

AROLDO JOSÉ ABREU PINTO

ELEVADO AO “RÉS-DO-CHÃO”: TENSÃO
CRÍTICA NAS CRÔNICAS DE RICARDO RAMOS
(*FOLHA DA TARDE* 1984–1986)

VOLUME II

Faculdade de Ciências e Letras de Assos

AROLDO JOSÉ ABREU PINTO

ELEVADO AO “RÉS-DO-CHÃO”: TENSÃO
CRÍTICA NAS CRÔNICAS DE RICARDO RAMOS
(*FOLHA DA TARDE* 1984–1986)

VOLUME II

Tese apresentada à Faculdade de
Ciências e Letras de Assis – UNESP
para a obtenção do título de Doutor
em Letras (Área de Concentração:
Literaturas de Língua Portuguesa)

Orientador: Carlos Erivany Fantinati

ASSIS
2004

SUMÁRIO

VOLUME I

1. Apresentação	13
2. Perfil intelectual de Ricardo Ramos e histórico da <i>Folha da Tarde</i>	18
2.1. Perfil intelectual de Ricardo Ramos (1929-1992)	19
2.1.1. Quem é Ricardo Ramos	19
2.1.2. No final da década 70, a intensificação da carreira editorial	23
2.2. As crônicas no contexto da <i>Folha da Tarde</i>	25
2.2.1. Considerações sobre a história e o perfil da <i>Folha da Tarde</i>	25
3. Transcrição das crônicas de Ricardo Ramos publicadas na <i>Folha da Tarde</i>, de 1984 a 1986	30
3.1. A título de esclarecimento	31
Crônicas publicadas em 1984	34
A noite do travesseiro	35
O Nobel e o cuco	37
Lá vai o cruzeiro	39
Lábaro, plácida, fúlgido	41
Domingo na praça	43
Nome e Sobrenome	45
Pelo telefone	47
Faixas de rua	49
Palavra puxa palavra	51
Presente de amigo	53
Amigo de Papai Noel	55
Vamos animar 85	57
Crônicas publicadas em 1985	59
O filósofo Zeca	60
Nordestinas	62
Violência em vários atos	64
480: o número da sorte	66
A praga da pesquisa	68

O imaginoso da criança	70
Duas cenas mineiras	72
Pausa carnavalesca	74
Mulheres	76
Segunda prova	78
Bom tempo	80
Achados e perdidos	82
Os tímidos são como os elefantes	84
Historinha policial	86
A cana e a moenda	88
Livre para fumar	90
O cortejo	92
Do erotismo, ao câmbio do dia	94
Matando saudade	96
Orelhas	98
O congresso dos escritores	100
Bons conselhos	102
O caminho das pedras	104
Tiroteio amigável	106
As séries de TV	108
Conversa de táxi	111
Morte acidental de um nazista	112
Casinhos Caipiras	114
Qual a da moça?	116
Um tipo em trânsito	118
Crianças	120
De sonhos e sonhados	122
O entulhinho autoritário	124
A educação pelo vôo	126
O professor de Grego	128
O passarinho na vidraça	130
Presente de casamento	132
Sustos e surpresas	134
Os artistas da mensagem	136
Notícia de Moçambique	138
Ouvindo o galo cantar	140
Horário Eleitoral	142
O secretariado	144
O triste fim	146
Conversa jogada fora	148
Em clima de eleição	150
Sem Choro nem vela	152
A sorte nas mãos	154
Lâmpada, vela ou fósforo	156
De conversa em conversa	158

O exemplar Adonias	160
É permitido sorrir.....	162
Crônicas publicadas em 1986	164
Um ano bem razoável.....	165
Falar é fôlego?	167
A minha lista de filmes	169
As velhas novidades	171
Máximas e Mínimas.....	173
Falando sozinho.....	175
Rodando e comunicando	177
Me dá o que é meu	179
Prêmios literários	181
A eleição dos escritores	183
Cabeça-de-fósforo	185
A idade explícita.....	187
Nomes da rua	189
Turismo sem sair de casa.....	191
O modo entusiástico	193
Retrato de mutante	195
Pacote, cueca e aeroporto	197
Pôquer eletrônico	199
Caso de amor.....	201
Pingue-Pongue	203
O jovem debaixo da pele.....	205
Jogo feito.....	207
Os dourados anos de nossas vidas	209
Reformas, ortográfica e agrária, com entreato de lembranças	211
Quina sem prêmio	213
A vaca	215
Trinca e par de figuras	217
História antiga com final infeliz	219
Lembrança de Orígenes Lessa.....	221
4. Crônicas: dualidade de visão em tensão na articulação de significados	223
5. Referências bibliográficas	259

VOLUME II

1. Considerações iniciais	268
2. O tratamento crítico do corpus	274
2.1 Pressupostos teórico-metodológicos	275
2.2 Caminhos para interpretação e crítica	276
3. Elevado ao “rés-do-chão”: tensão crítica nas crônicas de Ricardo Ramos	297
3.1 “A noite do travesseiro”	298
3.2 “Amigo de Papai Noel”	321
3.3 “Lá vai o cruzeiro”	335
3.4 “Lábaro, plácida, fúlgido”	347
3.5 “Nome e sobrenome”	363
3.6 “O Nobel e o cuco”	380
3.7 “Segunda prova”	401
3.8 “Domingo na praça”	419
3.9 “Duas cenas mineiras”	439
3.9.1 Primeira “cena”	443
3.9.2 Segunda “cena”	453
3.10 “Historinha policial”	462
4. Considerações finais	480
5. Bibliografia	484
5.1. Referências bibliográficas	485
5.2. Bibliografia teórica de apoio	488
Anexos	490
ANEXO 01 – Atividades intelectuais desenvolvidas por Ricardo Ramos (pesquisa em andamento)	
ANEXO 02 – <i>Print screen</i> da página inicial do site < http://www.ricardoramos.org.br >	

1

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em 1993, visando, entre outros aspectos, a contribuir para o estudo de autores da literatura infantil e juvenil brasileira ainda pouco explorados, elegemos como objeto de estudo os textos ficcionais voltados para o público jovem, produzidos por Ricardo de Medeiros Ramos (1929–1992) até então. Esse trabalho culminou na Dissertação de Mestrado, intitulada *A literatura “juvenil” de Ricardo Ramos: sedução e fruição estética*, defendida na UNESP/Assis em 1996, que tinha como objetivos compreender e explicar, mediante a análise de três narrativas selecionadas, o modo de representação da realidade engendrado pelo escritor e o papel do narrador nesse processo, recuperando, reunindo e organizando a bibliografia *do* autor e *sobre* sua obra disponíveis. Por se tratar de um trabalho debruçado sobre os textos ficcionais para jovens, as preocupações, naquele momento, recaíram principalmente sobre esses textos. No entanto, se no conjunto dos documentos coletados ficou destacado o fato de a produção crítica sobre a literatura juvenil de Ricardo Ramos ser ainda incipiente em termos numéricos, o mesmo não podia ser dito em relação aos demais elementos que compunham o material disponível, que davam conta de boa parte da carreira literária, jornalística, crítica e publicitária do escritor. Naquele momento, pôde-se constatar – figurando inclusive como um pequeno tópico da citada Dissertação – que alguns dos aspectos levantados neste material foram essenciais para as reflexões sobre a produção para jovens de Ricardo Ramos e para as reflexões sobre o todo de sua obra.

Tomando por base esses aspectos, em 1997 solicitamos dos familiares de Ricardo Ramos maiores informações sobre a produção crítica *de e sobre* o autor, recolhida durante toda sua vida, e sua produção ficcional publicada esparsamente em periódicos. Em novembro de 1998, a partir desses contatos mantidos com a família do escritor, constatamos que o material crítico/informativo/literário *de e sobre* Ricardo Ramos e sua obra era ainda mais abrangente e considerável em termos numéricos. Solicitamos, então, dos familiares o acesso ao material, o que nos foi prontamente facultado, inclusive com o deslocamento do acervo para pesquisa na forma de cessão.

A presença do material, inclusive de fotos, documentos pessoais, cartas, cartões e outros objetos pertencentes ao escritor, oferece atualmente a oportunidade para que se iniciem projetos envolvendo pesquisadores de Literatura, História e Sociologia, entre outros.

Particularmente, considerando de maneira ainda esparsa alguns dos textos disponíveis – em sua grande maioria publicados em jornais: crônicas, reportagens, resenhas, artigos, entrevistas, notas, estudos, notícias e publicações em antologias, revistas críticas e capítulos de obras –, observamos que o desenvolvimento de um projeto, como havíamos idealizado inicialmente, buscando a preservação e a organização do acervo e visando realizar um inventário crítico sobre a obra do escritor, demandaria um tempo maior do que dispomos para a conclusão do presente trabalho de doutoramento. Dessa forma, concomitantemente ao início da organização material do acervo – com o arrolamento de documentos, a subdivisão em categorias, a classificação e a hierarquização, segundo diferentes critérios –, deliberamos pelo desenvolvimento de uma pesquisa mais pontual com as crônicas de Ricardo Ramos

publicadas de 1984 a 1986 no Jornal *Folha da Tarde*, de São Paulo, sem abandonar, no entanto, a busca de apoio junto a órgãos e instituições públicas e privadas para a viabilização de um banco de dados e a criação de meios de divulgação para pesquisadores e interessados das mais diversas regiões do Brasil, possibilitando que outras pessoas – professores, alunos de iniciação científica e pós-graduação de instituições de ensino superior – possam conhecer o acervo e ter acesso a ele, sem riscos de deterioração em função do constante manuseio.

Vale frisar também que, quanto ao número, é possível que o material publicado nos periódicos e hoje contido no acervo signifique a grande maioria dos textos *de* e *sobre* Ricardo Ramos e sua obra, uma vez que, segundo testemunho dos próprios familiares, havia todo um cuidado por parte do autor com a coleta deste material.

Especificamente em relação às crônicas, o trabalho inicial de pesquisa e recolha do *corpus* básico de estudo foi por nós finalizado em julho de 2002. Para alcançar este estágio, foi preciso um trabalho de pesquisa, visando a organizar e detectar possíveis lacunas na obtenção das crônicas. Os próprios arquivos do autor e de seus familiares, como já dito, continham parte das crônicas já recolhidas. Outra parte foi obtida por meio de levantamentos e pesquisas junto ao Banco de Dados da Empresa Folha da Manhã, de São Paulo, capital, em visitas *in loco*. Todo este trabalho foi adensado ainda com contatos periódicos realizados com o filho de Ricardo Ramos – Rogério Ramos – que é editor e responsável direto pela administração da obra do pai.

Estabelecido de forma segura o *corpus* definitivo, o desenvolvimento de um trabalho de reflexão a partir das crônicas mostrou-se, portanto, mais plausível, em função do tempo de que dispúnhamos, e mais oportuno, em função do ineditismo de estudos a partir desse importante material.

Vale frisar, contudo, que o trabalho ora apresentado não significa em momento algum uma trajetória concluída. Ao contrário, o recorte que agora se faz com as crônicas terá como meta a conclusão de mais uma etapa da formação intelectual deste pesquisador. Concomitantemente a este trabalho, por exemplo, já está em desenvolvimento a estruturação de uma biografia de Ricardo Ramos a partir dos dados fornecidos pelo acervo e por entrevistas com familiares, escritores, críticos e outros intelectuais que conviveram com o autor, considerando sua trajetória como ficcionista, jornalista, crítico literário, ensaísta, publicitário, editor, professor universitário e missivista. Essa pesquisa paralela já resgatou algumas informações biográficas do autor, desde o seu nascimento, em 1929, até a publicação de seus primeiros contos em periódicos em 1948. A partir desta data, o trabalho vem seguindo pontualmente, ano a ano, resgatando as informações. A coleta e a sistematização de dados já se encontram no ano de 1960 (ver anexo 1). O intuito da pesquisa é, inicialmente, traçar, ainda que precariamente, um panorama das atividades intelectuais desenvolvidas por Ricardo Ramos, dando conta de sua importância para a constituição da literatura brasileira no século passado.

Um outro trabalho que já está sendo desenvolvido e que deverá ser ampliado num futuro próximo com o engajamento de outros intelectuais, pesquisadores, alunos de iniciação científica etc. é a análise da produção do autor voltada mais

especificamente para o público juvenil, além de suas novelas e contos. Parte do referido trabalho e algumas outras informações também já podem ser consultadas *online* no site <http://www.ricardoramos.org.br> – vide *print screem* da página inicial no anexo 2. Vale destacar que o endereço foi registrado junto a Fapesp com a anuência da família do autor e se tornou o site oficial do escritor, tendo uma média mensal de visitas superior a 500 acessos.

Finalmente, como terceiro e último projeto em desenvolvimento, estão sendo reunidos outros elementos e informações para a continuidade da composição do acervo do autor. Neste sentido, tem-se destacado novamente a contribuição dos familiares que, constantemente, têm remetido novos documentos para inclusão no material já disponível. Dito isso, passemos para o efetivo trabalho de abordagem das crônicas.

2

O TRATAMENTO CRÍTICO DO *CORPUS*

2.1 Pressupostos teórico-metodológicos

Quanto aos procedimentos para abordagem das crônicas, nossa opção será por partir de um pressuposto teórico-metodológico que toma o texto como ponto de partida e ponto de chegada do trabalho crítico, ou, como propõe o crítico Antonio Candido, procuramos partir do resultado e não do estímulo ou do condicionamento, já que o texto é a matéria do crítico e deve ser tomado como

[...] uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não-literários: impressões, paixões, idéias, fatos, acontecimentos, que são matéria-prima do ato criador. A sua importância quase nunca é devida à circunstância de exprimir um aspecto da realidade, social ou individual, mas à maneira por que o faz [...]. Esta autonomia depende, antes de tudo, da eloquência do sentimento, penetração analítica, força de observação, disposição das palavras, seleção e invenção das imagens; do jogo de elementos expressivos, cuja síntese constitui sua fisionomia, deixando longe os pontos de partida não-literários. (CANDIDO, 1969, p.34).

Tendo assumido esse ponto de vista teórico-metodológico, procuraremos analisar as crônicas considerando as especificidades de cada uma e dirigindo mais diretamente o foco de análise nos aspectos que assinalam o caráter estético de cada texto. A intenção é chegar à análise do que Candido, ao teorizar sobre a narrativa ficcional, denomina “redução estrutural”, ou seja, “processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma

estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo” (1993, p. 9).

