse pequeno trecho do editor acaba por nos revelar ainda Braga. Revela-se em todas as instâncias do texto (temática, que de maneira muito sumária o critério adotado na seleção dos assuntos abordados na antologia. Como se pode observar, são matérias comuns a todos os leitores. Parte-se sempre do trivial. Já por exemplo, a perspectiva em que se coloca o enunciador, a própria se evidencia um fator de sedução: a possibilidade de o leitor "ver-se" na obra. Afinal é o seu mundo que ali está. Justificam-se assim as crônicas que focalizam encontros e desencontros amorosos, paisagens que se transfiguram em função do progresso, falta de fugacidade do tempo. Como se pode observar, partindo-se de um assunto banal, alcança-se a dimensão universal e o caráter de pequenos homenagens aos heróis anônimos (o padeiro, o funileiro, o motorista do caminhão que recolhe o lixo, a velha e fiel empregada).

Também são recorrentes em Rubem Braga trechos em que o enunciador elabora comentários relativos ao próprio ato de escrever. São as digressões de caráter metalingüístico que acabam por nos proporcionar dois ganhos importantes: possibilitam-nos conhecer um pouco mais os bastidores do gênero e do fazer do próprio cronista e também permitem-nos perceber mais claramente o mecanismo da sedução na medida em que o enunciador nos considera íntimos e também misterioso em que se constitui a vida humana. O enunciador para merecermos confidências sobre os seus "ossos do ofício".

Focalizar assuntos familiares ao leitor não garante, porém, a sua conquista de modo definitivo. Ao mesmo tempo em que se traça o caminho e finitos. Nessa busca de sentido para a existência, esta do que lhe é íntimo, é preciso apresentar-lhe algo de novo, de inédito, um elemento surpresa presente e muitas vezes insuspeita do no contexto cotidiano, enfim, aquilo a que Drummond refere-se como o "não trivial". Esse processo, o da convivência do familiar se trata de injustiça social, guerra, atitudes autoritárias. Nas

com o inaudito pode ser apontado como subjacente à obra de Rubem Braga. Reverbera-se em todas as instâncias do texto (temática, lexical, sintática, semântica, estilística). Assim, se o assunto é corriqueiro, falando-se de crianças, por exemplo, a perspectiva em que se coloca o enunciador, a problematização que levanta a respeito da matéria é que concorre para o efeito de novidade e, conseqüentemente, de densidade do texto. A partir do assunto "infância", aborda-se então o tema da fugacidade do tempo. Como se pode observar, partindo-se de um assunto banal, alcança-se a dimensão universal e o caráter de atualidade, qualidades que Tomachevski aponta em "Temática" como imprescindíveis à sedução do leitor.

Em relação a esse quesito da atualidade, é interessante que se considere o fato de muitas crônicas a princípio destinarem-se a páginas fugazes de periódicos e depois se perpetuarem em livros, justamente em virtude de transcenderem o tempo em que foram produzidas.

Percebe-se que estamos aqui considerando a delimitação que se faz de um assunto e o posicionamento que se tem a respeito dele como **tema** e, em Rubem Braga, os temas voltam-se sempre para o mistério em que se constitui a vida humana. O enunciador parece, a cada texto, esforçar-se por entender o homem, suas reações diante dos fatos, acabando sempre por concluir que somos todos frágeis e finitos. Nessa busca de sentido para a existência, assume duas atitudes que se intercalam: um amor desmedido a tudo o que é simples, humilde (como as crianças, o povo, as plantas, os animais) e uma agressividade mal disfarçada pela ironia, quando se trata de injustiça social, guerra, atitudes autoritárias. Nas





crônicas escolhidas para melhor apoiarmos nossas observações, facilmente se podem observar essas atitudes de profunda simpatia e cáustica antipatia em relação a elementos com que convivemos cotidianamente. Basta que leiamos **Almoço mineiro** e **A menina Silvana**, por exemplo. São duas oportunas amostras dessas atitudes emocionais. Um pequeno fragmento de cada uma já é suficiente para que se evidencie esse fato.

"E do prato inteiro, onde havia um ameno jogo de cores cuja nota mais viva era o verde molhado da couve \_ do prato inteiro, que fumegava suavemente, subia para a nossa alma um encanto abençoado de coisas simples e boas.

Era o encanto de Minas."

(Almoço mineiro)

"Na guerra, de lado a lado, é impossível, até certo um certo ponto, evitar essas coisas." Mas penso nos homens que começaram esta guerra e nos que permitiram que eles comessem. Agora é tocar a guerra \_ e quem quer que possa fazer qualquer coisa para tocar a guerra mais depressa, para aumentar o número de bombas dos aviões e tiros das metralhadoras, para apressar a destruição, para aumentar aos montes a colheita de mortes \_ será um patife se não ajudar."

(A menina Silvana)

No primeiro caso, a crônica pode ser considerada uma ode,



celebração da simplicidade materializada em forma de refeição; já a segunda, que focaliza a princípio uma vítima da guerra, nos lembra uma elegia ao próprio ser humano, pelo que nele há de mais torpe.

Dessa forma, em relação à escolha do material sobre o qual se trabalha na crônica, pode-se concluir que se opta por assuntos comuns, porém a temática alcança dimensão universal, porque aborda questões fundamentais com que, de uma maneira ou de outra, se envolve todo ser humano.

Para melhor evidenciar o procedimento da singularização na

**O colorido poético** a seguir, abordaremos o processo passo a passo. O primeiro diz respeito à perspectiva em que se coloca o enunciar Tomachevski, ao tratar da escolha do tema em "Temática", recomenda que "(...) não é suficiente escolher um tema interessante. É preciso sustentar o interesse, estimular a atenção do leitor. O interesse atrai, a atenção retém. O elemento emocional contribui muito para cativar a atenção." (p.172)

Queremos crer que por "elemento emocional" podemos entender algo muito mais amplo que a mera ação da função emotiva da linguagem. Tomachevski chama de "colorido emocional" essa propriedade que tem um bom texto de envolver o leitor e aconselha que o relator precisa "simpatizar, indignar-se, revoltar-se".

De nossa parte, consideramos como a "coloração" do texto o processo artístico a que esses assuntos e temas próprios do mundo real são submetidos. Em outras palavras, analisar o "colorido" do texto corresponde aqui à investigação do domínio da função poética, evidenciando-se o que consideramos como principal procedimento artístico desenvolvido por Rubem Braga: a singularização





dos objetos focalizados, o que passaremos a investigar mais detalhadamente.

Por **singularização** entende-se o processo que permite que signos costumeiramente vistos como usuais sejam percebidos como insólitos. Chklovski, em "Arte como procedimento", afirma que o procedimento da arte é o da **singularização** dos objetos. Ao artista, não interessa criar a possibilidade do **reconhecimento** do objeto, mas sim a da **visão**, o que concorre para que se instaure o ato de percepção, o fim máximo da arte. Para melhor evidenciar o procedimento da singularização na crônica de Rubem Braga, abordaremos o processo passo a passo. O primeiro diz respeito à **perspectiva em que se coloca o enunciad**or diante do objeto.

Retomando-se a questão da escolha dos assuntos e a delimitação dos temas na crônica bragueana, é preciso que se atente na **perspectiva em se coloca quem observa o fato**. Sabemos que o historiador interessa-se pelo objeto em seu aspecto global, desenvolvendo uma atitude de objetividade diante dele. Mantém-se desse modo emocionalmente distante e ignora elementos individualizadores, particularizantes. Assim, ao estudar uma guerra, por exemplo, focaliza os dados gerais, em atitude obrigatoriamente objetiva. Para o cronista, entretanto, o ponto de partida é o fato particular. Não é a grande batalha que lhe interessa, mas sim o drama vivido por uma garotinha ferida por uma granada, ou o das mulheres que mendigam nos acampamentos, como se pode observar em **Menina Silvana**. Como o objeto focalizado encontra-se próximo do enunciador, parece natural também a adoção de um ponto de vista



subjetivo. O próprio enunciador, nessa crônica, acaba por confirmar essa idéia conforme se pode constatar no fragmento abaixo.

"Sim, tenho visto alguma coisa e também há coisas que os homens que viram me contam: a ruindade fria dos que exploram e oprimem e proíbem de pensar, e proíbem de comer, e até o sentimento mais puro torcem e estragam, as vaidades monstruosas que são massacres lentos e frios de outros seres \_ sim, por mais distraído que seja um repórter, ele sempre, em alguma parte em que anda, vê alguma coisa.

Muitas vezes não conta. Há 13 anos trabalho neste ramo \_ e muitas vezes não conto. Mas conto a história sem enredo dessa menina ferida. "

Essas "histórias sem enredo" realmente assim podem ser chamadas em razão de organizarem-se sem o recurso do encadeamento de ações. Sua narratividade não decorre da transformação de estados referente à relação que se dá entre personagens e objetos, tal como acontece em textos predominantemente narrativos. A narratividade depreende-se no processo de enunciação. A mudança de estados diz respeito ao ânimo do enunciador e o movimento que se observa é o que decorre da mudança no estado passional de quem conduz o discurso. A estaticidade da ação na mimeses nos possibilita considerar as "histórias sem enredo" como pequenos retratos. Esses retratos, por sua vez, podem ser vistos com amostras de dramas muitos mais amplos. São amostras sinedóticas em duplo sentido: focalizações particulares do que é muito mais amplo e toma-





da de imagem congelada daquilo que é dinâmico.

Para contar suas "histórias sem enredo", o enunciador é dramatizado com sendo um sujeito que "vê" algo e mergulha fundo na análise do objeto visto. Como se apresenta de maneira contínua ao leitor em razão do pequeno intervalo que se dá entre a publicação de uma crônica e outra, são muitos e variadíssimos os objetos que focaliza. Vai assim se portando como um cientista que utiliza o método indutivo para chegar ao conhecimento: parte do particular para o geral. Além disso, ao se colocar em primeira pessoa, exerce mais convincentemente o papel de experimentador dos fatos a respeito de que levanta teses sobre as quais pretende nos persuadir. Esse pode ser considerado um procedimento estético recorrente na crônica: a **perspectiva subjetiva** em que se coloca o observador. Temos aí o primeiro passo que vai nos levar a compreender o processo de singularização na crônica. Para nos proporcionar a **visão** do objeto em questão, o cronista opta por revelá-lo a partir do ponto de vista do enunciador.

Ao segundo passo, de certa forma, referimo-nos há pouco quando aludimos à capacidade de o cronista, a partir de um fato especial de ver aquilo que passa despercebido à maioria. Em outro cotidiano, aparentemente sem importância, levantar um tema de interesse universal. Aludimos a uma **forma especial de olhar** que participa ativamente desse processo de extração do elemento insólito em um contexto que parece à primeira vista nada oferecer de surpreendente.

Rubem Braga mereceu certa vez de Carlos Drummond um texto cujo fragmento transcrevemos abaixo em que essa capacidade de ver com mais profundidade é reconhecida como decisiva.



sua felicidade. Seria talvez necessidade de mostrar a alguém  
"E esta é a qualidade mestra e inesperada de Braga: lucidez.  
"veia aquelas duas meninas..." Mostrar à toa; ou, quem sabe,  
Um homem que diz tantas coisas absurdas ou surrealistas pode lá  
ser bom observador da vida? Perfeitamente. Sempre que necessário,  
ou um cacho de uvas em sinal de estínia e de simplicidade; em  
Braga emite juízos ponderados sobre fatos políticos, econômicos,  
sociais, e se nem sempre ou quase nunca sua opinião coincide com  
a opinião estabelecida ou vitoriosa, isto nada prova contra a  
justeza da sua visão intelectual e o seu bom-senso; prova apenas  
que tais atributos não gozam de muito favor na coletividade.

Não é porém a clareza da apreciação de Braga, ante os acontecimentos por assim dizer jornalísticos, que impressiona. É sua clareza diante da vida em si, e das coisas naturais. Como espião da vida parecendo chateado, mas interessadíssimo — anota os maravilhosos fenômenos da primavera e do verão que passam despercebidos ao comum, e extrai deles o máximo proveito existencial." ("Rubem Braga, professor de lucidez" )

Do fragmento acima, interessa-nos principalmente a idéia de que o cronista está sendo considerado alguém com uma capacidade especial de **ver** aquilo que passa despercebido à maioria. Em outras palavras, possui uma forma especial de **olhar** a realidade, o que concorre também para o processo de sedução visto que tem sempre algo fascinante a nos mostrar. Em *As meninas*, parece se evidenciar essa característica que tem o enunciador de "apontador" de fatos que poderíamos nem notar.

"Eu devia estar triste quando vi as meninas, mas deixei um pouco minha tristeza para mirar com um sorriso a sua graça e a  
"tão familiar.





sua felicidade. Senti talvez necessidade de mostrar a alguém —  
'veja aquelas duas meninas....'. Mostrar à toa; ou, quem sabe,  
para repartir aquele instante de beleza com quem reparte um pão  
ou um cacho de uvas em sinal de estima e de simplicidade; em  
sinal de comunhão; ou talvez disfarçar minha silenciosa  
angústia."

Parece claro então que a atitude de **singularização** em Rubem  
Braga com objetivo de se oferecer a **visão** do objeto compreende  
primeiramente a escolha um fato comum, trivial, e a opção por  
uma posição de proximidade em relação a ele. Ficam evidentes as  
predileções pelo detalhe em detrimento da abordagem generalizante  
e pela perspectiva subjetiva. Vai-se delineando assim uma impor-  
tante peculiaridade da crônica bragueana: seu caráter metonímico,  
processo que diz respeito ao eixo sintagmático da linguagem. As  
imagens vão sendo construídas visando a provocar uma evocação  
através do recurso da contigüidade. O limitado evoca o amplo e a  
subjetividade sugere a universalidade. Posteriormente, dentro  
desse contexto que parece não possibilitar nada de inédito, há o  
enfoque de uma face do objeto que ao receptor se revelará como  
nova. Assim, emoldura-se o cotidiano.

Interessa-nos então agora investigarmos como se realiza por  
parte do leitor a recepção desse objeto de que se possibilitou  
a visão. A primeira reação que se pode apontar talvez seja a de  
um **estranhamento**, pois em decorrência do empenho do cronista em  
desautomatizar os signos, à primeira vista pode o leitor se sur-  
preender, ainda que agradavelmente, com aquilo que sempre lhe foi  
tão familiar.

O estranhamento constitui-se em um dos efeitos mais interessantes que ocorrem na crônica bragueana em razão do jogo que se faz com a simplicidade e a complexidade. Por parecerem muito simples os elementos que se mostram ao leitor, torna-se desconcertante a idéia de que de elementos tão singelos se tenham elaborado imagens insólitas. Em "Braga de novo por aqui", Arrigucci declara:

"Desde o princípio, deve ter sido difícil dizer com precisão crítica o que eram aquelas crônicas. Pareciam esconder a complexidade pressentida sob a límpida naturalidade."

Sobre o que se refere à "límpida naturalidade", é possível arrolarmos rapidamente alguns elementos responsáveis pela aparência de simplicidade: universo lexical comum aos leitores de jornal (uma ou outra palavra de significado menos conhecido), disposição sintática em que se percebe clara predileção pela parataxe, o que proporciona uma certa fluidez do discurso, o emprego de figuras de linguagem que parecem não oferecer muita dificuldade de compreensão.

Sobre esse último item é importante registrar-se que na análise das duzentas crônicas verificamos a alta ocorrência de uso da comparação, o dobro do número de metáforas. O recurso da comparação constitui-se em fórmula ideal que possibilita criar imagens insólitas, porém sem que se exija muito do leitor. Em relação à sinestesia, observamos que, embora frequente na crônica de Rubem Braga, não aparece na mesma quantidade com que se manifestam estímulos sensoriais isolados. presença, facilitando-se assim a apreensão da imagem.





Se comparações e metáforas são recursos freqüentemente utilizados por Rubem Braga, também é considerável o número de metonímias. O próprio processo de escolha temática, como vimos, contribui para que nos certifiquemos mais uma vez do ritmo da crônica bragueana, construído pela ambivalência. Conforme Roman Jakobson, em "Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia", a metáfora é por excelência a figura da poesia, enquanto que a metonímia domina a linguagem da prosa. Assim sendo, a tensão que se observa no processo que envolve os eixos da similitude e da contigüidade comprova a concorrência dos pólos referencial e poético para a contrução da crônica de Braga.

Também pudemos observar um emprego acentuado de duas figuras de sintaxe que não oferecem obstáculos à leitura, polissíndetos e reiteraões de maneira geral. O caráter de conversa íntima, de bate-papo, muito próprio da crônica, justifica o emprego dos dois recursos. Eles parecem ajustar-se à tendência de repetição que se observa no discurso oral e também à necessidade de se imprimir um tom enfático, visando a mobilizar um estado passional no leitor para que mais efetivamente ele se envolva com o texto.

As prosopopéias também são recorrentes e, apesar de sempre surpreendentes, não oferecem dificuldades de compreensão, propiciando a criação de belas imagens sem que se fuja em demasiado do universo referencial. Em relação à sinestesia, observamos que, embora freqüentemente assiduamente a crônica de Rubem Braga, não aparecem na mesma quantidade com que se manifestam estímulos sensoriais isolados. Há uma maior recorrência de imagens que evocam separadamente os



diferentes campos de sentidos. Nesse aspecto, a crônica bragueana possui pontos em comum com a estética impressionista, não só pelo anseio de captar o instante, mas também pela técnica muitas vezes utilizada, a do divisionismo. Trata-se de lançar ao receptor um feixe de apelos sensoriais que podem até parecer não manter relações entre si, mas que se juntam "da mesma maneira que que duas cores se unem na retina do espectador para formar uma terceira." (Balzzi, Juan J., em O impressionismo, p.49)

**Almoço mineiro** constitui-se em amostra privilegiada em termos de apelos sensoriais, o que se pode inferir através da leitura do fragmento que segue.

#### O Mistério da Poesia

"É inútil dizer qualquer coisa a respeito dos torresmos. Eram torresmos trigueiros como a doce amada de Salomão, alguns louros, outros mulatos. Uns estavam molinhos, quase simples gordura. Outros eram duros e enroscados, com dois ou três fios. Havia arroz sem colorau, couve e pão. Sobre a toalha havia também copos de vinho ou de água mineral, sorrisos, manchas de sol e a frescura do vento que sussurrava nas árvores."

Nesse pequeno trecho, é possível que se observe a profusão de apelos aos diversos campos sensoriais. O resultado é uma irre-cusável participação do leitor apanhado pelo que tem de mais vulnerável que são as reações quase automáticas a estímulos dos sentidos. Também é possível detectar-se nesse fragmento um recurso recorrente em Rubem Braga — as enumerações insólitas como essa — que mistura sobre a mesma toalha as causas do prazer (a bebida, o raio de sol, a frescura do vento, o que já se faz atra-





ente em razão da mistura de elementos concretos e abstratos ) e a consequência, numa inesperada metonímia, os sorrisos.

Em uma leitura descompromissada como comumente ocorre em relação às crônicas publicadas em jornais, tais sutilezas são imperceptíveis. O que fica é a sensação de simplicidade da mensagem que de alguma forma nos "tocou" e nos fez bem.

Esse investimento realizado para que se obtivesse o efeito de simplicidade mereceu do cronista um texto que, em razão do caráter metalingüístico especialmente interessante, transcrevemos por inteiro.

### O Mistério da Poesia

Não sei o nome desse poeta, acho que boliviano; apenas lhe conheço um poema, ensinado por um amigo. E só guardei os primeiros versos: Trabajar era bueno en el Sur...Cortar los árboles, hacer canoas de los troncos.

E tendo guardado esses dois versos tão simples, aqui me debruço ainda uma vez sobre o mistério da poesia.

O poema era grande, mas foram essas palavras que me emocionaram. Lembro-me delas às vezes, numa viagem; quando estou aborrecido, tenho notado que as murmuro para mim mesmo, de vez em quando, nesses momentos de tédio urbano. E elas produzem em mim uma espécie de consolo e de saudade não sei de quê.

De onde vem o efeito poético? É fácil dizer que vem do sentido dos versos; mas não é apenas do sentido. Se ele dissesse: Era bueno trabajar en el Sur não creio que o poema pudesse me impressionar. Se no lugar de usar o infinito do verbo **cortar** e do



verbo *hacer* usasse o passado, creio que isso enfraqueceria tudo. Penso no ritmo; ele sozinho não dá para explicar nada. Além disso, as palavras usadas são, rigorosamente, das mais banais da língua. Reparem que tudo está dito como os elementos mais simples: *trabajar, era bueno, Sur, cortar, árboles, hacer canoas, troncos.*

Isso me lembra um dos maiores versos de Camões, todo ele também com as palavras mais corriqueiras de nossa língua:

"A grande dor das coisas que passaram."

Talvez o que impressione seja mesmo isso: essa faculdade de dar um sentido solene e alto às palavras de todo dia. Nesse poema sul-americano a idéia da canoa é também um motivo de emoção.

Não há coisa mais simples e primitiva que uma canoa feita de um tronco de árvore; e acontece que muitas vezes a canoa é de uma grande beleza plástica. E de repente me ocorre que talvez esses versos me emocionem particularmente por causa de uma infância de beira-rio e de beira-mar. Mas não pode ser: o principal sentido dos versos é o do trabalho que era bom, não essa "necessidade aborrecida" de hoje. Desejo de fazer alguma coisa simples, honrada e bela, e imaginar que já se fez.

Fala-se muito em mistério poético; e não faltam poetas modernos que procurem esse mistério enunciando coisas obscuras, o que dá margem a muito equívoco e muita bobagem. Se na verdade existe muita poesia e muita carga de emoção em certos versos sem um sentido claro, isso não quer dizer que, turvando um pouco as águas, elas fiquem mais profundas...