Ainda de acordo com Candido, o propósito é adotar um processo crítico capaz de

[...] mostrar (não apenas enunciar teoricamente, como é de hábito) de que maneira a narrativa se constitui a partir de materiais não literários, manipulados a fim de se tornarem aspectos de uma organização estética regida pelas suas próprias leis, não as da natureza, da sociedade ou do ser (1993, p. 9),

procurando não esquecer, no entanto, que

[...] natureza, sociedade e ser parecem presentes em cada página, tanto assim que o leitor tem a impressão de estar em contato com realidades vitais, de estar aprendendo, participando, aceitando ou negando, como se estivesse envolvido nos problemas que eles suscitam. (1993, p. 9).

Em outras palavras, a ambição é “mostrar” como Ricardo Ramos elabora suas crônicas “a partir do mundo”, mas gerando “um mundo novo, cujas leis fazem sentir melhor a realidade originária” (CANDIDO, 1993, p.10).

2.2 Caminhos para interpretação e crítica

Delimitado o *corpus* definitivo junto ao jornal *Folha da Tarde* e sem perder de vista a proposta que norteia este trabalho, que toma o texto como ponto de partida e de chegada do trabalho crítico, iniciamos um processo concomitante de retomada das discussões sobre o gênero, buscando melhor compreender o jogo de elementos que

particulariza o texto do cronista Ricardo Ramos. Inicialmente, sem a preocupação de sermos exaustivos nessa busca de parâmetros mais sistematizados sobre a crônica, suas origens, estrutura e outras características como linguagem e temas recorrentes, que pudessem fornecer pistas de como diferenciar ou melhor caracterizar as particularidades desse tipo de manifestação literária, nos defrontamos com alguns textos que se tornaram referência no Brasil nas discussões em torno do gênero. Entre outras discussões teóricas elencadas nas referências bibliográficas e na bibliografia teórica de apoio deste trabalho e respeitando a cronologia de divulgação desses estudos, chegamos a publicações esparsas ou comentários relacionados ao assunto como o texto “O exercício da crônica”, de Vinícius de Moraes, contida na obra *Para viver um grande amor*, do mesmo autor, publicada em 1962 pela Editora do Autor e posteriormente pela José Olympio; trabalhos como “A crônica”, de Massaud Moisés, publicado em *A criação literária*, pela Editora Cultrix em 1967 e “Ensaio e crônica”, de Afrânio Coutinho, publicado em *A literatura no Brasil* primeiramente em 1969 pela Editorial Sul Americana e, em seguida, pela José Olympio; obras como *A crônica*, de Jorge de Sá, publicada em 1985 na Série Princípios, da Editora Ática; o número especial do *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mario de Andrade* sobre a crônica de jan./dez. de 1985; *A crônica: o gênero, sua fixação e as transformações no Brasil*, publicado pela Fundação Casa de Rui Barbosa em 1992; *Crônica: história, teoria e prática*, de Flora Christina Bender e Ilka Brunhilde Laurito, publicada em 1993; e publicações diversas como o número temático “A crônica”, do Informativo *Proleitura* (n.º 20, jun. 1998), publicado pelo Grupo Acadêmico “Leitura e Literatura na Escola” do Departamento de Literatura da UNESP/Assis.

Porém, após as leituras, e mesmo reconhecendo a inestimável contribuição desses estudos para a compreensão de nuances típicas dessa forma de escrita adotada no Brasil desde meados do século XIX e bastante difundida no século passado, notamos que talvez a bem-humorada declaração do escritor e cronista Lourenço Diaféria, concedida ao Informativo *Proleitura*, resuma bem o caráter fugidio do assunto: “Para mim, é mais fácil definir o que é um pudim, o que é uma maria-mole, do que definir a crônica” (ano 5, n.º 20, jun. de 1998, p. 1). Ou ainda, num outro tom, a afirmação enfática de Afrânio Coutinho (1986), em *A literatura no Brasil*, que, após propor uma tipologia de categorias para o gênero, ressalta que, devido à flexibilidade desse tipo de texto, sua “tentativa de classificação não implica o reconhecimento de uma separação estanque entre os vários tipos, os quais, na realidade, se encontram freqüentemente fundindo traços de uns e outros” (p.133). E em uma outra passagem decreta: “a estrutura da crônica é uma desestrutura; a ambigüidade é sua lei” (p.271).

Assim, procuramos encaminhar as reflexões de maneira que pudéssemos chegar às propostas iniciais, sem necessariamente entrar no mérito do gênero, pois, diante desse panorama e da diversidade de possibilidades e caminhos oferecidos pelas crônicas de Ricardo Ramos, chegamos à conclusão de que qualquer tentativa de interpretação e crítica, em vez de partir para a criação de uma possível “teoria do gênero”, deveria, antes de qualquer coisa – e até mesmo abandonando possíveis particularidades inerentes ao gênero sugeridas por alguns dos estudos vistos –, considerar exatamente a atitude escorregadia constantemente exercitada pelo ficcionista em suas crônicas, pois este sim talvez seja justamente um dos traços mais fortes e distintivos do gênero.

Para atingir tal fim, as reflexões de Antonio Candido (1992), contidas no texto “A vida ao rés-do-chão”, publicado originalmente no quinto volume de *Para gostar de ler: crônicas* (São Paulo: Ática, 1981), e os comentários feitos por Bordini (1982) em relação ao cronista Luis Fernando Veríssimo, na obra *O gigolô das palavras*, nos pareceram as mais propícias para iniciar uma reflexão mais acurada das crônicas pretendidas; Candido, por reafirmar o caráter efêmero do gênero de maneira singular, colocando-o como uma manifestação artística “ao rés-do-chão”, e Bordini por ter procurado “observar o bicho, registrar os modos de seu comportamento e depois quebrar a cabeça buscando entender o que ele é” (p.99).

Tomando mais detidamente os comentários de Candido (1992), vale atentar para a provocação inicial do autor: “A crônica não é um ‘gênero maior’” (p.13), que, em seguida, é amenizada com a reveladora explicação: “‘Graças a Deus’, seria o caso de dizer, porque sendo assim ela fica perto de nós” (p.13). A proximidade com o receptor, portanto, é o primeiro marco dado por Candido para se observar a crônica. Mas cabe questionar: no caso de Ricardo Ramos, proximidade com qual receptor e de que maneira? A resposta à primeira questão esperamos que seja respondida nas pistas depreendidas das análises propriamente ditas. Já para responder a segunda questão, o próprio Candido nos oferece alguns pressupostos, que também poderão ser confirmados com a apreciação crítica das crônicas.

Por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo dia. Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural. Na sua despreensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorrateira, recuperar com a outra mão uma profundidade de significado e um certo acabamento de

forma, que de repente *podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição*. (1992, p. 13-4, grifos nossos)

Das considerações acima, grifamos, para reflexão um pouco mais adiante, os aspectos que nos parecem comuns aos textos de Ricardo Ramos, principalmente o arranjo aparentemente solto que, a princípio, o autor se propõe a exercitar e que assume o ar de coisa banal, para, por meio de um trabalho com a linguagem, falar mais de perto ao leitor e, por isso mesmo, “humanizar”, uma vez que – e sendo fiel à citação – recupera “com a outra mão uma profundidade de significado e um certo acabamento de forma”, que revelam todo o seu caráter estético de elaboração.

Outro aspecto levantado pelo estudioso, no que diz respeito à crônica como gênero, é que o fato desta “ficar tão perto do dia-a-dia age como quebra do monumental e da ênfase” (1992, p. 14). Ao se referir ao modo de escrita de que mais comumente se valem os cronistas, Candido acaba tocando num outro ponto que, acreditamos, talvez seja marcante em Ricardo Ramos: colocar o culto, a ideologia de um sistema instituído “ao rés-do-chão”.

[...] Ora, a crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas. Em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas. Ela é amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas, - sobretudo porque quase sempre utiliza o humor.

Isto acontece porque não tem pretensões a durar, uma vez que é filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba tão depressa. Ela não foi feita originalmente para o livro, mas para essa publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha. Por se abrigar neste veículo transitório, o seu intuito não é o dos escritores que pensam em ‘ficar’, isto é, permanecer na lembrança e na admiração da posteridade; e a sua perspectiva não é a dos que

escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão. (1992, p. 14)

Todos os pressupostos aqui levantados se aliam, ainda, a características sutilmente apontadas no fragmento acima, como o fato de a crônica trabalhar com o corriqueiro e mostrar nele uma grandeza, ser “amiga” da verdade e da poesia, quase sempre utilizar o humor e não ter pretensões de durar; efeitos ou características, aliás, que Ricardo Ramos também parece atingir em suas crônicas.

No mesmo fragmento, há que se ressaltar, finalmente, a menção à questão da circulação da crônica, pois sendo “filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba tão depressa” e não feita “originalmente para o livro” (p.14), o contexto é quem acaba influenciando ou mesmo definindo, na maioria das vezes, os assuntos nela contidos.

Além disso, Candido reforça ainda mais outro ponto que merece especial atenção: o fato de a crônica ter adquirido feições especiais no Brasil. Segundo o estudioso, poderia afirmar-se sob vários aspectos, inclusive, que se trata de um gênero brasileiro pela naturalidade e originalidade com que aqui se desenvolveu.

[...] Aos poucos o “folhetim” foi encurtando e ganhando gratuidade, certo ar de quem está escrevendo à toa, sem dar muita importância. Depois entrou francamente pelo tom ligeiro e encolheu de tamanho. Até chegar ao que é hoje.

Ao longo deste percurso, foi largando cada vez mais a intenção de comentar (deixada a outros tipos de jornalismo), para se fixar sobretudo com a de divertir. A linguagem se tornou mais leve, mais descompromissada e (fato decisivo) se afastou da lógica argumentativa ou da crítica política, para penetrar poesia adentro. (1992, p. 14)

A essas características, com exceção da crítica política, que parece ser constante em Ricardo Ramos, e do fato de esse autor manter um matiz de comentário

na maior parte de seus textos, alia-se, finalmente, como pressuposto a ser observado mais atentamente nas crônicas selecionadas, a necessidade de “divertir”, que parece ser comum em seus textos, e também o fato de que as crônicas, apesar do tom corriqueiro que geralmente assumem, “não apenas entram fundo no significado dos atos e sentimentos do homem, mas podem levar longe a crítica social” (CANDIDO, 1992, p.17-8), principalmente em um país em processo de profundas mudanças, como o Brasil da década de 80 do século passado.

Encerrando seu artigo, Candido aponta ainda alguns dos meios utilizados pelos cronistas para conseguir o efeito desejado. Destaca que há crônicas que são diálogos, outras que se aproximam mais da narrativa, principalmente do conto, outras que parecem anedotas e outras que se aproximam da exposição poética ou de certo tipo de biografia lírica. Mas atentemos agora para Bordini (1982) que, fazendo comentários em relação ao cronista Luis Fernando Veríssimo, na obra *O gigolô das palavras*, aponta dificuldades de análise e caracterização sobre aquele autor que, a nosso ver, são muito próximas das observadas preliminarmente em relação à produção de Ricardo Ramos.

Como dissemos há pouco, Bordini (1982), de forma espontânea, propõe-se a “observar o bicho, registrar os modos de seu comportamento e depois quebrar a cabeça buscando entender o que ele é” (p.99). Inicialmente, como enfatiza a autora, Veríssimo é um “sujeito traçoeiro”, pois “quando vamos comparar a receita com o prato que ele nos serve, lá se escapa o mestre-cuca com algum segredo que nos sonegou e ficamos sem entender o que está acontecendo” (p.99). Assim sendo, “aceitemos que alguns dos seus textos são contos, porque narram uma história

inventada, e outros são crônicas, porque se referem à história-história” (p.100), de tal modo que possamos ter, ainda que precariamente, uma primeira visão do conjunto das crônicas de Ricardo Ramos, a partir de alguns indícios oferecidos pela autora. Para ela, as crônicas de Veríssimo, de acordo com os manuais de literatura, podem ser geralmente separadas em duas espécies, com variações. Em relação às crônicas de Ricardo Ramos – e já com algumas adaptações – poderíamos destacar os seguintes modos de construção mais comuns:

CRÔNICAS

- a) Comentam um aspecto ou aspectos da realidade, fazendo referência a fatos e/ou exemplos reais ou possíveis, que servem para esclarecer a posição do cronista quanto ao assunto.
- b) Analisam um tipo social, suas ações ou palavras, que são descritas ou refletidas pelo cronista.
- c) Registram uma conversa de personagens, com ou sem a participação e a opinião do cronista.

CONTOS

- a) “Narram uma história, com descrição (ou não) com cenário, caracterização das personagens, numa seqüência em que um acontecimento leva a outro, até resolver-se um conflito que surge no início ou no meio. Algumas histórias são contadas apenas através do diálogo das personagens” (BORDINI, 1982, p.100-1).
- b) Narram mini-histórias, com todos ou parte desses ingredientes.