Fevereiro, 1949"





é interessante que se observe como que nesta crônica em que se discute a questão da simplicidade, o cronista praticamente iconiza seus próprios preceitos. O mistério da poesia é toda ela composta da "palavras de todo dia" e o próprio assunto relativo ao mistério poético, se não pode ser considerado propriamente um "motivo de emoção" merece, ao menos, o epíteto "instigante". A simplicidade do texto traduz-se em um ritmo em que todos os elementos parecem se constituir em uma espécie de canção fácil de ser entoada e de ser retida em nossa memória. São frases curtas, entrecortadas de vírgulas e ponto e vírgulas, pequenas frases quase musicais praticamente isentas de obstáculos que poderiam dificultar a apreensão da mensagem. Ao final, porém, a simplicidade é traída por um toque sutil — uma pequena alegoria. Recorrendo a signos simples como "água", "turvar" e "profundas" o cronista acaba criando possibilidades de imagens riquíssimas já que faz com que aproximemos "poesia" e "água", abrindo-se aí ao leitor um extenso leque de similitudes entre esse dois signos.

São assim aparentemente muito simples as imagens criadas por Rubem Braga. O intrigante a respeito delas é que parecem ter sido escolhidas através de um critério que prevê, no interior do sistema semântico de um signo corriqueiro, a existência de um sema especial que nos remeta para a dimensão poética. É utilizando-se desse tipo de expediente que Rubem Braga consegue, em textos aparentemente cãndidos, inocentes, tecer teias metafóricas que lhe permitem agressivamente indispor-se contra situações políticas aparentemente inaceitáveis.

Outro procedimento que evidencia o jogo complexo que se faz



a partir do simples pode ser evidenciado em **Almoço mineiro**. Trata-se da ação de uma determinada figura (no caso, a hipérbole) intensificando sensações já estabelecidas por figuras mais simples. Ao buscar elementos com que comparar os quitutes, o cronista acaba por desenvolver uma linha isotópica que nos remete à dimensão da religiosidade. Assim aparecem "torresmos trigueiros como a doce amada de Salomão", "a faca penetrava nele (no lombo) tão docemente com a alma de uma virgem entra no céu", "o gosto (do lombo) era indefinível e puríssimo, com se o lombo fosse lombinho da orelha de um anjo louro". Esse procedimento parece indiretamente hiperbolizar o prazer gastronômico à medida que alude ao caráter sagrado e, conseqüentemente, grandioso das imagens que remetem à religiosidade. Assim, pode-se observar que o recurso ingênuo das comparações alcança maior expressividade através desse procedimento hiperbólico muito sutil. evidente nesse trecho

Em **A menina Silvana** existe também um procedimento que provoca um efeito aparentemente simples, cujo processo revela, porém, muita malícia poética. Eis o trecho que nos interessa:

"Pelo corpo inocente, pelos olhos inocentes da menina Silvana (sem importância nenhuma no oceano de crueldade e injustiças), pelo corpo inocente, pelos olhos inocentes da menina Silvana (mas ó hienas, ó porcos de voracidade monstruosa, e vós também, águias pançudas e urubus, ó altos poderosos de conversa fria e voz frenética, que coisa mais sagrada sois ou conheceis que essa quieta menina camponesa?) pelo corpo inocente, pelos olhos inocentes da menina Silvana (ó negociantes que roubais na carne, quanto valem esses pedaços esfaçalhados?) \_ por esse pequeno ser simples,





essa pequena coisa chamada uma pequena pessoa humana, é preciso acabar com isso, é preciso acabar para sempre, de uma vez por todas." Escolha do objeto que se pretende focalizar, optando-se por uma de suas faces menos conhecidas e que, paradoxalmente, se encontra. Nesse fragmento, o enunciador parece elaborar uma espécie de prece em que se misturam atitudes de piedade pela menina e ecos de uma outra voz que expressa pelos algozes, em tom mordaz, uma incontida ira. O tom de piedade intensifica-se em decorrência do uso de sinédoques, como se o corpo da garotinha estivesse mesmo esquartejado, tanto é que ele roga pela menina, mas aludindo a seus olhos, a seu corpo, reiteradas vezes, mutilando a imagem enquanto, como em um contraponto, entre os parênteses (delimitando bem o tom discursivo) lança mão de apóstrofes organizadas com metáforas referentes a animais irracionais para se dirigir àquelles que, a seu ver, são os donos da guerra. Fica evidente nesse trecho o embate entre metáfora e metonímia, o que pode ser visto por sua vez como uma metonímia do que ocorre no universo da crônica de Rubem Braga: a tensão entre as funções referencial e poética.

Focalizamos, neste capítulo, alguns procedimentos utilizados por Rubem Braga para promover a relação dialética entre as duas vertentes sobre as quais se organiza a sua crônica: mundo da realidade e mundo criado. Ao primeiro contexto correspondem os assuntos explorados, a partir de que se delimitam os temas escolhidos \_ o que se constitui em motivação realista.

A motivação estética, a que se refere o segundo universo, compreende basicamente o processo de singularização, que consis-



te no ato de desautomatização de signos com que habitualmente convivemos. Os recursos mais utilizados nesse sentido partem já da escolha do objeto que se pretende focalizar, optando-se por

### Considerações finais

uma de suas faces menos conhecidas e que, paradoxalmente, se encontra muito próxima de nossa realidade. Em seguida, estabeleceu-se uma relação de subjetividade do enunciador com esse signo e tal recurso contribui para envolver o leitor que acaba também indiretamente por "experimental" as sensações do outro.

Objetivando mostrar o objeto de forma insólita são utilizadas figuras de linguagem, aquelas que, por não apagarem demasiadamente os contornos do mundo real, não obstruem a leitura que encontra o texto publicado entre as outras colunas do jornal. A necessidade ser suficientemente leve para que possa seduzir logo de imediato e à flor da pele. Muitas vezes, organizam-se, porém, de tal forma que, subjacente a imagens aparentemente simples, revela-se intrincado jogo poético.

Logo de início, inevitavelmente detectamos o tom de simplicidade, característica também apontada pela crítica. As frases curtas, a preferência pela parataxe, o léxico comum ao leitor de jornal, a opção por figuras de estilo relativamente simples parecem evidenciar esse caráter de descomplicação que, a primeira vista, o texto braguiano oferece.

Entretanto uma certa nota fazia-se dissonante no que parecia ser um acorde harmonizado de forma previsível. Era a poeticidade que vazava no discurso levando-nos a suspeitar de que a tal simplicidade era de fachada, que para um texto parecer tão simples e, ao mesmo tempo, alcançar a dimensão poética e assim inevitavelmente





## Considerações finais

O que despertou nosso interesse pela crônica de Rubem Braga foi, a princípio, a sensação prazerosa advinda da leitura. Depois, num segundo momento, ao cotejarmos textos de vários críticos sobre o autor, foi-se firmando a idéia de que a capacidade de cativar o leitor permitia que se visse como **sedutor** aquele discurso. Mas em que sentido exatamente? No sentido de corresponder aos interesses principalmente daquele primeiro leitor, aquele que encontrava o texto publicado entre as outras colunas do jornal. A crônica atendia às suas necessidades de compreensão da realidade e também possuía um tal apelo poético que o levava a evadir-se dela por um momento. Essas peculiaridades já nos parecem legítimas formas de sedução, pois são linhas que fazem parte daquilo a que já nos referimos como "objeto fascinante" a ser oferecido.

Logo de início, inevitavelmente detectamos o tom de simplicidade, característica também apontada pela crítica. As frases curtas, a preferência pela parataxe, o léxico comum ao leitor de jornal, a opção por figuras de estilo relativamente simples pareciam evidenciar esse caráter de descomplicação que, à primeira vista, o texto bragueano oferece.

Entretanto uma certa nota fazia-se dissonante no que parecia ser um acorde harmonizado de forma previsível. Era a poeticidade que vazava no discurso levando-nos a suspeitar de que a tal simplicidade era de fachada, que para um texto parecer tão simples e, ao mesmo tempo, alcançar a dimensão poética e assim inevita-



velmente envolver o leitor, o processo haveria de ser, na verdade, relativamente complexo.

Passamos, então, a uma leitura pormenorizada das duzentas crônicas com o objetivo de levantar os recursos recorrentes. Eles nos levariam a entender o complexo processo de construção da simplicidade e, por consequência, chegaríamos ao segredo do tom de sedução.

A medida que caminhávamos na análise, era possível se perceber, cada vez mais nitidamente, a coexistência de dois elementos sempre opostos. Um parecia comprometido com a realidade, confundindo-se, ainda que de leve, com o jornalismo, tal a preocupação com datas, nomes, lugares reais. Outro, porém, levava a um universo que se inventava através das próprias palavras — esse era o da literatura.

Para facilitar o processo, decidimos levantar algumas oposições. Assim, em um primeiro momento, a dicotomia enunciação/enunciado evidenciou-se. Dentro da esfera da enunciação, a identidade da voz que nos textos se manifesta, a regularidade de seus traços discursivos e, conseqüentemente, sua performance foram os elementos a que nos dispusemos investigar mais detalhadamente. No âmbito do enunciado, prendemo-nos, a princípio, ao processo de tematização e, posteriormente, aos procedimentos poéticos mais flagrantes. Coerentemente com a feição ambivalente da obra a que nos dedicamos, focalizamos mecanismos próprios da motivação realista e também da motivação estética.

O primeiro ponto por que nos interessamos, a figura do enunciadador é, a nosso ver, elemento em que o processo de sedução, na crônica bragueana, apresenta-se de forma mais intensa. É constru-





ida como que inspirada naquela do narrador das histórias orais dos velhos tempos a que se referiu Walter Benjamin, em "O narrador". Lembra-nos um sujeito experiente, com uma grande bagagem existencial.

Sendo a crônica de Rubem Braga fiel à essência do gênero, o registro do fato na linha temporal, esse enunciador parece ter sido moldado com o objetivo de levar-nos a entender mais profundamente coisas que povoam nosso mundo e nosso tempo, colocando-se como uma espécie de intérprete do próprio cotidiano. Sua performance consiste basicamente em escolher um objeto trivial, olhá-lo de forma a captar ângulos ainda não explorados para revelá-lo como uma boa nova, tudo através de um discurso envolvente. Assim, não só recebemos uma nova imagem daquilo que estava tão próximo, e que, de certa forma, desconhecíamos, como também uma determinada lição. Cada ato de olhar do enunciador reverte-se em um ensinamento. No fundo, todos eles compreendem um alerta sobre principalmente o valor da simplicidade e da fugacidade da vida, lições ministradas por quem já tem acumulada considerável experiência.