De acordo com essas observações e, vale ressaltar, sempre correndo os riscos que uma adaptação oferece, além dos já assinalados sobre o gênero, teríamos, de maneira sinóptica, em relação às crônicas de Ricardo Ramos, o seguinte quadro:

QUADRO 1:

TEXTOS PUBLICADOS NA FOLHA DA TARDE, DE 1984 A 1986						
		CRÔNICAS			CONTOS	
		A	B	C	A	B
1.	A noite do travesseiro	X				
2.	O Nobel e o cuco	X				
3.	Lá vai o cruzeiro	X				
4.	Lábaro, plácida, fúlgido	X				
5.	Domingo na praça	X				
6.	Nome e sobrenome	X				
7.	Pelo telefone			X		
8.	Faixas de rua	X				
9.	Palavra puxa palavra	X				
10.	Presente de amigo	X				
11.	Amigo de Papai Noel	x	X			
12.	Vamos animar 85	X				
13.	O filósofo Zeca		X			
14.	Nordestinas					X
15.	Violência em vários atos	x			X	
16.	480: o número da sorte	X				
17.	A praga da pesquisa	X				
18.	O imaginoso da criança	X				
19.	Duas cenas mineiras				X	
20.	Pausa carnavalesca	X				
21.	Mulheres	X				
22.	Segunda prova	X				
23.	Bom tempo	X				
24.	Achados e perdidos	X				
25.	Os tímidos são como os elefantes		X			
26.	Historinha policial				X	
27.	A cana e a moenda	X				
28.	Livre para fumar	X				
29.	O cortejo	X				
30.	Do erotismo, ao câmbio do dia	X				
31.	Matando saudade				X	
32.	Orelhas	X				
33.	O Congresso dos escritores	X				
34.	Bons conselhos	X				
35.	O caminho das pedras	X				
36.	Tiroteio amigável	X				
37.	Conversa de táxi	X	x	x	X	
38.	Morte acidental de um nazista	X				
39.	Casinhos Caipiras					X
40.	Qual a da moça				X	
41.	Um tipo em trânsito		X			

		CRÔNICAS			CONTOS	
		A	B	C	A	B
42.	Crianças					X
43.	De sonhos e sonhados				X	
44.	O entulhinho autoritário	X	x			
45.	A educação pelo vôo	X				
46.	O professor de grego	X	x		X	
47.	O passarinho na vidraça	x			X	
48.	Presente de casamento				X	
49.	Sustos e surpresas	X				
50.	Os artistas da mensagem	X				
51.	Notícia de Moçambique	X				
52.	Ouvindo o galo cantar.	X				
53.	Horário eleitoral	X				
54.	O secretariado	X				
55.	O triste fim	X				
56.	Conversa jogada fora	X		x		
57.	Em clima de eleição	X				
58.	Sem choro nem vela	X				
59.	A sorte nas mãos.				X	
60.	Lâmpada, vela ou fósforo	X				
61.	De conversa em conversa	x		X		
62.	O exemplar Adonias	X				
63.	É permitido sorrir	X				
64.	Um ano bem razoável	X				
65.	Falar é fôlego	X				
66.	A minha lista de filmes	X				
67.	As velhas novidades	X				
68.	Máximas e mínimas	X				
69.	Falando sozinho	X				
70.	Rodando e comunicando	X				
71.	Me dá o que é meu	X				
72.	Prêmios literários	X				
73.	A eleição dos escritores	X				
74.	Cabeça de fósforo	X	x			
75.	A idéia (idade) explícita	X	x			
76.	Nomes da rua	X			X	
77.	Turismo sem sair de casa	X				
78.	O modo entusiástico	X				
79.	Retrato de mutante		X		X	
80.	Pacote, cueca e aeroporto	X				
81.	Pôquer eletrônico	X				
82.	Caso de amor				X	
83.	Pingue-Pongue	X				
84.	O jovem debaixo da pele		X			
85.	Jogo feito	X				

		CRÔNICAS			CONTOS	
		A	B	C	A	B
86.	Os dourados anos de nossas vidas	X				
87.	Reformas, ortográfica e agrária, com entreato de lembranças	X				
88.	Quina sem prêmio	X				
89.	A vaca	x			X	
90.	Trinca e par de figuras	x				X
91.	História antiga com final infeliz				X	
92.	Lembrança de Orígenes Lessa	X				

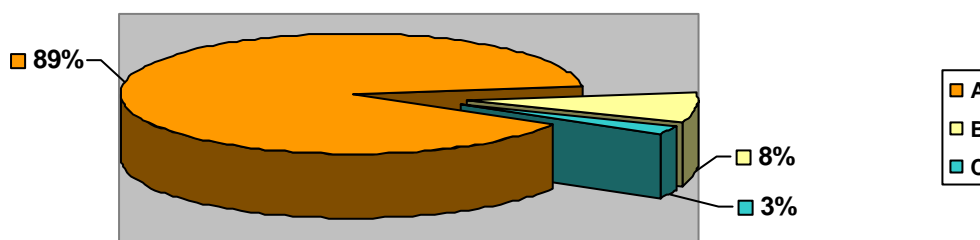
Nessa tentativa primeira de acomodação, podemos notar que as representações engendradas pelo autor e que caracterizam seu modo particular de “plasmam elementos não-literários: impressões, paixões, idéias, fatos, acontecimentos, que são matéria-prima do ato criador” (CANDIDO, 1969, p. 34), muitas vezes se assemelham nas crônicas, pois, apesar de as variantes sugeridas pelos textos muitas vezes se combinarem, como também demonstra o quadro, há uma nítida tendência para o comentário.

Como se pode notar, mais de 80% do total, segundo essa primeira tentativa de organização, está de acordo com o que modernamente tem sido chamado de crônica, já que são textos em que o fio condutor geralmente é um acontecimento da vida cotidiana, um fato político, esportivo, social ou literário, que, à primeira vista, parece banal, mas que ganha uma significação e uma importância muito grande na visão do cronista. Apenas 17% dos textos apresentariam características comuns aos contos.

Da mesma forma, numa rápida retomada dos resultados apresentados no quadro 1, podemos observar, por exemplo, que uma ampla margem de textos seria

considerada crônica porque comenta um aspecto da realidade, utilizando exemplos reais ou possíveis em uma determinada época, e contém quase sempre uma tentativa do cronista de esclarecer a sua posição sobre um assunto. Já outra boa parte também estaria de acordo com os elementos que caracterizariam um modo particular de escrita da crônica pelo fato de desnudarem um tipo social, ou por apenas registrarem uma conversa entre personagens. Assim sendo, sinopticamente, temos, em relação às crônicas, as seguintes proporções de acordo com as afirmações acima.

GRÁFICO 1: CRÔNICAS



- A - Comentam um aspecto ou aspectos da realidade, fazendo referência a fatos e/ou exemplos reais ou possíveis, que servem para esclarecer a posição do cronista quanto ao assunto.
- B - Analisam um tipo social, suas ações ou palavras, que são descritas ou refletidas pelo cronista.
- C - Registram uma conversa de personagens, com ou sem a participação e a opinião do cronista.

Dos demais textos observados, somente em 16 – “Nordestinas”, “Violência em vários atos”, “Duas cenas mineiras”, “Historinha policial”, “Matando saudade”, “Casinhos caipiras”, “Qual a da moça”, “Crianças”, “De sonhos e sonhados”, “O passarinho na vidraça”, “Presente de casamento”, “A sorte nas mãos”, “Caso de

amor”, “A vaca”, “Trinca e par de figuras” e “História antiga com final infeliz” –, entre as 93 crônicas que compõe o *corpus*, predominaria uma narrativa, com elementos indicadores de tempo, algum tipo de cenário, descrição ou não de personagens e, geralmente, seguindo uma seqüência em que um acontecimento, muitas vezes, leva a outro, até a resolução do conflito apresentado no início ou no meio da narração. Estaria, assim, caracterizado o conto, que também é alvo de discussão e de controvérsias quanto às características que o particularizariam, a ponto de Mário de Andrade defini-lo como “tudo o que o autor chama de conto”, mas geralmente apontado como uma narrativa breve, oral ou escrita, com um número reduzido de personagens envolvidos, uma só ação ou foco temático em que se concentraria grande força no desfecho¹.

Proporcionalmente, em relação ao que poderia ser identificado como característica própria do conto, teríamos, nas crônicas de Ricardo Ramos, portanto, cerca de 17% do total. Já entre os textos em que há uma mescla de indícios que remeteriam tanto para o conto quanto para a crônica, ou para diferentes modos de construção no mesmo gênero, podemos ressaltar “Violência em vários atos”, “Conversa de táxi”, “O professor de grego”, “O passarinho na vidraça”, “Nomes da rua”, “Retrato mutante”, “A vaca” e “Trinca e par de figuras”.

Em “Conversa de táxi”, por exemplo, o narrador, ao mesmo tempo em que narra uma história com personagem central e alguns dos elementos apontados como típicos do conto, comenta um fato comum no cotidiano das grandes cidades, fazendo

¹ Tendo em vista que o enfoque central de nosso trabalho não é o de destacar as características que diferem ambos os gêneros nas crônicas de Ricardo Ramos, consultamos, para efeito de sistematização, a obra *A teoria do conto*, de Nádya Batella Gotlib (2.ed. São Paulo: Ática, 1985).

referência direta a informações reais ou possíveis nestes grandes centros, analisa um tipo social e registra uma conversa entre personagens. Esse tipo de texto representa cerca de 5% do total *corpus*.

Seja como for, essas informações acabam remetendo-nos à constatação de que Ricardo Ramos, nesse conjunto de textos, é um cronista, que, algumas vezes, também utiliza uma estrutura considerada comum no conto; outras vezes, mescla ambas as possibilidades para atingir o efeito desejado, o que é ainda muito incipiente para a compreensão dos aspectos que estão representados nos textos. Assim, resta-nos voltar às crônicas de Ricardo Ramos, mas não sem antes atentar novamente para algumas das considerações de Bordini (1982), que destaca, antes de tudo, Luis Fernando Veríssimo como um “sábio despistador” que, além de “seu show de ilusionismo”, acredita “*existir, acima das palavras que todos conhecem e usam, uma forma de organizá-las, de mexer com seu sentido comum, de modo que se submetam às suas idéias sem protestos*” (p.102, grifo nosso), brincando justamente com a realidade e a linguagem. De maneira análoga, estaremos preocupados em perceber como Ricardo Ramos, em seus textos, parece também jogar com o sentido das palavras, explorando as contradições que apontam para seu estilo pessoal. Como destaca Bordini, “isso também não é um mistério tão insolúvel”, pois o que mais se destaca em relação a Luis Fernando Veríssimo são os contrastes, “ou entre forma e linguagem; ou entre o que é dito e o que se espera que seria dito; ou entre o que se diz e o que é silenciado e precisa ser decifrado” (p.103).

Partindo dessas conjecturas iniciais, nossa intenção será levantar – primeiramente agrupando as crônicas de acordo com características que as assemelham

– os modos em que se manifestam as várias modalidades de tensão, visando perceber os procedimentos de construção mais comuns dos textos, para, num segundo momento, partir para a efetiva análise e descrição desses procedimentos nas crônicas mais representativas em cada um desses modos de oposição levantados. Em outras palavras, nossa expectativa é ir percebendo, aos poucos, nesse primeiro contato e num momento posterior, como forma ou linguagem, o dito, presente na camada mais aparente do texto, e o não dito, mas apreendido por uma leitura mais atenta, entram em choque nas representações engendradas por Ricardo Ramos, instaurando um novo modelo de comunicação e “solicitando do receptor não uma postura empática e efetivamente identificadora com o texto, mas uma atitude atuante e interveniente no ato da leitura” (FANTINATI, 1983, p. 49).

QUADRO 2:

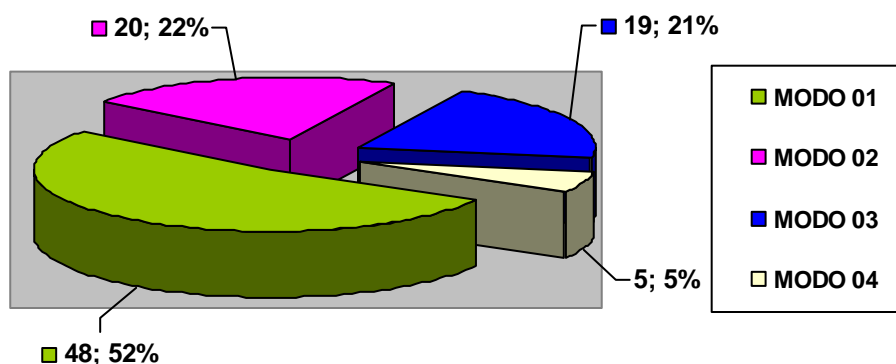
MODOS DE TENSÃO/OPOSIÇÃO NA CONSTRUÇÃO DOS TEXTOS	
TEXTOS	PISTAS INICIAIS
<ul style="list-style-type: none"> • 480: o número da sorte • A cana e a moenda • A educação pelo vôo • A eleição dos escritores • A noite do travessero • Amigo de Papai Noel • As velhas novidades • Bom tempo • Caso de amor • Conversa jogada fora • De conversa em conversa • É permitido sorrir • Em clima de eleição • Faixas de rua • Falar é fôlego 	<p>Rompem com clichês lingüísticos ou culturais e acumulam situações, correlatas ou não a um mesmo assunto, levantando nuances positivas e/ou negativas e levando a pensarem-se as coisas por lados inesperados.</p>

<ul style="list-style-type: none"> • Horário eleitoral • Lá vai o cruzeiro • Lábaro, plácida, fúlgido • Lâmpada, vela ou fósforo • Lembrança de Orígenes Lessa • Livre para fumar • Matando saudade • Máximas e mínimas • Morte acidental de um nazista • Mulheres • Nome e sobrenome • Notícia de Moçambique • O caminho das pedras • O Congresso dos escritores • O cortejo • O exemplar Adonias • O filósofo Zeca • O jovem debaixo da pele • O secretariado • O triste fim • Pacote, cueca e aeroporto • Palavra puxa palavra • Píngue-Pongue • Pôquer eletrônico • Prêmios literários • Presente de casamento • Quina sem prêmio • Reformas, ortográfica e agrária, com entreato de lembranças • Retrato de mutante • Sem choro nem vela • Tiroteio amigável • Turismo sem sair de casa • Um ano bem razoável 	
<ul style="list-style-type: none"> • A idéia (idade) explícita • A minha lista de filmes • A praga da pesquisa • Achados e perdidos • De sonhos e sonhados • Do erotismo, ao câmbio do dia • Falando sozinho • História antiga com final infeliz • Nomes da rua • O imaginoso da criança 	<p>Giram em torno de uma questão ou coisas que não são comumente ponderadas, desmistificando verdades ou concepções pré-estabelecidas.</p>

<ul style="list-style-type: none"> • O Nobel e o cuco • Orelhas • Os artistas da mensagem • Os tímidos são como os elefantes • Ouvindo o galo cantar • Presente de amigo • Rodando e comunicando • Segunda prova • Sustos e surpresas • Um tipo em trânsito 	
<ul style="list-style-type: none"> • A sorte nas mãos • A vaca • Cabeça-de-fósforo • Casinhos Caipiras • Crianças • Domingo na praça • Duas cenas mineiras • Jogo feito • Me dá o que é meu • Nordestinas • O entulhinho autoritário • O modo entusiástico • O passarinho na vidraça • O professor de grego • Os dourados anos de nossas vidas • Pausa carnavalesca • Pelo telefone • Trinca e par de figuras • Vamos animar 85 	<p>Jogam com a diferença entre o que se diz no texto e o que se entende no contexto ou, algumas vezes, baseiam-se em comparações inesperadas, somando situações normais com outras inesperadas ou impensáveis.</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Bons conselhos • Conversa de táxi • Historinha policial • Qual a da moça? • Violência em vários atos 	<p>Exageram as proporções normais das coisas, comportamentos ou situações, estabelecendo contrastes.</p>

Tendo em vista o quadro acima, temos, em relação aos modos de oposição mais comumente exercitados pelo cronista, o seguinte gráfico:

GRÁFICO 2: PISTAS INICIAIS SOBRE OS MODOS DE TENSÃO/OPOSIÇÃO MAIS COMUNS NA CONSTRUÇÃO DOS TEXTOS



MODO 01 - Rompem com clichês lingüísticos ou culturais e acumulam situações, correlatas ou não a um mesmo assunto, levantando nuances positivas e/ou negativas e levando a pensarem-se as coisas por lados inesperados.

MODO 02 - Giram em torno de uma questão ou coisas que não são comumente ponderadas, desmistificando verdades ou concepções pré-estabelecidas.

MODO 03 - Jogam com a diferença entre o que se diz no texto e o que se entende no contexto ou, algumas vezes, baseiam-se em comparações inesperadas, somando situações normais com outras inesperadas ou impensáveis.

MODO 04 - Exageram as proporções normais das coisas, comportamentos ou situações, estabelecendo contrastes.

Estabelecidos, ainda que precariamente, estes modos de tensão/oposição mais comuns, que nos oferecem os primeiros fios da meada para mergulhar no mundo de imagens a que nos remete o cronista, é possível perceber que o domínio completo desses modos exige observar de que maneira Ricardo Ramos estabelece esta relação dialética em seus textos por meio da linguagem, ou seja, de que maneira, em cada situação, o autor trabalha um jogo de tensões entre o que o texto parece dizer e o que efetivamente diz.

Com o auxílio das diversas leituras realizadas durante todo o processo de recolha e transcrição das crônicas, bem como das indicações e ponderações realizadas pelo orientador desta tese e de um apanhado geral das características que mais se

destacavam nas crônicas, realizado preliminarmente com a finalidade de observar o material que tínhamos em mãos, elegemos em cada um dos quatro modos acima referidos a proporção de cerca de 10% para análise, tendo em vista o número de crônicas que constitui o *corpus*.

Assim sendo, tomamos para análise:

a) Modo 1: cinco crônicas, de um total de 48.

- “A noite do travesseiro”
- “Amigo de Papai Noel”
- “Lá vai o cruzeiro”
- “Lábaro, plácida, fúlgido”
- “Nome e sobrenome”

b) Modo 2: duas crônicas, de um total de 20.

- “O Nobel e o cuco”
- “Segunda prova”

c) Modo 3: duas crônicas, de um total de 19.

- “Domingo na praça”
- “Duas cenas mineiras”

d) Modo 4: uma crônica, de um total de 5.

- “Historinha policial”

Em cada um desses modos característicos de tensão/oposição verificados, porém, vale lembrar – de acordo com os pressupostos teórico-metodológicos que norteiam este estudo – que a eleição das crônicas que compõem o corpo de textos para uma análise mais detida leva em conta, antes de tudo, o trabalho de elaboração estética do autor para o estabelecimento da relação dialética percebida.

3

**ELEVADO AO “RÉS-DO-CHÃO”: TENSÃO CRÍTICA NAS
CRÔNICAS DE RICARDO RAMOS**

3.1 “A noite do travesseiro”

RAMOS, Ricardo. A noite do travesseiro. *Folha da Tarde*, São Paulo, 11 out. 1984. Geral.



Dez e meia da noite. Eu terminara as aulas um pouco mais cedo, vinha cansado e com fome, não via a hora de chegar em casa. Mas o homem põe, o acaso dispõe. Já ao me aproximar, seguindo o trânsito emperrado, desconfiei de que havia coisa no meu quarteirão. E havia mesmo: faixas, barreira com polícia, movimento de povo. Soldados me desviaram, vá parar longe. Mostrei o meu prédio logo adiante, moro ali, preciso entrar. Não adiantou, agora não. Um vizinho passando informou que só depois das onze. Fui deixar o carro duas quadras além e vim a pé, muito sobre o chateado.

Chateado e pensando, afinal de contas isso de protesto é bom mas é conforme. Sem essa de me mandar embora, me fazer andar que detesto, me atrasar ainda mais o jantar. Não podiam, de jeito e maneira. Onde já se viu dar uma de tranca-rua? E botar soldado de polícia, reportagem-volante de televisão? Que nós gostamos de uma zorra nem se discute, mesmo quando combatemos a zoada e defendemos o silêncio. Era exatamente o que estava acontecendo.

Vou fazer o resumo da ópera. Nós, os moradores de um trecho da rua da Consolação, nesta cada vez mais desvairada cidade, contamos com uma buate para alegrar os espíritos da noite. Os seus freqüentadores, é claro, não dormem nem deixam dormir. Entram quietos, mas saem gritando, xingando, buzinando, dão tiros, apostam carreiras, fazem tudo o que o embalo sugere e normalmente ninguém faz. Houve caso de espancamento até a morte na minha calçada. Eu, por mim, não tenho nada a ver. Nem me toco demais, chego a achar curiosa tamanha liberdade. Mas reconheço que não sou autor a ser seguido, e reconheço nos outros o direito ao sono, à televisão que se ouve, à bronca se nos agridem em excesso. Eles estavam dando, protestando contra os perturbadores da sua paz. E promoviam a “noite do travesseiro”.

Pois eu vim vindo, repito que chateado, e encontrei umas dezenas de policiais antes de entrar em casa. Carros de rádio-patrolha, daqueles que giram luzes e falam, todo um aparato que só se encontra quando a imprensa está perto. Uma festa federal. Aí eu lembrei que certa madrugada, não faz muito, acordei com uma buzina de alarme, estavam roubando um carro, e ela gritava bem debaixo de mim, e todo mundo deve ter acordado, e ela gritou, gritou, e foi enrouquecendo, foi baixando, e se acabou a corda, e ninguém apareceu, e então ela parou de alarmar, eu e minha mulher rindo, comentando e dormindo de novo. Polícia, quem há-de? Me lembrei de outras coisas, igualmente malucas, também escandalosas. E passei pelos soldados, pelos repórteres, pedindo aos meus protetores avulsos que ninguém falasse comigo. Era responder um ano ou virar bicho.

Enfim cheguei na minha casa. E muito normalmente espinafrei aquela demonstração, de quê? Melhor seria etcetera e tal. Recebi o contra-vapor previsível, parlamentei. Então acertamos os ponteiros. A idéia da “noite do travesseiro” era boa, com as faixas de “queremos dormir”, mas as de “abaixo a baderna” e outras nos traziam lembranças ruins. E aquela apoteose organizada não me agradava mesmo. No entanto os vizinhos eram gente simpática, amável, cumprimentavam sorrindo, tinham plásticos nos carros com anistia, ecologia, diretas-já, até salvemos as baleias. Comi, fui buscar o carro, e dormi. Como diz o filme, à noite sonhamos. Se permitem.

O caso, está visto, não parou aí. Teve desdobramentos. A “noite do travesseiro” visava a um resultado: alertar a nossa Justiça para a grossura do problema. Esclarecida, ela mandou fechar a buate. O dono, pela televisão, disse que nem morto. Botava cinqüenta mil pessoas na rua protestando. Uma autoridade, pela mesma televisão, disse que justiça é justiça. Cumpra-se, feche-se. Maravilha. Não cumpriram, não fecharam, o barulho ainda conseguiu piorar. Agora com a ajuda de motoqueiros, escapamentos adoidados. Um amigo meu, que ensurdeceu, só nessas horas não controla o aparelhinho de ouvir. Explode por dentro. Eu, felizmente, não. E sou bom de cama: deito e durmo.

Crônica inaugural de um total de 93 que compõem o conjunto de textos publicados por Ricardo Ramos na *Folha da Tarde* entre 1984 e 1986, “A noite do travesseiro” inicia uma trajetória de comentários, análises, registros ou narrativas que constituirão o mundo de representações engendrado pelo autor e que caracteriza seu modo particular de “plasmar elementos não-literários: impressões, paixões, idéias,

fatos, acontecimentos, que são matéria-prima do ato criador” (CANDIDO, 1969, p.34).

Devido ao caráter fugidio do gênero, inicialmente é necessário reafirmar que tomaremos sempre o texto como ponto de partida e de chegada do trabalho crítico. Assim sendo, nossa busca será por observar e refletir sobre o modo de construção da crônica, apontando, quando possível, algumas das tendências que a particularizam e assinalando o estilo de Ricardo Ramos. Até porque temos como pressuposto que alguns dos recursos que o autor mobiliza, e que formam o conjunto de textos publicados na *Folha da Tarde*, são muitas vezes equivalentes, mas se apresentam extremamente intrincados para a atribuição de rótulos. Desse modo, partindo do que Candido (1993) chama de “camada mais aparente” do texto, ou seja, do que é mais facilmente apreensível pelo leitor numa primeira leitura, procuraremos dar conta dos elementos que o texto como “uma realidade autônoma” (CANDIDO, 1993, p. 9) sugere a partir das possibilidades do uso inusitado do código lingüístico. Tudo isso se traduz no que Umberto Eco (1971), retomando o formalista russo Victor Chklovski, chama de “efeito de estranhamento”:

De repente um autor, para descrever-nos algo que talvez já vimos e conhecemos de longa data, emprega as palavras (ou os outros tipos de signos de que se vale) de modo diferente, a nossa primeira reação se traduz numa sensação de expatriamento, numa quase incapacidade de reconhecer o objeto, efeito esse devido à organização ambígua da mensagem em relação ao código. A partir dessa sensação de “estranheza”, procede-se a uma reconsideração da mensagem, que nos leva a olhar de modo diferente a coisa representada, mas ao mesmo tempo, como é natural, a encarar também diferentemente os meios de representação e o código a que se referem. (p.70-71)

Em outras palavras, ainda de acordo com as reflexões fornecidas por Chklovski (1971, p.50), o resultado obtido pela imagem criada não é tornar mais próxima a nossa compreensão do objeto. Na verdade, ela atua de modo que, por meio de uma representação peculiar, há uma percepção particular desse objeto.

Em “A noite do travesseiro”, nosso objetivo inicial é considerar como alguns aspectos da superfície textual vão sendo trabalhados de maneira a estabelecer uma tensão que redundará num dos recursos mais característicos da literatura moderna: a necessidade de participação efetiva do leitor no processo de construção das imagens, sob o risco de a obra não se concretizar em sua totalidade.

Na crônica, um professor deixa seu trabalho e, ao chegar no quarteirão de sua residência, depara-se com uma passeata em que os moradores protestam contra o barulho de uma “buate”. Impedido de ir adiante com seu carro, passa a analisar os fatos, dando os detalhes da situação. Mostra-se revoltado com o ocorrido, mas não chega a participar diretamente da passeata, resumindo-se a narrar os acontecimentos. Finda a passeata, o professor vai buscar o seu veículo, dando conta de que nada mudou, apesar dos protestos.

A partir dessa narrativa aparentemente banal e com uma sucessão dos fatos claramente demarcada, a crônica dá conta de um espaço conturbado, identificado como um trecho da rua da Consolação, em São Paulo. Porém, em oposição a esta aparente sucessão concatenada dos fatos, o que aponta, de início, para um desfecho previsível, atua um narrador que, no ato de contar, deixa muitos aspectos em aberto para a observação do leitor, a começar pelo título.

Lido de pronto, “A noite do travesseiro” sugere inicialmente paz e tranqüilidade, remetendo o leitor para a construção de uma imagem com a qual está extremamente habituado: o descanso diário. No entanto, o que se segue a partir do primeiro parágrafo da crônica é exatamente o contrário. O leitor tem representado diante de si um mundo bastante conturbado, marcado pelas disputas cotidianas e pela falta de respeito a direitos básicos do ser humano, inclusive ao sono e à liberdade de ir e vir. O narrador dá conta do avançado da hora, de que está cansado, com fome e que não vê a hora de chegar em casa. Em seguida, dá conta de que o “homem” põe – leia-se metaforicamente, planeja, quer, necessita, reivindica – e que o “acaso” dispõe. O “acaso”, a eventualidade, o caso fortuito, enfim, o nada, tem mais força que o próprio “homem”, tornando-se, portanto, sua primeira barreira.

Estabelece-se, assim, uma primeira tensão que, no decorrer do texto, irá se avolumar aos olhos do leitor. Esta tensão instaurada se confirma ainda mais se atentarmos para a opção do conectivo “de” no título, que acaba negando a acepção primeira ali contida. A noite é “do” travesseiro e não “no” travesseiro. Gramaticalmente, a preposição “de”, acrescida do artigo “o”, vincula, como sabemos, a palavra “travesseiro”, termo dependente, à palavra “noite”, termo principal, estabelecendo entre ambos uma relação de posse e não de lugar. Descontextualizada, esta opção do autor, além do caráter metafórico contido na significação primeira da expressão – a noite de protesto em favor do sono tranqüilo, da paz aparente, como já destacado –, talvez nada significasse ou implicasse, mas, à medida que as situações narradas no primeiro parágrafo se colocam à frente do leitor, a simples eleição de um conectivo e não de outro desmonta o sentido primeiro da expressão e esta ganha força

de representação. Em outras palavras, é como se o próprio título, em si mesmo, tivesse, num primeiro momento, um carácter representativo da passividade e tranqüilidade, uma vez que remete para sono, a maciez e a suavidade do travesseiro, e, em segunda instância, tomasse a configuração de um ato realizado justamente para denunciar esta posição artificial de paz e tranqüilidade aparente.

Mais esquematicamente, nesse primeiro parágrafo, podemos observar os seguintes aspectos. Num primeiro nível, ou como quer Antonio Candido (1993), na camada mais aparente, temos, de um lado:

Paz e a tranqüilidade

em contraste com

Perturbação da paz

Sugeridas pelo título:

– “A noite do travesseiro”

Sugerida por expressões como:

- o avançado da noite
- o cansaço, a fome e a expectativa do protagonista em chegar em casa
- o trânsito emperrado
- as faixas, a barreira com polícia, o movimento de povo, anunciando confusão
- a impossibilidade de acesso ao lar

Já num segundo nível, desmontando esta acepção primeira e exigindo um leitor mais atuante, temos, de um lado, as imagens a que o autor remete por meio da seleção e ordenação cuidadosa de vocábulos e expressões como “Dez e meia da noite”, “cansado”, “com fome”, “não via a hora de chegar em casa”, “o homem põe, o acaso

dispõe”, “trânsito emperrado”, “havia coisa no meu quarteirão”, “faixas”, “barreira com polícia”, “movimento de povo”, “soldados”, “desviaram”, “vá parar longe”, “agora não”, “só depois das onze”, “vim a pé”, “chateado” etc., de que trataremos em seguida, e, de outro, corroborando ainda mais para a intensificação de suas concepções, o uso inusitado de um conectivo, causando estranhamento do objeto representado. A noite acaba sendo “do” travesseiro e não do usuário deste, o que implica numa situação de minoração, dependência, subordinação do sujeito que utiliza o travesseiro em relação ao objeto utilizado.