Com respeito à performance discursiva do enunciador, a relação dialética a que já nos referimos manifesta-se de forma intensa, principalmente na retórica utilizada. São duas posturas opostas a se intercalarem: uma, de firmeza, própria de quem tudo sabe, às vezes beirando a presunção; outra, modesta, típica de alguém humano e vulnerável como todos nós. Se uma seduz em razão da mistura de saber e poder, o que lhe imprime certa semelhança com a figura do professor, a outra também fascina em razão da carga de empatia que nela se pode depreender — mostra-se humilde



como deve ser um aprendiz. Uma outra ambivalência retórica diz respeito à valorização do passado. Há momentos em que o enunciador quase que cultua as lembranças, as memórias. Em outros, parece apegar-se intensamente ao presente, o que também se constitui em atitude de defesa contra a ação implacável do tempo. A coexistência dessas atitudes tão opostas, entretanto, longe de fragmentar-lhe a personalidade, contribui para que a vejamos unificada, principalmente se nos lembrarmos da descrição que Aristóteles elaborou do caráter dos velhos. A frequência com que se autodenomina "Velho Braga" contribui para que se confirme a intenção de se colocar junto ao leitor como alguém experiente que tem sempre uma lição a dar. Assim, a recorrência dessas duas atitudes ambivalentes constitui-se em considerável recurso de sedução.

Nesse contexto que compreende o discurso do enunciador, a forma como ele tenta se aproximar ao máximo do enunciatário contribui decisivamente para o efeito de sedução. A atenção dispensada àquele que lê a crônica dramatiza-se através do manejo dos elementos que caracterizam a função fática da linguagem, meio de se acionar também a conativa.

Uma outra relação dialética peculiar à crônica de Braga pôde ser detectada no âmbito do universo temático. Os assuntos escolhidos para que depois se delimitassem os temas são os mais corriqueiros possíveis: contatos com a natureza, mulheres inesquecíveis, lembranças de diversos tipos, pessoas fascinantes, atitudes elogiáveis e outras condenáveis — como se pode observar, aquilo que faz parte da vida cotidiana. Dentro desse contexto familiar, porém, a delimitação já traz a marca do novo. Esco-





lhe-se um aspecto que parecia escondido e, no entanto, merece ser mostrado. Nesse sentido é que o cronista parece compactuar com a estética impressionista, pelo que tem esta de anseio de captação do instante. O resultado desse olhar, a revelação do objeto, aparece como a surpresa dentro do trivial.

A crônica bragueana pode ser vista como um contexto ideal para que claramente se evidencie a relação entre motivação realista e motivação estética. A primeira procura atender às expectativas do leitor quanto a seus interesses de ordem mais relativa ao mundo real. Quando se escolhem assuntos que lhe dizem respeito, além de criar-se mais facilmente o efeito da verossimilhança, propicia-se uma certa identificação, o que indubitavelmente se constitui em apelo de sedução. Entretanto, para que o fascínio mais intensamente se dê, é preciso, de alguma forma, criar-se a possibilidade de o leitor afastar-se desse mesmo mundo que lhe é familiar, ainda que seja por um instante. Gaston Bachelard alude a esse processo em A poética do espaço.

"Para evocar os valores da intimidade, é preciso, paradoxalmente, induzir o leitor ao estado de leitura suspensa. É no momento que os olhos do leitor deixam o livro que a evocação de meu quarto pode transformar-se num limite de onirismo para outrem." (p.28)

Esse estado de leitura suspensa a que se refere Bachelard é possibilitado pela ação da motivação estética. Assim, na crônica bragueana, parte-se de motivos realistas que permanecem como tais — apenas recebem um tratamento artístico passível de fazê-los



desreferencializar-se em grau compatível à convivência do leitor com o universo literário.

Foi partindo daí que delimitamos mais um elemento no processo de investigação do caráter sedutor do discurso de Rubem Braga. Enfocamos o processo de singularização, esse que proporciona a visão do objeto e não apenas o seu reconhecimento.

Dizem respeito ao processo de singularização, além da perspectiva em que se coloca o observador diante do objeto, vendo-o como se fosse pela primeira vez, os recursos expressivos utilizados para que provoque no receptor a sensação de estranhamento responsável por marcar a percepção de uma forma intensa. Referimo-nos aqui às figuras de linguagem mais utilizadas pelo cronista, em coerência com o efeito de simplicidade pretendido e com o ritmo da ambivalência.

Assim, vislumbramos um sentido para que as comparações, as metáforas e as metonímias sejam as figuras mais recorrentes. As linhas da semelhança e da contigüidade estão aí representadas. Essa ocorrência acaba por evidenciar ainda mais o processo ambivalente próprio da crônica porque marca a íntima convivência da função referencial com a poética.

Segundo Roman Jakobson, em "Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia", a metonímia é, por excelência, a figura da prosa, enquanto que a metáfora constitui-se na da poesia. Ainda que, na crônica bragueana, não seja a metáfora, mas sim a comparação figura recorrente que estabelece relações de semelhança, temos em seu diálogo com a metonímia uma espécie de iconização daquilo que, em uma dimensão maior, acontece na tessitura do texto de Rubem Braga: a concorrência da prosa, territó-





rio mais de domínio da motivação realista, com a poesia, instância peculiar da função poética. Essa consideração, embora pareça reducionista ao contrapor prosa e poesia em termos de poeticidade, apenas visa a evidenciar justamente a ocorrência em Rubem Braga do que convencionalmente se chama de "prosa poética".

A predileção pela comparação também nos parece pautada pelo anseio do efeito de simplicidade. Ao se compararem dois elementos, pelo fato de permanecerem ambos os signos no campo sensorial do leitor, não é dificultada a apreensão da imagem, o que se revela apropriado para as circunstâncias de publicação da crônica. O cronista parece observar muito bem um preceito expresso em *O pavão*, uma de suas crônicas, em que diz que "atingir o máximo de matizes com o mínimo de elementos" é "o luxo do grande artista".

Assim sendo, no intuito de se "atingir o máximo de matizes", busca-se, para se cotejar com o termo a comparar, um elemento insuspeitado, estranho àquele determinado contexto. Além disso, a partir da comparação, criam-se efeitos insólitos quando se hiperboliza, por exemplo, a totalidade do processo comparativo. Essa espécie de remontagem de figuras acontece também de outras formas, isto é, envolvendo diferentes recursos expressivos. Tem-se aí outra relação dialética, agora a que compreende a convivência da simplicidade da figura isolada com a complexidade que se desprende de um determinado processo retórico.

Tentamos assim apontar, neste trabalho de fruição da crônica de Rubem Braga, os recursos que mais acentuadamente colaboram para o caráter de sedução apreendido no discurso. Se o primeiro



encontro da crônica bragueana com o leitor dava-se, na grande maioria das vezes, através das páginas fugazes de jornais, a apreensão da gama de interesses que moviam esse leitor era fundamentalmente importante para seduzi-lo. Dado o seu envolvimento com o mundo real, então, a crônica não pode abrir mão de elementos pragmáticos como os conselhos e as explosões de ira diante de incidentes familiares ao leitor. Contudo, justamente porque lê crônicas, ele anseia por algo mais, algo que simploriamente podemos chamar de "um momento de encantamento" dentro de seu dia.

Assim sendo, como se pôde observar, a crônica de Rubem Braga bebe nas fontes da realidade e da fantasia. Dessa forma, os elementos que dali recolhe estão, em sua maioria, dispostos de forma a harmonizarem-se com o arranjo primordial, marcado pelas ambivalências. A matriz é a que marca a relação estrutural da obra bragueana: o embate entre as funções referencial e poética.

---

ARISTOTÉLES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro, Edicouro.

ARRIGUCCI, Jr. Davi. "Braga de novo por aqui". In *Os melhores contos de Rubem Braga*. São Paulo, Global, 1985.

\_\_\_\_\_. "Onde estava o Velho Braga". In *Achados e Perdidos*. São Paulo, Polis.





**BIBLIOGRAFIA**

## A) Do autor

SACHMELAND, Gaston. O Poética do Espaço. Trad. de Antônio da Costa Leal e Lidia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro, Livraria Eldo-BRAGA, Rubem. 200 Crônicas Escolhidas. 5ª ed., Rio de Janeiro, Record, 1983.

## B) Geral

SANDEIRA, Manuel. "Velho Braga". In Rubem Braga, Literatura Comentada. São Paulo, Abril Educação, 1980.

ANDRADE, Carlos Drummond de. "Rubem Braga, professor de lucidez". In Rubem Braga, Literatura Comentada. São Paulo, Abril Educação, 1980.

ANDRADE, Carlos Drummond de. "Braga". In Manuel Sandeira, poesia completa. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1983.

BARTHES, Roland. O prazer do Texto. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa, Edições 70, 1974.

de Carvalho. Rio de Janeiro, Ediouro.

SALZI, Juan José. O Impressionismo. São Paulo, Atica, 1992.

ARRIGUCCI, Jr. Davi. "Braga de novo por aqui". In Os melhores contos de Rubem Braga. São Paulo, Global, 1985.

\_\_\_\_\_. "Onde andarás o Velho Braga". In Achados e Perdidos. São Paulo, Polis, 1979. In: Os Pensadores (vol. XLVIII).

Trad. Erwin Theodor Rosental. São Paulo, Ed. Abril, 1975.



AULETE, Caldas. Dicionário Contemporâneo de Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Editora Delta, 1958. Crônicas. História. Teoria e Prática. São Paulo, Editora Ática, 1993.

BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. Trad. de Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro, Livraria Eldorado Tijuca Ltda., Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa, Portugal, Editora Arcádia, 1980.

BOSI, Eclêa. Memória e sociedade: lembrança de velhos. 3.ed., São

BANDEIRA, Manuel. "Velho Braga". In Rubem Braga. Literatura Comentada. São Paulo, Abril Educação, 1980.

BRECH, O. "Braga". In Manuel Bandeira, poesia completa e prosa. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1983.

CANDIDO, Antonio. "A vida ao rés do chão". In Para gostar de ler, vol. 3. São Paulo, Ática, 1980.

BARTHES, Roland. O prazer do Texto. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa, Edições 70, 1974.

CHAVES, Flávio Loureiro. "Crônicas e mitos de Rubem Braga". In Rubem Braga, Literatura Comentada. São Paulo, Abril Educação, 1980.

BALZI, Juan José. O Impressionismo. São Paulo, Ática, 1992.

BENJAMIN, Walter. "O Narrador". In Os Pensadores (vol. XLVIII). Trad. Erwin Theodor Rosental. São Paulo, Ed. Abril, 1975.





EDUTINHO, Afrânio. "Ensaio e Crônica". In A Literatura no Brasil. vol. 6. Niterói, José Olympio, 1986.

BENDER, Flora C. e LAURITO, Ilka B. Crônica. História, Teoria e Prática. São Paulo, Editora Scipione, 1993.

DIMAS, Antônio. "Ambiguidade da crônica: literatura ou jornalismo?". In Litera - n. 12. Rio de Janeiro, Grifo Edições, 1974.

BOOTH, W.C. "Emoções, crenças e a objetividade do leitor". In A Retórica da Ficção. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa, Portugal, Editora Arcádia, 1980.

BOSI, Eclea. Memória e sociedade: lembrança de velhos. 3.ed.. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

BRUNO, Northop. "Crítica histórica: teoria dos modos." In Anatomia da Crítica. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Cultrix, 1957.

BRIK, O. "Ritmo e Sintaxe". In Teoria da Literatura: formalistas russos. 2ª edição. Porto Alegre, Globo, 1976.

BENNETTE, Gérard. "Voz". In Discurso da Narrativa. Trad. port. Fernando Cabral Martins. Lisboa-Portugal, Editora Arcádia, 1979.

CANDIDO, Antonio. "A vida ao rés do chão". In Para gostar de ler. vol. 5. São Paulo, Atica, 1980.

GREIMAS, A. J. e COURTÈS, J. Dicionário de Semiótica. Trad. Alceu

CHAVES, Flávio Loureiro. "Crônicas e mitos de Rubem Braga. In Rubem Braga. Literatura Comentada. São Paulo, Abril Educação, 1980.

JAKOBSON, Roman. "Linguística e Poética". In Linguística e Comunicação. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 2ª ed. Cultrix. São Paulo, 1969.

CHKLOVSKI, V. "A arte como procedimento". In Teoria da Literatura: formalistas russos. 2ª ed. Porto Alegre, Globo, 1976.



COUTINHO, Afrânio. "Ensaio e Crônica". In A Literatura no Brasil. KOCH, Ingedore G. Villaça. "Argumentação e autoridade vol.6. Niterói, José Olympio, 1986.

DIMAS, Antônio. "Ambigüidade da crônica: literatura ou jornalismo?". In Litera - n. 12. Rio de Janeiro, Grifo Edições, 1974.

LELLO, José e LELLO, Iracema. Novo Dicionário Enciclopédico Luso-Brasileiro. Rio de Janeiro, Lello & Irmão, 1986.

FERREIRA de Holanda, Aurélio Buarque. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. 2.ed. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1986.

FRYE, Northrop. "Crítica histórica: teoria dos modos." In Anatomia da Crítica. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Cultrix, 1957.

GENNETE, Gérard. "Voz". In Discurso da Narrativa. Trad. port. Fernando Cabral Martins. Lisboa-Portugal, Editora Arcádia, 1979.

SA, Jorge de. A Crônica. 33 ed. São Paulo, Atica, 1988.

GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J. Dicionário de Semiótica. Trad. Alceu D. Lima e outros. São Paulo, Cultrix, 1984. In Estruturalismo e Poética Trad. José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1968.

JAKOBSON, Roman. "Linguística e Poética". In Linguística e Comunicação. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 2ª ed. Cultrix. São Paulo, 1969.

\_\_\_\_\_. "Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia", op. cit.





USPENSKI, B. A. "Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra em pintura polifônica". In Argumentação e Linguagem. São Paulo, Cortez, 1984.

LELLO, José e LELLO, Edgard. Lello Universal Dicionário Enciclopédico Luso-Brasileiro. vol.4. Porto, Lello & Irmão.

MILLIET, Sérgio. "O Velho Braga". In Rubem Braga. Literatura Comentada. op. cit.

REGO, José Lins do. "O Poeta da Crônica". In Rubem Braga- Literatura Comentada. Op.cit.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. Lopes, Dicionário de Teoria Narrativa. São Paulo, Atica, 1988.

SA, Jorge de. A Crônica. 3ª ed. São Paulo, Atica, 1988.

TODOROV, Tzvetan. "Os registros da fala". In Estruturalismo e Poética Trad. José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1968.

TOMACHEVSKI, B. "Temática". In Teoria da literatura; formalistas russos. Porto Alegre, Globo, 1976.



USPENSKI, B. A. "Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura" Trad. Aurora F. Bernardini. In Semiótica Russa. org. Boris Schnaiderman. São Paulo, Perspectiva, 1979.

VANDYE, Francis. "Linguagem e Comunicação" In Usos da Linguagem. Trad. e adapt. Clarisse Madureira Sabóia. 7ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 1987.

## 9

### APÊNDICE

(Transcrição das crônicas que, além de Receita de Casa e O mistério da poesia, foram mencionadas no decorrer do trabalho)





## Índice

página

1. Almoço Mineiro..... 107

2. A menina Silvana..... 111

### 9

3. Um pé de milho..... 113

## APENDICE

4. Sobre o inferno..... 115

(Transcrição das crônicas que, além de Receita de Casa e O  
5. Biribuya..... 119  
mistério da poesia, foram mencionadas no decorrer da trabalho)

6. Sobre o amor, desamor..... 124

7. Ai de ti, Copacabana!..... 125

8. AS meninas..... 129

9. Moscas, e teto azul..... 139



## Índice

|                               |        |
|-------------------------------|--------|
|                               | página |
| 1. Almoço Mineiro.....        | 109    |
| 2. A menina Silvana.....      | 111    |
| 3. Um pé de milho.....        | 114    |
| 4. Sobre o inferno.....       | 115    |
| 5. Biribuva.....              | 118    |
| 6. Sobre o amor, desamor..... | 124    |
| 7. Ai de ti, Copacabana!..... | 125    |
| 8. AS meninas.....            | 128    |
| 9. Moscas, e teto azul.....   | 130    |



## Almoço Mineiro

éramos dezesseis, incluindo quatro automóveis, uma charrete, suína. O tutu era um tutu honesto, forte, poderoso, saudável. três diplomatas, dois jornalistas, um capitão-tenente da Marinha, um tenente-coronel da Força Pública, um empresário do cassino, um prefeito, uma senhora loura e três morenas, dois oficiais de garçons, outros milítoes. Uns estavam molinhos, quase simples gordura binete, uma criança de colo e outra de fita cor-de-rosa que se fazia acompanhar de uma boneca.

Falamos de vários assuntos inconfessáveis. Depois de alguns minutos de debates, ficou assentado que Poços de Caldas é uma linda cidade. Também se deliberou, depois de ouvidos vários colaboradores, que estava um dia muito bonito. A palestra foi decaíntunhamos esquecido uma encantadora linguica de porco e talvez um do, então, para assuntos muito escabrosos: discutiu-se até política. Depois que uma senhora paulista e outra carioca trocaram idéias a respeito do separatismo, um cavalheiro ergueu um brinde ao Brasil. Logo se levantaram outros, que, infelizmente, não nos foi possível anotar, em vista de estarmos situados na extremidade da mesa. Pelo entusiasmo reinante supomos que foram brindados o soldado desconhecido, as tardes de outono, as flores dos vergéis, os proletários armênios e as pessoas presentes. O certo é que um preto fazia funcionar a sua harmônica, ou talvez a sua concertina, com bastante sentimento. Seu Nhonhô cantou ao violão com a pureza e a operosidade inerentes a um velho funcionário municipal de todas as terras, a terra virgem recolhida muito longe pal.

Mas nós todos sentíamos, no fundo do coração, que nada tinha importância, nem a Força Pública, nem o violão de seu Nhonhô, nem mesmo as águas sulfurosas. Acima de tudo pairava o divino lombo do prato inteiro, que fumegava suavemente, subia para a nossa



de porco com tutu de feijão. O lombo era macio e tão suave que todos imaginamos que o seu primitivo dono devia ser um porco extremamente gentil, expoente da mais fina flor da espiritualidade suína. O tutu era um tutu honesto, forte, poderoso, saudável.

É inútil dizer qualquer coisa a respeito dos torresmos. Eram torresmos trigueiros como a doce amada de Salomão, alguns louros, outros mulatos. Uns estavam molinhos, quase simples gordura. Outros eram duros e enroscados, com dois ou três fios.

Havia arroz sem colorau, couve e pão. Sobre a toalha havia também copos cheios de vinho ou de água mineral, sorrisos, manchas de sol e a frescura do vento que sussurrava nas árvores. E no fim de tudo houve fotografias. É possível que nesse intervalo tenhamos esquecido uma encantadora lingüiça de porco e talvez um pouco de farofa. Que importa? O lombo era o essencial, e a sua essência era sublime. Por fora era escuro, com tons de ouro. A faca penetrava nele tão docemente como a alma de uma virgem entra no céu. A polpa se abria, levemente enfibrada, muito branquinha, desse branco leitoso e doce que têm certas nuvens às quatro e meia da tarde, na primavera. O gosto era de um salgado distante e de uma ternura quase musical. Era um gosto indefinível e puríssimo, como se o lombo fosse lombinho da orelha de um anjo louro. Os torresmos davam uma nota marítima, salgados e excitantes de saliva. O tutu tinha o sabor que deve ter, para uma criança que fosse gourmet de todas as terras, a terra virgem recolhida muito longe do solo, sob um prado cheio de flores, terra com um perfume vegetal diluído mas uniforme. E do prato inteiro, onde havia um ameno jogo de cores cuja nota mais viva era o verde molhado da couve \_ do prato inteiro, que fumegava suavemente, subia para a nossa





alma um encanto abençoado de coisas simples e boas.

Era o encanto de Minas. Se é que, depois de tantos desgover-

nos cruéis e tanta criminosa desídia, Setembro, 1934 para fora de

lá, ou Vós mesmo, Senhor, não vos peçais de estar aí quando Vos-

soz filhos andam neste **A menina Silvana** sabe que tenho visto al-

guns sofrimentos de crianças e mulheres. A fome dessas meninas de

Itaí Um camponês velho deu as informações ao sargento: Silvana

Martinelli, 10 anos de idade. Soldados trocam qualquer dignidade

por A menina estava quase inteiramente nua, porque cinco ou seis

estilhaços de uma granada alemã a haviam atingido em várias par-

tes do corpo. Os médicos e os enfermeiros, acostumados a cuidar

rudes corpos de homens, inclinavam-se sob a lâmpada para extrair

os pedaços de aço que haviam dilacerado aquele corpo branco e

delicado como um lírio \_ agora marcado de sangue. A cabeça de

Silvana descansava de lado, entre cobertores. A explosão estúpida

poupava aquela pequena cabeça castanha, aquele perfil suave e

firme que Da Vinci amaria desenhar. Lábios cerrados, sem uma pa-

lavra ou um gemido, ela apenas tremia um pouco \_ quando lhe toca-

vam num ferimento contraía quase imperceptivelmente os músculos

da face. Mas tinha os olhos abertos \_ e quando sentiu a minha

sombra ergueu-os um pouco. Nos seus olhos eu não vi essa expres-

são de cachorro batido dos estropiados, nem essa luz de dor e

raiva dos homens colhidos no calor do combate, nem essa impaciên-

cia dolorosa de tantos feridos, ou o desespero dos que acham que

vão morrer. Ela me olhou quietamente. A dor contraía-lhe, num

pequeno tremor, as pálpebras, como se a luz lhe ferisse um pouco

os olhos. Ajeitei-lhe a manta sobre a cabeça, protegendo-a da

luz, e ela voltou a me olhar daquele jeito quieto e firme de me-



nina correta.