Vale ressaltar que todas as questões acima destacadas ganham força pelo processo comunicativo engendrado pelo autor. Com frases curtas e diretas, marcadas principalmente pela utilização de vírgulas e ponto final, exploração de expressões corriqueiras, características da oralidade, seleção e combinação de elementos expressivos, o texto vai ganhando em significação. Vejamos alguns exemplos desse uso peculiar e muitas vezes imprevisível da linguagem.

Dez e meia da noite. Eu terminara as aulas um pouco mais cedo, vinha cansado e com fome, não via a hora de chegar em casa. Mas o homem põe, o acaso dispõe. Já ao me aproximar, seguindo o trânsito emperrado, desconfiei de que havia coisa no meu quarteirão. E havia mesmo: faixas, barreira com polícia, movimento de povo. Soldados me desviaram, vá parar longe. Mostrei o meu prédio logo adiante, moro ali, preciso entrar. Não adiantou, agora não. Um vizinho passando informou que só depois das onze. Fui deixar o carro duas quadras além e vim a pé, muito sobre o chateado.

Já no primeiro momento, o narrador utiliza uma expressão curta e seca, delimitada pelo ponto final, procurando, nitidamente, enfatizar o tempo e marcar o horário em que os fatos se sucederam, para, ato contínuo, dar conta dos primeiros detalhes que situarão o leitor. A seguir, iniciando a constituição do processo de tensão

que irá marcar todos os demais parágrafos, vale-se de uma frase de efeito: “Mas o homem põe, o acaso dispõe”. É como se houvesse uma pausa do “narrar” para a inserção do “refletir”. Ressalte-se aqui um bom exemplo desse uso imprevisto da linguagem, pois, segundo o *Dicionário Brasileiro Globo* (Porto Alegre: Globo, 1980, p. 1010), o verbo “pôr” tem, entre muitos outros, o sentido de “colocar, firmar, infundir, depositar, meter, introduzir, preparar, arranjar e realizar”. Na crônica, este significado primeiro do verbo parece estar sendo respeitado, ainda que precariamente – sem considerar, é claro, outros sentidos metafóricos que se podem depreender no contexto em que está inserido o verbo como “planejar, querer, necessitar, reivindicar” etc. Porém, em relação ao verbo “dispor” uma dupla possibilidade se apresenta ao leitor. O verbo pode ser tomado, na sua camada mais aparente, com os significados habituais a ele atribuídos:

v. tr. dir. e ind. Pôr metodicamente, colocar por ordem; preparar; enfeitar, arrumar; acomodar; harmonizar, pôr em acordo; dirigir, encaminhar, habituar; inclinar, fazer propender; graduar; tr. dir. armar em lugar apropriado: “dispor a mobília de uma sala”; coordenar; preparar; planejar; marcar; educar; transplantar; determinar; prescrever; (Do lat. *disponere*). (*Dicionário Brasileiro Globo*, 1980. p. 472),

ou, num segundo momento, justamente no sentido contrário a sua significação de dicionário, pois, na crônica, o vocábulo “dispor” mais parece um neologismo criado a partir de uma desinência – “des” – e do verbo “pôr”, formando “dis-por” com o significado de “des-metodizar”, “des-fazer” a ordem, “des-arrumar”, “des-acomodar”, “des-armonizar” etc. Em outras palavras, o narrador faz um trocadilho², um jogo de palavras, análogo à frase bíblica “O homem põe e Deus dispõe” (= os planos do

² Sobre o trocadilho ver a obra de André Jolles, *Formas Simples* (trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Cultrix, 1976).

homem sempre dependem da vontade de Deus), mas subvertendo a norma já que quem dispõe é o “acaso”, a eventualidade, e não mais “Deus”, o ser onipotente e onipresente, e, desse modo, o objeto representado passa pelo efeito de estranhamento, ganhando uma nova significação e exigindo a reflexão do receptor. Mas então o que seria o “acaso” no contexto das reflexões possibilitadas pelo texto?

Em termos gerais, apoiando-nos em Bonvicino (1989), consideramos o trocadilho uma técnica verbal em que a ambigüidade e o gracejo integram a essência de seu conteúdo e em que predomina sempre o caráter crítico. Ou ainda, segundo o mesmo autor,

[...] trocadilho é uma peça lingüística intermediária: não é poesia nem linguagem referencial. É, na verdade, o choque entre estes dois tipos de funções da linguagem. [...] *o trocadilho é um contra-senso, uma contradição, um imprevisto que abole a intenção de comunicação lingüística (referencial), que rompe momentaneamente a relação emissor-receptor da mensagem para libertar o espírito de tensões.* (p.10, grifo nosso)

Observando a expressão “o homem põe, o acaso dispõe” de “A noite do travesseiro”, podemos perceber que o trocadilho no texto de Ricardo Ramos acaba exacerbando os contrastes ali existentes, já que provoca uma contradição entre o sentido e a falta de sentido contida na palavra “acaso”, ou seja, na crônica o receptor é levado a um desconcerto inicial para, em seguida, ser esclarecido da situação, caso mergulhe no mundo de representações trazidas à luz pelo narrador no conjunto do texto. Desse modo, o “acaso” assume a significação de situação estabelecida, de acontecimentos, fatos e sistemas que precisam ser revistos para que o homem possa progredir sem desvios.

Ainda a partir das possibilidades do uso inusitado do código lingüístico, logo em seguida, outro fato chama a atenção neste mesmo parágrafo: a utilização do discurso indireto livre³. O narrador-personagem informa que é desviado pelos soldados. Apresenta-se, então, a possível fala de um desses soldados: “vá parar longe”, a que o narrador teria respondido: “moro ali, preciso entrar”, e recebido como resposta: “agora não”. Estes diálogos, porém, não são assinalados por verbos *dicendi* ou marcados por travessões, identificando a variação dos tipos de discurso ou os produtores dessas falas. O que se pode observar é que os únicos a terem voz no texto, além do narrador, são, sintomaticamente, os “militares”, que negam direitos básicos à personagem. O “acaso” começa, assim, a ter uma feição.

Aliada ao recurso do discurso indireto livre e corroborando para esta visão, há toda uma seleção de palavras, que dirigem a atenção do leitor para os elementos da mensagem efetivamente utilizados e contribuem para uma percepção crítica particular do objeto. Símbolos característicos de um período recente para a época, as faixas, a barreira com polícia e o movimento de povo, enfim, os símbolos da repressão ou de luta contra ela durante a ditadura militar, estão sutilmente representados nos comentários do narrador. Em todos os momentos em que há a menção à polícia, o narrador também utiliza a palavra soldado.

³ Segundo o *Dicionário crítico de teoria da narrativa*, de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (São Paulo: Ática, 1988. p. 277), o discurso indireto livre “é um discurso híbrido, onde a voz da personagem penetra a estrutura formal do discurso do narrador, como se ambos falassem em uníssono fazendo emergir uma voz ‘dual’. A terceira pessoa e os tempos da narração coexistem lado a lado com os dêiticos, as interrogações diretas, os traços interjectivos e expressivos, a ausência de recção; por isso Dorrit Cohn declara que o *discurso indireto livre* é um discurso suspenso [...] entre o imediatismo da citação e a mediação operada pela narrativa. [...] O *discurso indireto livre*, ao proporcionar uma confluência de vozes, marca sempre, de forma mais ou menos difusa, a atitude do narrador em face das personagens...”.

1º parágrafo: “E havia mesmo: faixas, barreira com *polícia*, movimento de povo. *Soldados* me desviaram, vá parar longe” (grifos nossos).

2º parágrafo: “E botar *soldado* de *polícia*, reportagem-volante de televisão?” (grifo nosso).

3º parágrafo: “*Polícia*, quem há-de? Me lembrei de outras coisas, igualmente malucas, também escandalosas. E passei pelos *soldados*, pelos repórteres, pedindo aos meus protetores avulsos que ninguém falasse comigo” (grifos nossos).

No fragmento do segundo parágrafo, note-se, inclusive, que se trata de um “soldado de polícia”. A palavra “soldado”, como sabemos, pode ser sinônimo de ordem, mas também de lembranças de repressão, principalmente se considerarmos o ano de 1984 em que está localizada historicamente a crônica. Além disso, atente-se para o fato de que, nos três casos destacados acima, a ação é sempre dos soldados, ou seja, quem está ou não presente é a polícia, barrando os transeuntes, mas quem desvia são os soldados. E o narrador arremata: “Fui deixar o carro duas quadras além e vim a pé, muito sobre o chateado”. Portanto, inconformado e descontente com a situação.

Como se vê, a linguagem e as perspectivas eleitas na crônica apresentam, já de início, uma série de possibilidades ao leitor, obrigando-o a mergulhar neste mundo representado. Esse efeito alcançado pelo autor, por meio do narrador, destacadamente presente no primeiro parágrafo, se mantém durante toda a crônica. Nos parágrafos seguintes o narrador seleciona os fatos a serem narrados e conduz o texto como sendo parte de sua experiência individual. Ao apresentar os fatos, organiza-os de modo que a tensão vai-se avolumando aos olhos do leitor e os contrastes vão-se estabelecendo.

Chateado e pensando, afinal de contas isso de protesto é bom mas é conforme. Sem essa de me mandar embora, me fazer andar que detesto, me atrasar ainda mais o jantar. Não podiam, de jeito e maneira. Onde já se viu dar uma de tranca-rua? E botar soldado de polícia, reportagem-volante de televisão? Que nós gostamos de uma zorra nem se discute, mesmo quando combatemos a zoadada e defendemos o silêncio. Era exatamente o que estava acontecendo.

Neste momento do texto, marcado pelo uso coloquial de palavras como “zorra”, “zoadada” e “tranca-rua” e frases como “Sem essa de me mandar embora”, o narrador, sem adotar uma visão maniqueísta da realidade, acaba propondo algumas reflexões sobre a questão do respeito ao espaço de outrem, retomando, a seu modo, a velha máxima: o meu direito vai até onde se inicia o direito do outro. Para isso, pondera ambas as situações com frases como “isso de protesto é bom mas é conforme”, posicionando-se nitidamente a favor da liberdade de expressão e condenando a invasão do direito alheio. A seguir, a advertência do narrador é mais que incisiva: “Não podiam, de jeito e maneira” mandá-lo embora. Entretanto, isto é justamente o que ocorre e, obviamente, quem “manda embora” são os soldados de polícia.

Aqui não há como deixar de ressaltar o fato que Ricardo Ramos, da mesma forma que o pai Graciliano Ramos, sempre esteve engajado em causas político-sociais. Presenciou e vivenciou intensamente as restrições impostas pela ditadura militar a partir do golpe de 64, acompanhando, inclusive, o exílio de diversos intelectuais e políticos neste período. Observando o texto, podemos notar que há indícios dessa memória recente na voz do narrador. Como vimos, este destaca que protesto é bom, mas depende do motivo e acrescenta que o que não aceita mesmo é ser “mandado embora”, remetendo o leitor para um dos fatos históricos mais significativos para a

época de escrita da crônica: a aprovação da Lei de Anistia, em agosto de 1979, que, apesar das restrições, beneficiou cidadãos destituídos de seus empregos, presos políticos e parlamentares, permitindo sua volta ao país.

No parágrafo seguinte, ressaltando-se novamente os contrastes sugeridos por uma cuidadosa seleção de vocábulos, o narrador principia por uma frase feita: “Vou fazer o resumo da ópera”. O drama anunciado, entretanto, reveste-se de características peculiares. Primeiro, porque a palavra “desvairada”, muito além do sentido primeiro de cidade louca e frenética sugerido, remete à Paulicéia dos modernistas com seu modo particular de enxergar a realidade, ou, mais especificamente, à *Paulicéia Desvairada*, de Mário de Andrade, publicada em 1922, livro de poemas que desafiou as correntes então dominantes, pregando o verso livre, unindo renovação e experimentação ao retratar uma São Paulo concreta, cosmopolita e individualista e negando, entre outras, uma das principais características românticas: a visão maniqueísta da vida.

Respeitando as diferenças, as ideologias e as necessidades de exaltação de cada época, Ricardo Ramos traz diante do leitor, de modo análogo aos modernistas, uma cidade concreta, grandiosa e individualista, denuncia o egoísmo de parte de alguns dos moradores da paulicéia e também nega uma visão maniqueísta da realidade. Em outras palavras, apresenta uma série de pequenos contrastes que denunciam os dramas da “ópera” da paulicéia, mas sem conceber o mundo apenas como palco da disputa de dois princípios opostos, o bem e o mal. Tudo se mescla numa espécie de “deixar ver” propiciado pelo narrador. Senão vejamos. A buate, ambiente que deveria servir para trazer algo prazeroso aos moradores, acaba tornando-se justamente o motivo do desprazer. O narrador observa que os freqüentadores da buate “não dormem nem

deixam dormir”, “entram quietos, mas saem gritando”, “fazem tudo o que o embalo sugere e normalmente ninguém faz”, chegando ao extremo de provocar a morte, mas ressalva que ele não se comove mais com os acontecimentos: “Eu, por mim, não tenho nada a ver. Nem me toco demais, chego a achar curiosa tamanha liberdade”. Esta aparente isenção presente no discurso do narrador, porém, não se confirma na seqüência e no todo da crônica, pois, como já esboçado anteriormente, o texto é extremamente crítico e revelador de uma situação de caos própria de grandes cidades; tanto que complementa: “Mas reconheço que não sou autor a ser seguido, e reconheço nos outros o direito ao sono, à televisão que se ouve, à bronca se nos agridem em excesso”. Com isso, o narrador cria um mundo em que o plano do enunciado é negado pelo plano da enunciação⁴, ou seja, na crônica o receptor é levado a observar e acompanhar uma situação, uma vez que o próprio narrador declara que não se importa, mas, em seguida, o texto reflete justamente o oposto. É como se o narrador negasse justamente para confirmar. Entre o narrado – o que parece ser – e o que efetivamente se diz, há uma lacuna que deve ser preenchida por um leitor mais atento. O narrador coloca em atividade a capacidade de ponderação do leitor, por meio do choque de representações, visando despertar sua capacidade intelectual. Entre as imagens criadas, fica em aberto para o leitor o fato de o narrador “achar curiosa tamanha liberdade”, patenteando que a “liberdade”, em algum momento, já foi ou é cerceada.

Uma vez que a estrutura da crônica, como vimos até aqui, está calcada nesta atribuição de sentidos à mensagem para muito além dos sentidos previstos, há cada vez mais uma intensificação desta propriedade. Na seqüência da crônica, os carros de

⁴ Os conceitos de enunciado e enunciação foram tomados do *Dicionário crítico de teoria da narrativa*, de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (São Paulo: Ática, 1988).

rádio-patrolha, que participam da passeata, giram luzes e “falam” só porque a imprensa “está perto”, mas, quando esta não está, a buzina de alarme grita até enrouquecer sem que a polícia apareça. Atentando para o texto, podemos perceber que a atribuição de características humanas a seres inanimados como os carros de rádio-patrolha e as buzinas tem estreita ligação com os desvios pretendidos pelo narrador, levando o leitor a ver o objeto fora de suas representações rotineiras. Senão vejamos novamente. O narrador relata que vinha chateado, descontente com uma situação, e que teria encontrado dezenas de policiais. Entre essas e outras observações aparentemente corriqueiras, banais, que geralmente são apreendidas mais facilmente pelo leitor numa primeira leitura, a expressão “uma festa federal” ganha força, entrecortando o texto e rompendo os automatismos lingüísticos característicos de uma linguagem referencial.

Num primeiro momento, o vocábulo “federal” tem claramente no texto o significado de “ocorrência grandiosa”, ao caracterizar a confusão que se estabelece com a passeata no quarteirão do narrador-personagem. Porém, de acordo com as reflexões que até aqui estamos propondo, vale observar que há uma contradição de base causada pelo tom irônico presente na expressão “festa federal”. Todos os leitores têm acesso, pelo representado anteriormente pelo narrador, ao fato de que em nenhum momento se trata de uma festa, mas do contrário desta. Aliás, de acordo com Esteves (1997), a simulação e a contradição são termos que estão na base da concepção da ironia e esta sempre se apresentou “mediante esse passe de magia que é o de exprimir a negação, pelo contraste contextual do que afirma” (p.20). Também segundo o mesmo autor, o contexto cumpre um papel determinante para que ocorra a ironia, uma vez que “ela introduz um jogo permanente entre o sentido e o não-sentido” (p.20).

No texto de Ricardo Ramos, o contexto acaba ampliando os significados e problematizando uma certa visão do mundo para a percepção do leitor. De maneira singular, a expressão ganha em significação uma vez que o leitor pode, a partir de então, fazer uma analogia com a situação em que se encontra a sociedade brasileira na época. O narrador parece dar conta de que o país passa por um período em que muitos podem “gritar”, mas pouco é feito de efetivo para resolver os problemas, e que a imprensa, por sua vez, só observa os episódios. Além disso, lembra que há outras coisas “malucas” e também “escandalosas” que estão acontecendo, mas não chega a enumerá-las. Historicamente, dados do IBGE⁵ da época dão conta que os 5% mais ricos dividiam entre si 39,9% das riquezas do país. Já os 50% mais pobres dividiam entre si apenas 12,6% das riquezas. A inflação devorava os salários. Em 1984, data de escrita da crônica, a taxa de inflação, segundo a Fundação Getúlio Vargas, foi de 223,8% ao ano. O governo reprimia as greves, mas a ditadura já dava seus últimos suspiros. Tancredo Neves e José Sarney estavam para encerrar o Regime Militar⁶. Portanto, a memória do regime vigente é ainda muito forte e o país passa por um período de transição. Sintomaticamente, o narrador ressalta que passou pelos soldados e pelos repórteres, pedindo para não ser abordado, pois “Era responder um ano ou virar bicho”. Novamente o narrador usa a palavra “soldado” para se referir à polícia e o leitor tem, diante de si, metaforicamente, o estado de espírito do narrador. Ao mesmo tempo, segundo a leitura que estamos propondo, este “responder um ano ou virar bicho” adquire a conotação de necessidade de reação perante uma situação: ou o povo

⁵ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Informações disponíveis no site <<http://www.ibge.gov.br/>>. Acesso em 19 jan. 2004.

⁶ Conforme informações veiculadas em *Brasil 500 anos*, capítulo 10, de Dico Leão. Disponível em: <<http://www.piauihp.com.br/historiabrazil/>>. Acesso em: 26 jan. 2004.

se mobiliza e toma uma posição firme em relação aos fatos que estão ocorrendo ou deixarão sua condição humana.

Do mesmo modo, em relação a este momento da crônica, vale destacar também a brevidade das expressões justapostas, típicas do texto como um todo, e a utilização do conectivo “e”, assinalando um recurso peculiar à linguagem poética: a anáfora.

Aí eu lembrei que certa madrugada, não faz muito, acordei com uma buzina de alarme, estavam roubando um carro, *e* ela gritava bem debaixo de mim, *e* todo mundo deve ter acordado, *e* ela gritou, gritou, *e* foi enrouquecendo, foi baixando, *e* se acabou a corda, *e* ninguém apareceu, *e* então ela parou de alarmar, eu e minha mulher rindo, comentando e dormindo de novo. (grifos nossos)

A repetição do “e” acaba voltando a atenção do leitor para a expressão seguinte: “Polícia, quem há-de?”, intensificando a sensação de descrédito que o narrador revela em relação à polícia e ao regime instituído.

Caminhando para o desfecho, a crônica avulta ainda mais as características até aqui levantadas.

Enfim cheguei na minha casa. E muito normalmente espinafrei aquela demonstração, de quê? Melhor seria etcetera e tal. Recebi o contra-vapor previsível, parlei. Então acertamos os ponteiros. A idéia da “noite do travesseiro” era boa, com as faixas de “queremos dormir”, mas as de “abaixo a baderna” e outras nos traziam lembranças ruins. E aquela apoteose organizada não me agradava mesmo. No entanto os vizinhos eram gente simpática, amável, cumprimentavam sorrindo, tinham plásticos nos carros com anistia, ecologia, diretas-já, até salvemos as baleias. Comi, fui buscar o carro, e dormi. Como diz o filme, à noite sonhamos. Se permitem.

Neste penúltimo parágrafo, o narrador imprime novamente à camada mais aparente do texto um tom de contrastes, mas dessa vez pautado por uma aparente

busca de conciliação de visões. Mescla expressões e ponderações de cunho mais positivo como “parlamentei”, “então acertamos os ponteiros”. “A idéia da ‘noite do travesseiro’ era boa”, “apoteose organizada” “gente simpática, amável”, “cumprimentavam sorrindo”, “salvemos as baleias” com ponderações mais incisivas e críticas sobre os fatos narrados como “espinafrei aquela demonstração”, “Melhor seria”, “Recebi o contra-vapor”, “queremos dormir”, “abaixo a baderna”, “não me agradava mesmo” e “Se permitem”. Os pormenores trazidos à tona pelo narrador, porém, não conduzem a uma visão maniqueísta da realidade, pois os contrastes não exacerbam o que comumente chamamos de bem e mal, certo ou errado. Por outro lado, considerando pontualmente as representações, e visando alçar a um segundo plano de leitura, podemos observar que o autor manipula a linguagem, fazendo emergir do texto uma série de imagens que acentuam ainda mais o caráter singular impresso ao texto desde seu início e provocando o “efeito de estranhamento”. A começar pelas manifestações iniciais de insatisfação do narrador. Frases como “E muito normalmente espinafrei aquela demonstração, de quê? Melhor seria etcetera e tal” demonstram toda a habilidade de Ricardo Ramos em dispor as palavras de maneira que o não dito, o aparentemente sem sentido, toma uma significação especial no contexto em que está colocado. Atentemos primeiramente para os vocábulos selecionados. Numa mesma seqüência, a expressão “normalmente” é negada pela expressão “espinafrei”. Na verdade, nada está no seu normal. Tudo deve ser revisto por quem acompanha o narrador e suas observações. Há um choque de representações que realça a atenção do leitor para o desfecho da frase que é exatamente o questionamento, a insatisfação do narrador. “De quê?”, este se pergunta e também nos pergunta. Já na frase seguinte,

aparentemente ainda mais sem sentido, o narrador parece ressaltar inicialmente a necessidade de diálogo em situações análogas à da “noite do travesseiro”, pois “etcetera” – [Do lat. *et coetera*.] Abrev. de *et cetera*, “e as demais coisas” (*Novo Aurélio*: século XXI, 2003) – evidencia um apelo do narrador para a continuidade da ponderação. Numa reflexão mais atenta, porém, podemos perceber que esta acepção mais habitual, do ponto de vista de reflexão desencadeado em toda a crônica e aqui já ressaltado por diversas vezes, se converte num discurso que atinge a dimensão de questionamento da situação sócio-política-econômica estabelecida no país. Melhor seria “etcetera e tal”, ou seja, na visão do narrador melhor seria que a sociedade estivesse preocupada em discutir esta e “as demais coisas”. Na sua concepção, o que realmente importa é que as pessoas passem a rever os rumos do país naquele momento. Tanto que o discurso que se segue é revelador. A própria maneira de agir do narrador corrobora para reforçar este seu apelo implícito para que haja uma reflexão mais profunda sobre os fatos: “Recebi o contra-vapor previsível, parlei. Então acertamos os ponteiros”. E prossegue advertindo que as faixas com palavras de ordem como “queremos dormir” são boas, mas que outras como as de “abaixo a baderna” traziam lembranças ruins. Essas lembranças ruins não são, contudo, explicitadas pelo narrador. Somente recorrendo às significações implícitas no texto, por meio da capacidade intelectual do leitor, e ao contexto histórico representado, o texto se completa e adquire seu sentido total. A “apoteose organizada”, que não agrada ao narrador e que desvia a atenção dos simpáticos e amáveis vizinhos, revela um protesto que se preocupa com coisas banais, menores na concepção do narrador. Apesar de terem “plásticos nos carros” em defesa da anistia, da ecologia, das diretas-já e até das

baleias, os manifestantes – figurativamente, o povo – não estão atentos para os verdadeiros problemas do país. Ao narrador, por sua vez, consciente de seu papel e que parece também querer despertar o leitor, só resta o sonho de ver realizado o que para ele ainda é a ficção, uma realidade ainda não permitida.

No parágrafo que fecha a crônica, o narrador engrossa essa visão crítica com o acréscimo de relatos sobre a ineficiência da Justiça e das autoridades que comandam o país e parece concluir que pouco ainda pode ser feito para que a situação mude, mas não sem antes fixar, novamente por meio de uma seleção cuidadosa de vocábulos e de seu uso inusitado, uma série de imagens que remetem a pelo menos dois níveis de significado extremamente contrastantes entre si e exigindo um leitor muito ativo no processo de construção do texto.

O caso, está visto, não parou aí. Teve desdobramentos. A “noite do travesseiro” visava a um resultado: alertar a nossa Justiça para a grossura do problema. Esclarecida, ela mandou fechar a buate. O dono, pela televisão, disse que nem morto. Botava cinqüenta mil pessoas na rua protestando. Uma autoridade, pela mesma televisão, disse que justiça é justiça. Cumpra-se, feche-se. Maravilha. Não cumpriram, não fecharam, o barulho ainda conseguiu piorar. Agora com a ajuda de motoqueiros, escapamentos adoidados. Um amigo meu, que ensurdeceu, só nessas horas não controla o aparelhinho de ouvir. Explode por dentro. Eu, felizmente, não. E sou bom de cama: deito e durmo.

Em todo o parágrafo, marcado por frases curtas e rápidas, note-se como os contrastes vão se estabelecendo. A Justiça, o poder esclarecido e instituído, é desafiado por um simples dono de buate. Uma autoridade ordena: “cumpra-se, feche-se”, mas não se cumpre, não se fecha, e piora. Adensando estas representações, estão palavras como “maravilha”, que, pelo caráter irônico, entram em conflito com a norma,

provocando um quadro de referências e de contrastes, explícitos e implícitos, que gera um aumento de inteligibilidade da frase anterior e posterior. A palavra “maravilha”, que denotativamente significa, segundo o dicionário *Novo Aurélio: século XXI*, “ato ou fato extraordinário, surpreendente, admirável, assombroso, prodígio”, assume ironicamente no texto a significação de algo desprezível, abominável pelo desfecho que se segue: “Maravilha. Não cumpriram, não fecharam, o barulho ainda conseguiu piorar”.

Já em relação ao fecho do texto, no momento em que o narrador se utiliza do exemplo de um suposto amigo, uma dupla articulação se revela. Consideradas ligeiramente no desenrolar da camada mais aparente do texto, as reflexões do narrador parecem dar conta de mais um fato banal, uma simples reunião de expressões utilizadas para dar cabo ao texto. De acordo com essa visão aligeirada, poderíamos dizer que o narrador relata que um seu amigo, que teria ficado surdo, não controla o aparelho para surdez nas horas em que o barulho causado pelos motoqueiros e freqüentadores da buate aumenta, mas que ele, felizmente, deita e dorme.

Estes mesmos fatos, porém, tomados em sua acepção não habitual e observados de acordo com as perspectivas eleitas na crônica, revelam uma vertente completamente distinta. Inversamente ao que estaria dito, o narrador parece frisar, por meio de um imbricado trabalho com os recursos que a linguagem oferece, que ele, felizmente, não consegue controlar-se, não tem a paciência de guardar consigo todas as suas opiniões e visões. Não consegue só explodir por dentro, como o amigo. Denuncia, coloca para fora todas as suas angústias em relação à situação que se apresenta. Assim, o dito, o enunciado, novamente entra em choque com o não dito, aumentando em muito a significação primeira ali representada e fechando uma visão

crítica dos fatos narrados que se instaura desde o início do texto de maneira bastante sutil, exigindo um leitor que atente para os diferentes caminhos apontados. Até porque, e para finalizar essas primeiras reflexões concebidas a partir da abordagem direta da crônica, palavras como “ensurdeceu” e “aparelhinho de ouvir”, por exemplo, tomadas em seu sentido metafórico/crítico, podem remeter a incapacidade das pessoas de “ouvirem a voz da razão”.