Deus, que está no Céu \_ se é que, depois de tantos desgovernos cruéis e tanta criminosa desídia, ninguém o pôs para fora de lá, ou Vós mesmo, Senhor, não vos pejaís de estar aí quando Vossos filhos andam neste inferno! \_ Deus sabe que tenho visto alguns sofrimentos de crianças e mulheres. A fome dessas meninas da Itália que mendigam na estrada dos acampamentos, a humilhação dessas mulheres que diante dos soldados trocam qualquer dignidade por um naco de chocolate \_ nem isso, nem o servilismo triste mais que tudo, dos homens que precisam levar pão à sua gente \_ nada pode estragar a minha confortável guerra de correspondente. Vai-se tocando, vai-se a gente acostumando no ramerrão da guerra; é um ramerrão como qualquer outro: e tudo entra nesse ramerrão \_ a dor, a morte, o medo, o disco de Lili Marlene junto de uma lareira que estala, a lama, o vinho, a cama-rola, a brutalidade, a ajuda, a ganância dos aproveitadores, o heroísmo, as cansadas pilhérias \_ mil coisas no acampamento e na frente, em sucessão monótona. Essa corneteiro que o frio da madrugada desafina não me estraga a lembrança de antigos quartéis de ilusões, com alvoradas de violino \_ Senhor, eu juro, sou uma criatura rica de felicidades meigas, sou muito rico, muito rico, ninguém nunca me amargará demais. E às vezes um homem recusa comover-se: meninas da Toscana, eu vi vossas irmãzinhas do Ceará, barrigudinhas de olhos febris, desidratadas, pequenos trapos de poeira humana que o vento da seca ia a tocar pelas estradas. Sim, tenho visto alguma coisa e também há coisas que homens que viram me contam: a ruindade fria dos que exploram e oprimem e proíbem pensar, e proíbem comer, e até o sentimento mais puro torcem e estragam, as vaidades





monstruosas que são massacres lentos e frios de outros seres \_  
sim, por mais distraído que seja um repórter, ele sempre, em al-  
guma parte em que anda, vê alguma coisa. ~~em~~ ~~pequeno~~ ~~ser~~ ~~simples~~,  
~~essa~~ Muitas vezes não conta. Há 13 anos trabalho neste ramo \_ e  
muitas vezes não conto. Mas conto a história sem enredo dessa  
menina ferida. Não sei que fim levou e se morreu ou está viva,  
mas vejo seu fino corpo branco e seus olhos esverdeados e quie-  
tos. Não me interessa que tenha sido inimigo o canhão que a fe-  
riu. Na guerra, de lado a lado, é impossível, até um certo ponto,  
evitar essas coisas. Mas penso nos homens que começaram esta  
guerra e nos permitiram que eles comessem. Agora é tocar a  
guerra \_ e quem quer que possa fazer qualquer coisa para tocar a  
guerra mais depressa, para aumentar o número de bombas dos aviões  
e tiros das metralhadoras, para apressar a destruição, para au-  
mentar aos montes a colheita de mortes \_ será um patife se não  
ajudar. É preciso acabar com isso, e isso só se acaba a ferro e  
fogo, com esforço e sacrifícios de todos, e quem pode mais deve  
fazer muito mais, e não cobrar o sacrifício do pobre e se enfei-  
tar com as glórias fáceis. É preciso acabar com isso, e acabar  
com os homens que começaram isso e com tudo o que causa isso \_ o  
sistema idiota e bárbaro de vida social onde um grupo de privile-  
giados começa a matar quando não tem outro meio de roubar.

Quando Pelo corpo inocente, pelos olhos inocentes da menina Silvana  
(sem importância nenhuma no oceano de crueldades e injustiças),  
pelo corpo inocente, pelos olhos inocentes da menina Silvana (mas  
ó hienas, ó porcos de voracidade monstruosa, e vós também, águias  
pançudas e urubus, ó altos poderosos de conversa fria e voz fre-  
nética, que coisa mais sagrada sois ou conheceis que essa quieta



menina camponesa?, pelo corpo inocente, pelos olhos inocentes da menina Silvana (ó negociantes que roubais na carne, quanto valem esses pedaços estraçalhados?) \_ por esse pequeno ser simples, essa pequena coisa chamada uma pessoa humana, é preciso acabar com isso, é preciso acabar para sempre, de uma vez por todas.

to, tal como o vi se mexer, o pé de milho parecia um cavalo sapinado, se mexia de uma maneira que parecia um galo cantando.

Fevereiro, 1945

Antes disso, já tinha visto um pé de milho, mas que não era um pé de milho. Era um pé de milho pendurado. Não era um pé de milho, mas um pé de milho. Um pé de milho.

### Um pé de milho

Mas aquela pendura, vertida, balançada pelo vento do mar, veio enriquecer o meu canteirinho com uma força e uma alegria.

Os americanos, através do radar, entraram em contato com a lua, o que não deixa de ser emocionante. Mas o fato mais importante da semana aconteceu com o meu pé de milho. Aconteceu que no meu quintal, em um monte de terra trazido pelo jardineiro, nasceu alguma coisa que podia ser um pé de capim \_ mas descobri que era um pé de milho. Transplantei-o para o exíguo canteiro na frente da casa. Secaram as pequenas folhas, pensei que fosse morrer. Mas ele reagiu. Quando estava do tamanho de um palmo veio um amigo e declarou desdenhosamente que na verdade aquilo era capim. Quando estava com dois palmos veio outro amigo e afirmou que era cana.

### Sobre o Inferno

Sou um ignorante, um pobre homem da cidade. Mas eu tinha razão. Ele cresceu, está com dois metros, lança as suas folhas além do muro \_ e é um esplêndido pé de milho. Já viu o leitor um pé de milho? Eu nunca tinha visto. Tinha visto centenas de milha-





rais \_ mas é diferente. Um pé de milho sozinho, em um canteiro, espremido, junto do portão, numa esquina da rua não é um número numa lavoura, é um ser vivo e independente. Suas raízes roxas se agarram no chão e suas folhas longas e verdes estão imóveis. Detesto comparações surrealistas \_ mas na glória de seu crescimento, tal como o vi em uma noite de luar, o pé de milho parecia um cavalo empinado, as crinas ao vento \_ e em outra madrugada parecia um galo cantando. Anteontem aconteceu o que era inevitável, mas que nos encantou como se fosse inesperado: meu pé de milho pendoeu. Há muitas flores belas no mundo, e a flor de milho não será a mais linda. Mas aquele pendão firme, vertical, beijado pelo vento do mar, veio enriquecer nosso canteirinho vulgar com uma força e uma alegria que fazem bem. É alguma coisa de vivo que se afirma com ímpeto e certeza. Meu pé de milho é um belo gesto da terra. E eu não sou mais um medíocre homem que vive atrás de uma chata máquina de escrever: sou um rico lavrador da Rua Júlio de Castilhos.

Dezembro, 1945

### Sobre o Inferno

"O inferno são os outros" \_ diz este desagradável senhor Sartre no final de Huis Clos, e eu respondo: "eu que o diga!".



Hoje estou com um pendor para confissões; vontade de abrir meu peito em praça pública; quem for pessoa discreta, e se aborrecer com derrames desses, tenha a bondade de não continuar a ler isto.

Conheci um homem que estava tão apaixonado, tão apaixonado por uma mulher (acho que ela não gostava dele), que uma vez estávamos nós dois num bar e no meio da conversa ele disse fremente:

— Isso é o maior verso da língua portuguesa! *O cansado, e uma*  
Fiquei pateta, pois não escutara verso nenhum. Ele então pediu silêncio, e que ouvisse. Havia conversas na mesa ao lado, ruídos vários lá dentro, autos e ônibus que passavam, um bonde na outra rua, um violoncelo tocando num rádio qualquer, e lá no finzinho disso, longe, longe, um outro rádio com o samba que mal se podia ouvir e só era reconhecível pelos fragmentos de música que nos chegavam. O maior verso da língua portuguesa estava na letra daquele samba e avisava que "Emília, Emília, Emília, eu não posso mais." *e me dizer para dormir. E sob essa não doce, minha cabeça*

*iria* Ele não podia mais. Ninguém pode mais com o inferno de Emília e ninguém pode sair dele, pois ninguém pode sair do inferno. Estou informado de que alguns moços lêem às vezes o que escrevo, e isso me comove e ao mesmo tempo me dá um senso de responsabilidade. Sim, devo pensar nos moços e cuidar de dizer coisas que não os desorientem. Falar do inferno, por exemplo, é mau. Dante e outros espalharam muitas notícias falsas a respeito, e a pior delas é que para lá vão os culpados. *e a fatigada cabeça e inspira*

*com* Na verdade para lá se vai pelo caminho da maior inocência, assobiando levianamente talvez, escutando os passarinhos que trinam de alegrar o coração e com o passo estugado e leve de quem sente um grande prazer em andar. Ah, caminhos de vosso corpo,





distante amada. Pensar que neles passearam em tempo antigo minhas mãos, estas mesmas mãos que estão aqui; ah, queridos caminhos, inesquecíveis e divinos, quem diria que me haveríeis de conduzir a esta ilha de silenciosa e atra solidão. Emília, Emília, Emília! Sabeis, moços, que há inferno, e não fica longe; é aqui. corrimão da escada como se fosse um ombro amigo onde pousamos a mão.

Eu pensava essas coisas vãs e me sentia muito cansado, e uma grande amargura estava em meu coração. Cruzei os braços sobre a mesa e neles descansei a cabeça; e como que adormeci. Então tive uma grande pena de minha alma e de meu corpo, e de todo mim mesmo, pobre máquina de querer e de sentir as coisas. Ponderei o meu ridículo e a minha solidão, e pensei na morte com um suave desejo.

A certeza da morte me pareceu tão doce que se fosse figurá-la seria com a casta Beatriz que viesse passar a mão pela minha cabeça e me dizer para dormir. E sob essa mão doce, minha cabeça iria sossegando, e a memória das coisas ruins iria andando para trás, e se deteria apenas em uma hora feliz. E ali, ó mais amada de todas as amadas, tudo seria tão puro e tão perfeito que a brisa se deteria um instante entre as flores para sentir a própria suavidade; e então seria bom morrer.

Mas o jornalista profissional Rubem Braga, filho de Francisco de Carvalho Braga, carteira 10836, série 32ª registrado sob o número 785, Livro II, fls. 193, ergue a fatigada cabeça e inspira com certa força. Nesse ar que inspira entra-lhe pelo peito a vulgar realidade das coisas, e seus olhos já não contemplam sonhos longe, mas apenas um varal com uma camisa e um calção de banho, e, ao fundo, o tanque de lavar roupas de seu estreito quintal,



desta casa alugada em que ora lhe movem uma ação de despejo.

E é bom que haja uma ação de despejo, sempre devia haver, em toda casa, para que assim o sentimento constante do precário nos proibisse de revestir as paredes alheias com nossa ternura e de nos afeiçoarmos sem sentir até a humilde torneira, e ao corrimão da escada como se fosse um ombro de amigo onde pousamos a mão.