No processo de reflexão até aqui pretendido, podemos, sumariamente, destacar os seguintes elementos: o texto é marcado por um forte tom crítico; há, portanto, como se pode observar, uma tensão na base da comunicação; o narrador, que se posiciona como personagem central, vai enumerando para o leitor a sua concepção sobre a situação, de maneira que, no todo, a crônica patenteia um discurso crítico que acaba revelando uma concepção de mundo que supera, em muito, a de uma simples noite de sono tranquilo de moradores de uma metrópole para tornar-se um contundente apelo ao respeito a valores básicos do ser humano e à reflexão crítica sobre as mudanças pelas quais o país passa no período pós-ditadura. Tudo isso trazido à tona pela força comunicativa referencial e poética do texto de Ricardo Ramos.

Finalmente, à procura de sistematizar algumas das reflexões sugeridas e já sinalizando para a ponderação sobre o modo especial de representação exercitado por Ricardo Ramos, nos apoiamos em Fantinati (1983), que ressalta que, no final do século passado, como uma das vertentes da literatura moderna, destacaram-se textos com nítida função de crítica social e caracterizados por uma maneira peculiar de desmontagem da ideologia dominante. Nesses textos instaurou-se, de acordo com o autor,

[...] um novo modelo de comunicação, solicitando do receptor não uma postura empática e efetivamente identificadora com o texto, mas uma atitude atuante e interveniente no ato da leitura. Resulta essa nova atitude receptora da contradição em que se fulcra o texto, organizada conscientemente pelo autor no modo de formar a obra. (p.49)

As reflexões de Fantinati, que retoma o estudioso Hans Kügler em sua obra *Literatur und Kommunikation*, apontam para um modo de exploração da leitura de base dialética que merecerão maior atenção no conjunto das análises das demais crônicas. Por ora, como vimos, vale observar que “A noite do travesseiro” mobiliza alguns recursos que parecem estar de acordo com esse “novo modelo de comunicação”.

3.2 “Amigo de Papai Noel”

RAMOS, Ricardo. Amigo de Papai Noel. *Folha da Tarde*, São Paulo, 20 dez.1984.



Na lanchonete do shopping-center, o Papai Noel comia um sanduíche. Era grande, volumoso, derramava-se para fora do banquinho enchendo a túnica sem pregas, avermelhando ao redor, mas tinha a rosto inesperadamente magro. As barbas de algodão empastado suavam. E apenas deixavam à mostra uma testa alta, o nariz fino, mais para trás os olhos escuros e fundos. Ele mastigava

pensativo, a cabeça inclinada sobre o balcão. Alheio ao barulho, ao bulício das crianças correndo, às cruzadas melodias dos alto-falantes. Calada ilha no calor.

Talvez porque estivesse vindo da tarde-de-autógrafos de um amigo, bebi meu refrigerante a examinar o homem como se ele fosse personagem. Passeando pelos batidos caminhos das minhas referências, a crua nudez da realidade sob o manto diáfano da fantasia, os filmes antigos e os fatos do nosso diário, achei que o Papai Noel em frente, apesar da caracterização, poderia ser tomado no exato contrário do seu modelo. Aquilo de uma leve encarnação, que não disfarça o tom original. No caso, o encardido geral da pobreza, do desemprego, atenuados pela ocupação temporária. Além do mais inadequada: o nosso cansado representante do Natal seria incapaz de encantar um menino de três anos.

Paguei, me levantei e fui embora. Matei a sede mas não a presença do Papai Noel suado. Ela me seguiu pelo estacionamento, uma penumbra povoada de mendigos, parecia que o homem vinha

comigo. E já que os sinos festivos me acompanhavam também, e ainda porque não curto essa de ficar remoendo tristeza, reví uma galeria de velhos adoráveis: rosados, saudáveis, de brancas barbas verdadeiras. Todos sorridentes e bonachões, acendendo a imaginação e a reminiscência de crianças e adultos.

Foi então, ao me embrenhar pelo trânsito, que lembrei o anúncio lido há pouco. Um classificado entre os demais. No título, simplesmente a indicação: Papai Noel. O texto, pelo que reconstituo, era mais ou menos assim: “O Natal está chegando e nós precisamos dos senhores, que são carinhosos, gordinhos e simpáticos, para alegrarem nossas crianças, transformando-se no Bom Velhinho. Pagaremos ótimo salário por um mês de trabalho, e ainda lhe daremos a chance de trazer um pouco de sonho para nossa vida tão dura e real”.

Sob o ponto de vista da comunicação, nada a observar. Claro, direto, bem balanceado nos apelos de vantagem concreta e satisfação impalpável. Só que a figura requerida, ou a descrição dela, não batia com a do meu recente Papai Noel. Antes grandalhão do que gordinho, não propriamente simpático, muito provável não carinhoso. Temos de reconhecer, os nossos velhinhos tendem para o magro, o anguloso ou subnutrido, independente dos seus traços de temperamento. Isso é óbvio, nos obriga a fazer adaptações. Não se pode esperar, em tantas lojas de departamentos, a multiplicação do modelo importado, invariavelmente gordo, alegre e feliz. Também no Natal, vamos com o que temos. Dai, acredito, o Papai Noel do shopping haver conseguido o seu lugar. Certamente de algum destaque na hierarquia da promoção de festas.

Em abono da tese, recordo dois casos. Anos atrás, logo no começo da crise, um amigo me falou do seu alfaiate, empobrecido na luta contra a roupa-feita, que estava dando uma de Papai Noel. Lamentei a degradingolada do homem, tenho dele a visão de um sujeito bem franzino e moreno. No ano passado, um outro amigo, este cliente, me disse que tinha passado o fim-de-ano sem calças novas, porque o seu alfaiate havia largado tudo para fazer free-lance de Papai Noel, só reaparecendo em janeiro. Confesso que estranhei mais o cliente, podre de rico, do que o profissional precisado.

Não vamos generalizar, nem todos os alfaiates passam dezembro fantasiados, batendo sininho e de criança no colo. Mas com o desemprego, a mão-de-obra disponível de Papai Noel sem dúvida cresceu. Ótimo que sejamos assim maleáveis, não exijamos a imagem de cartão estrangeiro. Que seria dos nossos candidatos ao papel, até simpáticos e carinhosos, e no entanto magros, melancólicos e mulatos?

A partir deste ano, fico na minha: Papai Noel é tudo índio. Se vier de cocar e penas, ou de gravador, para mim dá igual. Mesmo porque do jeito que seguem as modas, não podemos discriminar. E além do homem do shopping, o do sanduíche, ainda tem mais. Outro dia, comprando numa loja grande, dei de cara com o Papai Noel de plantão. Ele baixou os olhos, disfarçou e foi saindo de perto, com um jeito encabulado. Ou envergonhado. Fiquei ali, parado, surpreso e

achando nele um ar familiar, alguém que eu sabia. E apesar de entender o movimento de um homem em situação adversa, reagi no meu natural. Afinal sou conhecido ou amigo de Papai Noel.

Publicada às vésperas do Natal do ano de 1984 e usando como mote uma cena cotidiana para a ocasião, “Amigo de Papai Noel” deve ser observada com bastante cuidado em função do modo de representação adotado e pelo conteúdo representado. Lida de forma aligeirada, dá-se a impressão de um texto desprezioso, que reúne comentários esparsos de um narrador sobre a figura de um dos muitos desempregados que enveredam para os empregos temporários nos finais de ano. Isso pelo menos é o que nos revela uma rápida retomada do texto, pois, resumidamente, nesta crônica, um homem se senta numa lanchonete de shopping e passa a atentar para a figura de uma personagem contratada temporariamente para representar Papai Noel. Observa que a personagem não se enquadra nos padrões tradicionais, importados, do Bom Velinho e ressalta que o representante do Natal, devido às suas características e condição, não enganaria nem mesmo a uma criança de três anos. Após presenciar a cena, o homem se retira, mas as lembranças da personagem do shopping o seguem e o remetem a outras lembranças como a de um anúncio que teria lido, solicitando senhores carinhosos, gordinhos e simpáticos, que em nada lembravam a figura do Papai Noel visto no shopping. Rememora também dois casos ocorridos com amigos, que teriam ficado sem os seus alfaiates no fim de ano, porque estes teriam abandonado o ofício para se dedicar ao serviço temporário de Papai Noel e, finalmente, nota que, devido ao desemprego, a mão-de-obra disponível de Papai Noel cresceu.

Como se pode perceber, nessa rápida retomada do texto, tendo como mote um assunto comum e coevo para aquele momento – os empregos temporários abertos por ocasião do Natal –, o narrador parece dar conta de apenas mais uma cena corriqueira, às vésperas do Natal. Entretanto, as questões sociais representadas na crônica vão muito além desses comentários aparentemente dispersos. Temos como pressuposto que a crônica, tomada em seu conjunto, oferece ao leitor um contundente panorama social do país, acumulando situações correlatas ao problema do desemprego e levando o receptor a pensar as coisas por lados inesperados, por meio de um modo de representação que promove a desintegração de um conjunto articulado de idéias, valores, opiniões e crenças que dominam a sociedade.

De acordo com Fantinati (1983), textos com uma nítida função de crítica social, como este de Ricardo Ramos, cuja forma de expressão “é caracterizada por um desvio da norma literária ou social, pela desintegração da ideologia dominante, pela ruptura com as convenções petrificadas e os clichês correntes” (p.49) configuram-se como uma das vertentes mais significativas da literatura moderna.

Dito de outro modo, todo o processo de enredamento do leitor é minudentemente trabalhado no sentido de romper com os procedimentos já cristalizados e se concretiza, principalmente, na maneira como o cronista manipula vocábulos, expressões, frases e parágrafos, confrontando características, revelando nuances e trabalhando imagens. Em outras palavras ainda, o leitor tem, diante de si, sem maniqueísmos, uma visão da norma instituída por um padrão dominante, em contraste com um desvio dessa norma, suscitada pelo modo como o cronista seleciona e organiza os elementos que dão corpo ao seu texto. Até porque, o Papai Noel

representado na crônica é o avesso do modelo tradicional importado. Essa configuração bem particular do Bom Velhinho nacional é trabalhada já no parágrafo que abre a crônica, pondo à mostra uma série de fatos que guardam muitos pontos de identificação com a realidade do país, na época de publicação do texto no jornal *Folha da Tarde*.

Na lanchonete do shopping-center, o Papai Noel comia um sanduíche. Era grande, volumoso, derramava-se para fora do banquinho enchendo a túnica sem pregas, avermelhando ao redor, mas tinha a rosto inesperadamente magro. As barbas de algodão empastado suavam. E apenas deixavam à mostra uma testa alta, o nariz fino, mais para trás os olhos escuros e fundos. Ele mastigava pensativo, a cabeça inclinada sobre o balcão. Alheio ao barulho, ao bulício das crianças correndo, às cruzadas melodias dos alto-falantes. Calada ilha no calor.

Neste primeiro fragmento, descrevendo os fatos de um ponto de vista limitado, uma vez que se coloca apenas como observador da cena, o narrador dá conta do espaço em que os fatos ocorrem e constrói, aos olhos do leitor, uma personagem extremamente humana. Até aqui nenhuma inovação ou questão que avulte grandes reflexões, a não ser o fato de a personagem ser um Papai Noel. Porém, tanto neste quanto nos parágrafos que se seguirão, o texto parece ter sido escrito com uma nítida tentativa de patentear uma realidade marcada pelas agruras de um sistema social desigual, que gera o desemprego e a pobreza, entre inúmeros outros problemas.

Para quem observa as descrições acima, a cena parece bastante simples: um trabalhador temporário travestido de Papai Noel, e aparentemente sofrido, come um lanche em um shopping, ignorando as pessoas que o cercam. Na construção da cena, porém, atua um narrador que decompõe a personagem, por meio de um arranjo especial dos vocábulos, de maneira que o modelo oficial, a figura do Papai Noel, é

desnudada tanto na sua aparência quanto na sua essência. Ao invés da imagem do Papai Noel que conhecemos hoje, velhinho, de barba branca, roupas vermelhas, gordo e alegre, inspirado no bispo São Nicolau e fixada principalmente a partir dos anos 30 do século passado, em função de propagandas veiculadas em todo o mundo pelo marketing agressivo da multinacional The Coca Cola Company⁷, o representante de Papai Noel do shopping é o oposto desse modelo.

Visto da perspectiva do narrador, o Papai Noel frequenta uma lanchonete de shopping e come um sanduíche. A nobreza do gesto que teria dado origem à história do Papai Noel, de que São Nicolau colocava sacos de ouro nas chaminés ou os jogava pela janela das casas para ajudar quem estivesse em dificuldades, é, portanto, invertida, dando as primeiras pistas dessa técnica de andamento tético e antitético, que rompe com uma ilusão primeira do contato com o texto, pois, na perspectiva do narrador, quem necessita ser ajudado é justamente a personagem travestida de Papai Noel.

Essa técnica, exercitada em toda a crônica, torna-se ainda mais incisiva se o texto for dissecado em suas minúcias, pois, tendo em vista este desmascarante método adotado pelo narrador, um bom exemplo pode ser sentido já na seqüência desse mesmo parágrafo. Apesar de “grande” e “volumoso”, o Papai Noel tem o rosto “inesperadamente magro”, a sua barba “de algodão empastado” transpira, a testa é alta, os olhos são “escuros e fundos” e mastiga pensativo “com a cabeça inclinada sobre o balcão”. Note-se que, a cada novo vocábulo, um adjetivo ou complemento é

⁷ Informações obtidas no site oficial da multinacional, no endereço <http://www2.coca-cola.com/presscenter/nr_11192001_americas_sundblom_santa_ads.html>. De acordo com o site, nos anos 30 do século passado, a empresa procurava uma forma de aumentar as vendas dos seus produtos durante o inverno, pois nesta época havia uma grande queda nas vendas de refrigerante. O publicitário Haddon Sundblom criou, então, uma série de imagens que renovava a antiga imagem do Papai Noel (São Nicolau). O novo Papai Noel (Saint Claus) foi transformado numa figura mais alegre, rechunchuda, colorida, vestindo trajes de cor vermelha e segurando uma Coca-Cola na mão.

incorporado, aumentando a acepção negativa do vocábulo ou expressão anterior e remetendo o leitor, de imediato, a uma idéia contrária à difundida sobre o Bom Velhinho. Tanto que, sintomaticamente, as atitudes comuns e esperadas de um representante de Papai Noel também são narradas em seguida e representam o avesso do tradicional, o que aumenta o contraste e desmonta ainda mais qualquer ilusão por parte do leitor, pois o Papai Noel fica alheio ao barulho, ao movimento das crianças, às variadas melodias tocadas nos alto-falantes, enfim, à alegria, ou, para ser mais fiel à beleza da imagem poética criada no texto, a personagem é uma “calada ilha no calor”; alguém que parece isolado no mundo pela sua condição inferior de empregado temporário, em meio ao calor que movimenta os espíritos nas festas de fim de ano.