Sinto com a máxima precisão que as letras, nos bancos, se aproximam precipites de seus vencimentos, e que os deveres se acumulam com desgraciosa urgência, e tudo é preciso providenciar, telefonar, mercadejar, sofrer.

Suspiro como Jorge Machado Moreira, meu antigo "co-responsável", e Luís Vaz de Camões, meu antigo poeta, sobre tanta necessidade aborrecida. E acabando o suspiro me ergo e vou banhar o triste corpo, porque a alma oh-lá-lá, devo mergulhá-la não no sempiterno Nirvana, porém na desgraça miúda e suja da jornada civil, lítero-comercial, entre apertos de elevador e palavras sem fé. Dou apressado adeus a mim mesmo e o bonde São Januário, disfardado em escuro e feio lotação, leva mais um operário.

É próprio que se encarna, o Espírito Santo ajuda a fecundar uma terrena mulher, e assim foi com a mãe de João. Julho, 1948

Sentiu isso o poeta em Biribuva, "formosa qual se a própria mão divina lhe traçara o contorno e a forma rara."

Era meia-noite, com chuva e um vento frio. O gatinho estava na rua com um ar tão desamparado que o meu amigo se impressionou. Verdade que meu amigo estava um pouco bêbado; se não estivesse, talvez nem visse a tristeza do gatinho, pois já notei que as pes-





soas verdadeiramente sóbrias não enxergam muito; vêem apenas provavelmente o que está diante do presente. O bêbado vê o que há e o que deveria ter havido antigamente, e além o que nascerá na madrugada que ainda dorme, no limbo de trevas e luz da eternidade \_ embaixo da cama de Deus. Sim. Ele criou o mundo em seis dias e dormiu como um pedreiro cansado no sétimo. Porém não criou tudo, guardou material para surpreendentes caprichos a animar com seu sopro divino. Darei exemplos, se me pedirem. Conheço uma dama que me pus a examinar com a máxima atenção; ela me apresentou a seus pais e a seus dignos avós e mostrou-me, velho álbum da família, suas mais remotas tias-bisavós, algumas vestidas de "newlook", e uma cheia de graça. *Triste, e o grande gato ruivo do vizinho, cor- do* Sim, aqui e ali havia uma traço que tentava esboçar o encanto que viria; na boca desse rapaz de 1840; na mão dessa dama que segura um leque, nos olhos desse menino antigo o milagre vinha nascendo lento e fluido, o espírito ia se infiltrando na matéria e animando-a na sua mais íntima essência. Mas não basta. Autorizam-nos as escrituras santas a admitir que, mesmo quando é Ele próprio que se encarna, o Espírito Santo ajuda a fecundar uma terrena mulher, e assim foi com a mãe de João Batista, o qual trouxe no peito mais força do que puxaria de toda a fieira dos pais de Isabel e de Zacarias, uma força vinda de Deus. *iribave.*

Sentiu isso o poeta antigo perante sua amada, "formosa qual se a própria mão divina lhe traçara o contorno e a forma rara." É assim; mas lá vou eu a falar de bíblias e poetas e desse raio dessa mulher, e quase deixo o gatinho na chuva à mercê de um bêbado vulgar. ou "ladies". Isso ficou privilégio do raio espírito *ainda* O bêbado era meio poeta, e trouxe o bichinho para casa. Pela



manhã o vimos; ele examinava lentamente a sala e, desconfiado, quis ficar debaixo do sofá. Mas já pela tarde escolhera um canto, onde se espichou.

Reunimo-nos para batizá-lo, e, como ele é todo preto e foi achado à meia noite, resolvemos que seria Meia-Noite.

No segundo dia, porém, uma alemã que ama e entende gatos fez a revelação: Meia-Noite era uma gatinha. Deve ter dois meses e meio, disse mais.

Ora, isso é o mesmo que ser menina apenas com leves tendências a senhorita; e a uma senhorita de família não fica bem esse nome de Meia-Noite. Esse nome haveria de lhe lembrar sempre sua origem miserável e triste; e o grande gato ruivo do vizinho, gordo e católico a tal ponto que embora se chame Jânota nós todos sentimos que ele é o próprio G.K. Chesterton, poderia tratá-la com irônico desprezo.

Da nossa perplexidade aproveitou-se o menino, que queria dar ao bicho o nome de Biriba. Declarou que se tratava, sem dúvida nenhuma, da viúva do Biriba.

Não importa que seja uma gatinha adolescente; também as moças de 16 anos que se vestem de luto aliviado à maneira antiga recebem esse nome de viúva do Biriba. Alguém ajeitou as coisas, e concluímos que a linda garotinha ficaria se chamando Biribuva.

Devo confessar que não sou um "gentleman"; venho de famílias portuguesas, não digo pobres, mas de condição modesta, gente honrada e trabalhadora que, pelejando através dos séculos no cabo da enxada ou atrás do balcão, nunca teve tempo para se fazer "gentlemen" ou "ladies". Isso ficou privilégio do ramo espúrio ainda que muito distinto dos Braga, os chamados Bragança. E hoje,





vejam bem, os Braga são uns pobres enfiteutas, e os Bragança altos senhorios. Melancolias da História; mas de qualquer modo devo confessar que os costumes de minha casa são um tanto rudes, e às vezes mesmo acontece que o garçom de luvas brancas não nos serve o chá das cinco com a devida pontualidade, o que nos produz um grande abatimento moral. Enfim, nos conformamos — mesmo porque não temos luvas, nem garçom, nem chá.

Biribuva talvez tenha compreendido a situação, e faz questão de mostrar pelo seu delicado exemplo as regras da distinção e da aristocracia. Sai todas as noites, dorme o dia inteiro, não trabalha, e vive a se espreguiçar e a se lamber.

A gatinha escolheu minuciosamente o canto mais confortável de nosso velho sofá, e ali se aninha com tanta graça e tranqüilidade como se fosse o seu direito natural. Se bato a máquina com mais força ou falamos demasiado alto, a jovem Condessinha de Biribuva ergue com lentidão a cabeça e nos fita, graciosamente aborrecida, com seus olhos verdes que têm no centro um breve risco vertical azul. Assim ela nos faz entender que as pessoas finas jamais falam tão alto (apenas murmuram coisas e, às vezes, suspiram) e não escrevem jamais a máquina nem mesmo a caneta, pois isso é um trabalho manual.

As vezes a condessinha dá a entender que se dignaria a brincar um pouco; e agitamos em sua frente um barbante ou lhe damos uma bola de pingue-pongue. Ela dá saltos e voltas com um graça infinita, vibrando no ar a patinha rápida; tem bigodes do tamanho dos de um bagre velho; e suas orelhas negras são translúcidas como o tecido dessas meias "fumées".

Um dia ela crescerá, e então...



Devo dizer que o grande gato ruivo da vizinha, que nos visitava toda tarde, cortou suas visitas.

Apareceu um dia na janela do quintal. Biribuvá estava em seu canto do sofá. Voltou-se e viu o bichano quatro vezes maior do que ela. Assumiu instantaneamente uma atitude de defesa, toda arrepiada e com os olhos fixos no gatão. Suas garras apareceram e ela soltou um miau! que era mais um gemido estranho e prolongado.

Isso certamente aborreceu o velho Janota, que lhe lançou um olhar do maior desprezo e se retirou. A condessinha de Biribuvá ficou ainda alguns minutos arrepiada e nervosa. Tentei fazer-lhe uma festinha ela continuou a olhar fixamente para aquele lado. Afinal sossegou, e como uma das gavetas de minha mesa estivesse entreaberta ela se aninhou lá dentro — pois, modéstia à parte, Biribuvá é uma grande apreciadora de minhas crônicas, ou pelo menos as acha muito repousantes.

Mas o incidente nos alarmou. Dentro de alguns meses Biribuvá será uma senhorita. Não tenho filhas e sou mau conhecedor da alma feminina. É verdade que confio muito em Biribuvá, mas resido em um bairro perigoso. Na minha vizinhança há dois generais e um tabelião, e todos têm gatos. Gatos de general e gatos de tabelião são bichos manhosos, e experientes, como toda gente sabe. Se Biribuvá fraquejar, teremos, em um ano, três gerações de gatinhos. Que fazer com eles?

Olho a graciosa Biribuvá, ainda tão inocente e jovem, e es-tremeço em pensar essas coisas. Afogaremos seus filhinhos ou os abandonaremos na rua? Criar todos não será possível; minha casa é pequena e jornalista ganha muito pouco.

Agosto, 1948





Biribuva, inteiramente despreocupada, corre para cá e para lá atrás de bola de pingue-pongue, por debaixo dos móveis. Levá-la para uma rua distante e abandoná-la? seria preciso ter coração muito duro para fazer uma coisa dessas. Depois a verdade é que esta casa sem Biribuva ficaria tão sem graça, tão vulgar e tão vazia que não ousamos pensar nisso.

Que fazer? Faço crônicas: é exatamente tudo o que sei fazer, assim mesmo desse jeito que os senhores estão vendo. Os leitores queixam-se: Biribuva não interessa. Está bem, não tocarei mais no assunto. Mas no fundo os leitores é que não interessam. Querem que eu fale mal do governo ou bem das mulheres como tenho costumbre. Entretanto, olho para a Condessinha Biribuva, que está ali agora a coçar a orelha com a pata esquerda, e penso no seu destino no humilde.

Meu amigo bêbado, que a recolheu da rua molhada, à meia-noite, criou para todos nós uma ternura \_ e um problema. Estamos num impasse: as forças secretas da vida preparam o mistério e o drama de Biribuva nos telhados do bairro.

\*\*\*

Na verdade não preciso tocar mais no assunto.

Nossa perplexidade dolorosa findou. Biribuva sumiu ontem à noite e até hoje (são quatro da tarde) não voltou. Talvez tenha compreendido tudo com sua fina sensibilidade. Ficamos todos na sala, tristes, em silêncio, até que eu, como dono da casa, me julgasse obrigado a proferir a eterna frase imbecil: "foi melhor assim" \_ que é um bom fim de história.

Agosto, 1948



### Sobre o amor, desamor...

Chega a notícia de que um casal de estrangeiros, nosso amigo, está se separando. Mais um! É tanta separação que um conhecido meu, que foi outro dia a um casamento grã-fino, me disse que, na hora de cumprimentar a noiva, teve a vontade idiota de lhe desejar felicidades "pelo seu primeiro casamento".

E essas notícias de separação muito antes de sair nos jornais correm com uma velocidade espantosa. Alguém nos conta sob segredo de morte e em três ou quatro dias percebemos que toda a cidade já sabe \_ e ninguém morre por causa disso.

Uns acham graça em um detalhe ou outro. Mas o que fica, no fim, é um ressaibo amargo \_ a idéia das aflições e melancolias desses casos.

\*\*\*

Ah, os casais de antigamente! Como eram plácidos e sábios e felizes e serenos...

(Principalmente vistos de longe. E as angústias e renúncias, e as longas humilhações caladas? Conheci um casal de velhos bem velhinhos, que era doce ver \_ os dois sempre juntos, quietos, delicados. Ele a desprezava. Ela o odiava.)

\*\*\*

Sim, direis, mas há os casos lindos de amor para toda a vida, a paixão que vira ternura é amizade. Acaso não acreditais nisso, detestável Braga, pessimista barato?

E eu vos direi que sim. Já me contaram, já vi. É bonito. Apenas não entendo bem porque sempre falamos de um caso assim com





uma ponta de pena. ("Eles são tão unidos, coitados.") De qualquer modo, é mesmo muito bonito; consola ver. Mas, como certos quadros, a gente deve olhar de uma certa distância.

\*\*\*

"Eles se separaram" pode ser uma frase triste, e às vezes nem isso. "Estão se separando" é que é triste mesmo.

\*\*\*

**Adultério** devia ser considerado palavra feia, já não digo pelo que exprime, mas porque é uma palavra feia. **Concubina** também. **Concubinação** devia ser simplesmente riscada do dicionário; é horrível.

Mas do lado legal está a pior palavra: **cônjuge**. No dia em que uma mulher descobre que o homem, pelo simples fato de ser seu marido, é seu **cônjuge**, coitado dele.

\*\*\*

Mas no meio de tudo isso, fora isso, apesar disso tudo \_ há o amor. Ele é como a lua, resiste a todos os sonetos e abençoa todos os pântanos.

\*\*\*

9. Ai daqueles que dormem em leitos de Setembro, 1957  
res refrigeradas, e desprezam o vento e o ar do Senhor, e não obedecem à lei do verão.

10. Ai de ti, Copacabana!  
to, pois não terão tanta pressa quando virem pela frente a hora

1. Ai de ti, Copacabana, porque eu já fiz o sinal bem claro de que é chegada a véspera de teu dia, e tu não viste; porém minha voz te abalará até as entranhas.

2. Ai de ti, Copacabana, porque a ti chamaram Princesa do



Mar, e cingiram tua fronte com uma coroa de mentiras; e deste risadas ébrias e vãs no seio da noite.

3. Já movi o mar de uma parte e de outra parte, e suas ondas tomaram o Leme e o Arpoador, e tu não viste este sinal; estás perdida e cega no meio de tuas iniquidades e de tua malícia.

4. Sem Leme, quem te governará? Foste iníqua perante o oceano, e o oceano mandará sobre ti a multidão de suas ondas.

5. Grandes são teus edifícios de cimento, e eles se postam diante do mar qual alta muralha desafiando o mar; mas eles se abaterão.

6. E os escuros peixes nadarão nas tuas ruas e a vasa fétida das marés cobrirá tua face; e o setentrião lançará as ondas sobre ti num refovear de espumas qual um bando de carneiros em pânico, até morder a aba de teus morros; e todas as muralhas ruirão.

7. E os polvos habitarão os teus porões e as negras jamantas as tuas lojas de decorações; e os meros se entocarão em tuas galerias, desde Menescal até Alaska.

8. Então quem especulará sobre o metro quadrado de teu terreno? Pois na verdade não haverá terreno algum.

9. Ai daqueles que dormem em leitos de pau-marfim nas câmaras refrigeradas, e desprezam o ventos e o ar do Senhor, e não obedecem à lei do verão.

10. Ai daqueles que passam em seus cadilaques bizinando alto, pois não terão tanta pressa quando virem pela frente a hora da provação.

11. Tuas donzelas se estendem na areia e passam no corpo os óleos odoríferos para tostar a tez, e teus mancebos fazem das lambretas instrumentos de concupiscência.





12. Uivai, mancebos, e clamai, mocinhas, e rebolei-vos na cinza, porque já se cumpriram vossos dias, e eu vos quebrantarei.

13. Ai de ti, Copacabana, porque os badejos e as garoupas estarão nos poços de teus elevadpres, e os meninos do morro, quando for chegado o tempo das tainhas, jogarão tarrafas no Canal do Cantagalo; ou lançarão suas linhas dos altos do Babilônia.

14. E os pequenos peixes que habitam os aquários de vidro serão libertados para todo o número de suas gerações.

15. Por que rezais em vossos templos, fariseus de Copacabana, e levais flores para Iemanjá no meio da noite? Acaso eu não conheço a multidão de vossos pecados?

16. Antes de te perder eu agravarei a tua demência \_ ai de ti, Copacabana! Os gentios de teus morros descerão uivando sobre ti, e os canhões de teu próprio Forte se voltarão contra teu corpo, e troarão; mas a água salgada levará milênios para lavar os teus pecados de um só verão.

17. E tu, Oscar, filho de Ornstein, ouve a minha ordem: reserva para Iemanjá os mais espaçosos aposentos de teu palácio, porque ali, entre algas, ela habitará.

18. E no Petit Club os siris comerão cabeças de homens fritas na casca; e Sacha, o homem-rã, tocará piano submarino para fantasmas de mulheres silenciosas e verdes, cujos nomes passaram muitos anos nas colunas dos cronistas, no tempo em que havia colunas e havia cronistas.

19. Pois grande foi a tua vaidade, Copacabana, e fundas foram as tuas mazelas; já se incendiou o Vogue, e não viste o sinal, e já mandei tragar as areias do leme e ainda não vês o sinal.



nal. Pois o fogo e a água te consumirão.

20. A rapina de teus mercadores e a libação de teus perdidos; e a ostentação da hetaira do Posto Cinco, em cujos diamantes se coagularam as lágrimas de mil meninas miseráveis — tudo passará.

21. Assim qual escuro alfanje a nadadeira dos imensos cações passará ao lado de tuas antenas de televisão; porém muitos peixes morrerão por se banharem no uísque falsificado de teus bares.

22. Pinta-te qual mulher pública e coloca todas as tuas jóias, e aviva o verniz de tuas unhas e canta a tua última canção pecaminosa, pois em verdade é tarde para a prece; e que estremeça o teu corpo fino e cheio de máculas, desde o Edifício Olinda até a sede dos Marimbás porque eis que sobre ele vai a minha fúria, e o destruirá. Canta a tua última canção, Copacabana!

Janeiro, 1958

### As meninas

Foi há muito tempo, no Mediterrâneo, ou numa praia qualquer perdida na imensidão do Brasil? Apenas sei que havia sol e alguns banhistas; e apareceram duas meninas de vestidos compridos — o de uma era verde, o da outra era azul. Essas meninas estavam um pouco longe de mim; vi que a princípio apenas brincavam na espuma; depois, erguendo os vestidos até os joelhos, avançaram um pouco mais. Com certeza um onda imprevista as molhou; elas riam muito e





agora tomavam banho de mar vestidas assim, uma de azul, outra de verde. Uma devia ter 7 anos, outra 9 ou 10; não sei quem eram, se eram irmãs; de longe eu não as via bem. Eram apenas duas meninas vestidas de cores marinhas brincando no mar; e isso era alegre e tinha uma beleza ingênua e imprevista.

Por que ressuscita dentro de mim essa imagem, essa manhã? Foi um momento apenas. Havia muita luz, e um vento. Eu estava de pé na praia. Podia ser um momento feliz, e em si mesmo talvez fosse; e aquele singelo quadro de beleza me fez bem; mas uma fina, indefinível angústia me vem misturada com essa lembrança. O vestido verde, o vestido azul, as duas meninas rindo, saltando com seus vestidos colados ao corpo, brilhando ao sol, o vento...

Eu devia estar triste quando vi as meninas, mas deixei um pouco minha tristeza para mirar com um sorriso a suas graça e a sua felicidade. Senti talvez necessidade de mostrar a alguém — "veja aquelas duas meninas..." Mostrar à toa; ou quem sabe, para repartir aquele instante de beleza como quem reparte um pão, ou um cacho de uvas em sinal de estima e de simplicidade; em sinal de comunhão; ou talvez para disfarçar minha silenciosa angústia.

Não era uma angústia dolorosa; era leve, quase suave. Como se eu tivesse de repente o sentimento vivo de que aquele momento luminoso era precário e fugaz; a grossa tristeza da vida, com seu gosto de solidão, subiu um instante dentro de mim, para me lembrar de que aquele momento ia passar. Foi talvez para fixá-lo, de algum modo, que pedi a ajuda de uma pessoa amiga; ou talvez eu quisesse dizer alguma coisa a essa pessoa e apenas lhe soubesse dizer: "veja aquelas duas meninas..."

E as meninas riam brincando no mar.



Fevereiro, 1957

### Moscas, e teto azul

Amigos dizem-me; pinte o teto de sua cozinha de azul, assim não entrarão moscas.

Desço a escada sonhador e perplexo; será verdade? Quem descobriu que moscas não amam teto azul, esse delicadíssimo segredo da construção civil, fino mergulho na sensibilidade aérea do inseto aborrecido para nós, mas em si mesmo respeitável como todo ser?

Faz o homem sua casa e não quer moscas, pinta de azul seu teto, moscas chegam até a janela, olham lá dentro para cima, pensam: pintou de azul o teto, ele não nos ama, adeus.

A relação mosca-homem é incessante no mundo, tanto que o homem a chama oficialmente "Musca domestica", celebrando seu amor à casa do homem, imaginando talvez que não havia moscas antes de haver casas, como certamente não existiam andorinhas sem beirais para viver e fios telefônicos onde se encontrarem as amigas e bater um papo olhando a tarde; uma criança nascida em Brasília que não sair de lá morrerá sem ver andorinhas, triste sina.

Cuida o leitor que estou escrevendo bobagens, e é certo. Mas eu sei das bobagens minhas, elas têm um enredo íntimo. Estou escrevendo assim à toa e já estou vendo para onde vou indo; comecei





a falar de mosca, já passei para andorinhas, o resto é fácil de imaginar, estou pensando nessa andorinha cigana que apareceu na minha varanda e sozinha, sozinha, não fez verão, mas fez uma súbita, ainda úmida, inquietante primavera, com seus ventos e frias luas.

Vai durar? Tenho a secreta certeza de que não, mas me pergunto às vezes, e dirijo esta pergunta aos homens que sabem as coisas, que são os homens poetas: acaso se pode prender mulher como quem prende passarinho na gaiola? Nosso deleite com mulher e passarinho não se estraga assim no seu mais íntimo sentido, que é de ter num instante o que é em si mesmo uma elusiva criatura \_ a posse do evanescente? Na minha varanda já apareceu canário, até beija-flor, até uma deusa, oh, tu, Diana, caçadora de brisas, que presides ao destino das nuvens errantes e das espumas do mar.

Sei como faço: fico sério, trêmulo por dentro, mas dono do mundo e de mim, sentindo na cabeça a leve mão de Deus e o cicio inaudível de Sua voz dizendo: "Eis aí."

Assim também A ouvirei quando reconhecer que foi a Morte que desceu em minha varanda: "Eis aí." E me irei, talvez com um pouco de pena de mim, mas sem medo e sem verdadeira tristeza, me irei como se vão as moscas ao recuarem, atônitas, perante o teto azul de uma cozinha.

Outubro, 1961