Na seqüência do texto, esse desnudamento da personagem, por meio dessa técnica de ruptura das convenções, revelada no ato de caracterizar a personagem, é colocada de maneira mais direta pelo cronista, por meio do narrador. Este passa a dar conta de suas próprias reminiscências e opiniões a partir da cena presenciada.

Talvez porque estivesse vindo da tarde-de-autógrafos de um amigo, bebi meu refrigerante a examinar o homem como se ele fosse personagem. Passeando pelos batidos caminhos das minhas referências, a crua nudez da realidade sob o manto diáfano da fantasia, os filmes antigos e os fatos do nosso diário, achei que o Papai Noel em frente, apesar da caracterização, poderia ser tomado no exato contrário do seu modelo. Aquilo de uma leve encarnação, que não disfarça o tom original. No caso, o encardido geral da pobreza, do desemprego, atenuados pela ocupação temporária. Além do mais inadequada: o nosso cansado representante do Natal seria incapaz de encantar um menino de três anos.

O primeiro aspecto que se destaca em relação ao fragmento acima é a revelação do narrador de que ele frequenta tardes-de-autógrafos. Uma vez que se trata de uma atividade intelectual tipicamente de classes mais abastadas, aos poucos o leitor

vai tendo diante de si uma visão sutil do perfil do narrador: amigo de escritor, experiente, observador e, portanto, de classe social distinta do Papai Noel visto no shopping-center. Entretanto, ao contrário do que se poderia supor, essa condição do narrador não o distancia do objeto narrado, pois este narrador se coloca nitidamente como solidário à situação do Papai Noel.

Tal reflexão se faz necessária pelo fato de que toda a crônica, como já pudemos observar parcialmente nas reflexões sugeridas acima, irá trabalhar justamente num jogo entre a norma e a quebra dessa norma, subentendida nas entrelinhas do texto e do qual esse narrador se coloca como parte integrante. Assim, temos, de um lado, a conjuntura instituída pela crise, sugerida pela figura do Papai Noel do shopping e pelo posicionamento do narrador, desvelando o *status* da ocasião, e, de outro, uma situação encoberta por uma ideologia dominante e que acaba prevalecendo no ideário popular, figurativamente representada no texto pela imagem do Papai Noel importado e perfeito dos comerciais da Coca Cola. Dito de outra forma, ao caracterizar o modelo contrário de Papai Noel, o narrador suscita no leitor o “efeito de estranhamento” (CHKLOVSKI, 1971) e este é levado a observar o objeto representado fora de seu sentido habitual. Aí se mostra a tensão que redundará numa quebra das expectativas iniciais do leitor e o objeto toma uma nova configuração e, conseqüentemente, uma significação muito mais ampla.

Outra reflexão que se faz necessária diz respeito ao tom poético impresso às frases que anunciam a opinião do narrador sobre a cena presenciada no shopping. Vale retomar o período na íntegra: “Passeando pelos batidos caminhos das minhas referências, a crua nudez da realidade sob o manto diáfano da fantasia, os filmes antigos

e os fatos do nosso diário [...]”. O fato digno de nota é que, além do período primorosamente elaborado – denunciando no âmbito ficcional, a nosso ver, o ofício do narrador e dando verossimilhança ao narrado –, parte da passagem guarda semelhanças diretas com uma conhecida frase de Eça de Queirós: “Sobre a nudez forte da verdade, o manto diáfano da fantasia”. É fato conhecido e comumente destacado pela crítica literária deste e do século passado⁸ que Eça expunha as mazelas sociais por meio de uma crítica ácida aos valores instituídos, o que pode ser depreendido analogamente no texto de Ricardo Ramos. A intertextualidade direta com a frase de Eça revela a consciência do cronista na elaboração de seu texto, pois, de maneira extremamente perspicaz, o autor detalha todo o processo utilizado para a construção de seu texto: ao invés da “nudez” da verdade, instaura entre as palavras e as coisas um hiato, uma zona opaca, de silêncio, algo que somente “o manto diáfano da fantasia” pode revelar em toda a sua plenitude. Com isso, o cronista evita dar ao seu texto um tom maniqueísta, não representando a realidade nem melhor nem pior, mas seguindo apenas as leis internas de construção do texto. De maneira refinada e perspicaz, está aí configurado o exercício da metaficção⁹, que se confirma no momento em que o narrador diz que estava “examinando o homem como se ele fosse personagem”. O uso da metaficção, neste caso, está perfeitamente inserido no texto e, em função disso, assume um lugar de destaque no estabelecimento da verossimilhança à cena descrita e corrobora para o desvelamento crítico de uma realidade. Todo esse trabalho com a linguagem parece, mais uma vez, ter a função de adensar, no conjunto dos aspectos buscados pelo

⁸ Ver, a título ilustrativo, por exemplo, o artigo Eça de Queirós - Entre o riso e a verdade nos 100 anos da sua morte, de Serafim Ferreira. Disponível em: <<http://www.apagina.pt/arquivo/Artigo.asp?ID=964>>. Acesso em: 18 jun. 2004.

⁹ A metaficção aqui é entendida como “los comentarios del narrador sobre el proceso de creación” (MENTON, S. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: FCE, 1993. p.43).

cronista, o grau de atenção do receptor sobre a figura do Papai Noel. Retomando mais pontualmente o parágrafo citado, observe-se que o próprio narrador é quem agora faz questão de frisar que o Papai Noel pode “ser tomado no exato contrário do seu modelo. Aquilo de uma leve encarnação, que não disfarça o tom original”, demonstrando a sua verdadeira preocupação: remover a máscara que esconde o “encardido geral da pobreza, do desemprego, atenuados pela ocupação temporária”. Aqui se revela, portanto, sem retoques, a verdadeira intenção do cronista de denunciar a situação sub-humana da classe trabalhadora do país, por meio da contraposição de uma imagem oficial, presente no imaginário popular, e de uma imagem não-oficial, mas infinitamente mais forte, construída na crônica, de um dos símbolos mais característicos de nossa tradição ocidental: a figura do Papai Noel.

O conjunto desses aspectos antagonizados vai, a cada passo, colocando o leitor em contato com a intranquilidade da situação econômica, patenteando uma visão extremamente crítica no texto, por meio da voz do narrador.

No terceiro parágrafo e nos demais parágrafos que se seguem, o narrador leva este choque de representações ao extremo. Primeiro, no nível de suas lembranças e percepções individuais, equiparando o Papai Noel do shopping à figura dos mendigos e contrastando a personagem, ainda no nível de suas lembranças, aos “velhos adoráveis: rosados, saudáveis, de brancas barbas verdadeiras. Todos sorridentes e bonachões, acendendo a imaginação e a reminiscência de crianças e adultos”. Em seguida, vale-se do exemplo de um suposto anúncio publicitário que teria lido. Com o exemplo desse texto publicitário, além dos aspectos já levantados acima, o narrador acaba revelando como a propaganda – a norma – aliena pelas imagens que cria à sua

maneira, mas que contrasta com a realidade crua da sociedade; neste caso, do Papai Noel suado e sub-empregado do shopping.

Antes de prosseguir, vejamos mais diretamente alguns dos incontáveis momentos em que esse embate de visões vai provocando o leitor e, conseqüentemente, exigindo dele uma maior intelegibilidade.

Papai Noel: modelo nacional (sub-empregados)		Papai Noel: modelo importado (da publicidade e ideário difundido)
“suado”	X	“rosado”
“mendigos”	X	“velhos adoráveis, saudáveis”
“barbas de algodão empastado”	X	“brancas barbas verdadeiras”
“incapaz de encantar um menino de três anos”	X	“acendendo a imaginação e a reminiscência de crianças e adultos”
“Antes grandalhão do que gordinho, não propriamente simpático, muito provável não carinhoso”	X	“sorridentes e bonachões” “carinhosos, gordinhos e simpáticos”
“magro, o anguloso ou subnutrido”	X	“gordo, alegre e feliz”

Caminhando para o desfecho, a tessitura da crônica, que até aqui tinha como centro a imagem da personagem do shopping, ganha novas personagens e novos elementos. Vale atentar primeiramente para o fato de o narrador mencionar diretamente a crise pelo qual passa o país naquele momento. Na época de escrita da crônica, 1984, o Brasil do governo Figueiredo chegava a um momento crítico de esgotamento do modelo econômico adotado pelos governos militares. A dívida externa só aumentava e o PIB (Produto Interno Bruto) tinha crescimento negativo. A inflação alta gerava estagnação das atividades econômicas e produtivas e os

movimentos grevistas aumentavam. Dados do IBGE em 1984 dão conta de que a taxa de desemprego da época era de 7,82%. A alusão a esse panorama se mostra na crônica por meio dos exemplos dos alfaiates que abandonaram seus ofícios para se dedicarem a empregos temporários. Com os dois exemplos, o narrador dá corpo à sua defesa, ou melhor, à sua “tese”, de que os estragos administrativos do país atingem não só essa, mas, principalmente e em maior escala, a uma parcela da população já empobrecida e sem opções de subsistência. Tanto que, ao relatar o segundo episódio com os alfaiates, o narrador menciona que estranhou mais o fato de o cliente ter ficado sem suas calças novas do que o alfaiate ter ido trabalhar como *free-lance* de Papai Noel. Fica patente, na voz do narrador e pela cena descrita, que a situação dos menos favorecidos já não causa estranheza em mais ninguém, tornou-se comum.

No penúltimo parágrafo, o narrador começa a imprimir um tom irônico ao seu discurso, aguçando sua crítica ao aumento do desemprego.

Não vamos generalizar, nem todos os alfaiates passam dezembro fantasiados, batendo sininho e de criança no colo. Mas com o desemprego, a mão-de-obra disponível de Papai Noel sem dúvida cresceu. Ótimo que sejamos assim maleáveis, não exijamos a imagem de cartão estrangeiro. Que seria dos nossos candidatos ao papel, até simpáticos e carinhosos, e no entanto magros, melancólicos e mulatos?

Apesar de afirmar que não se pode generalizar, observe-se que o narrador menciona o fato de os alfaiates passarem dezembro “fantasiados, batendo sininho e de criança no colo”. Esse fecho é feito num tom jocoso, mostrando que até mesmo uma atividade tradicional como o ofício de alfaiate está perdendo espaço para uma atividade esporádica. Em seguida, para continuar no mesmo tom que acompanha todo o texto, o narrador ressalta a capacidade de adaptação dos envolvidos no processo e novamente dá

conta de características que se opõem a uma “imagem de cartão estrangeiro”. Nossos candidatos ao papel de Papai Noel, mesmo que sejam simpáticos e carinhosos, são “magros, melancólicos e mulatos”. “Magros” pela falta de acesso às condições básicas de subsistência, “melancólicos” pela ausência de perspectiva e “mulatos” pela miscigenação que nos é característica, mas que ainda gera preconceito. Aliás, este é apenas um dos momentos em que o narrador parece fazer questão de frisar que nós somos um povo miscigenado, pois, logo em seguida, para fechar a crônica e novamente de forma bastante irônica, ele afirma: “A partir deste ano, fico na minha: Papai Noel é tudo índio. Se vier de cocar e penas, ou de gravador, para mim dá igual”.

Em princípio, a afirmação derruba por terra qualquer acepção positiva que ainda permaneça no leitor em relação ao “modelo importado”. Já num segundo momento, figurativamente e dentro das reflexões que nos propusemos a fazer, o narrador parece expor toda a fragilidade do nosso regime de governo, pois demonstra estar desiludido com o processo administrativo pelo qual passa o país. Tanto que habilmente resgata entre as suas ironias a figura do índio Mário Dzururá, ou Juruna, como era mais conhecido. De acordo com Menezes (2002), o cacique xavante foi o primeiro e único índio brasileiro a se tornar deputado federal em 1982 e ganhou notoriedade pelo fato de andar com um gravador debaixo do braço, registrando as promessas dos políticos depois de estar desiludido com as “mentiras” que estes lhe diziam.

Amarrando esse encadeamento de reflexões sugeridas direta ou indiretamente por meio de um trabalho inusitado com a linguagem, o narrador ainda relata um pequeno episódio que teria presenciado:

E além do homem do shopping, o do sanduíche, ainda tem mais. Outro dia, comprando numa loja grande, dei de cara com o Papai Noel de plantão. Ele baixou os olhos, disfarçou e foi saindo de perto, com um jeito encabulado. Ou envergonhado. Fiquei ali, parado, surpreso e achando nele um ar familiar, alguém que eu sabia. E apesar de entender o movimento de um homem em situação adversa, reagi no meu natural. Afinal sou conhecido ou amigo de Papai Noel.

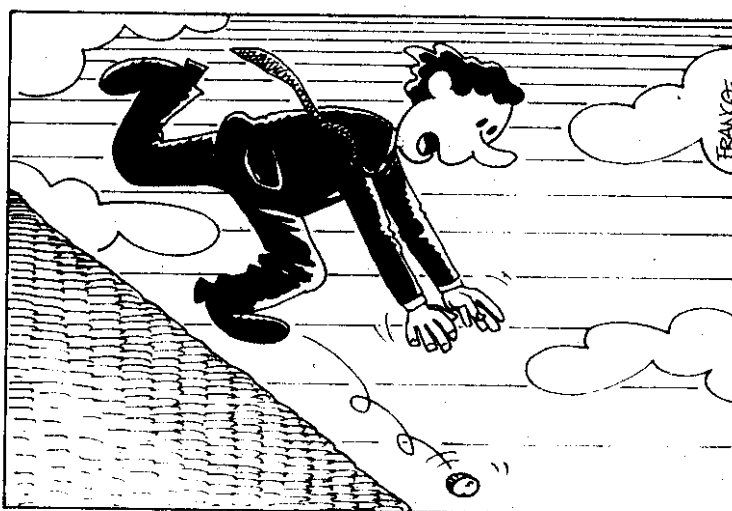
Com esse episódio final, mais do que reforçar seu ponto de vista, uma vez que isso já foi exercitado exaustivamente durante toda a crônica, o cronista, por meio do narrador, parece querer eliminar de vez qualquer dúvida sobre o seu posicionamento na conjuntura acima mencionada. Além de fechar com maestria o texto, pelo remetimento direto ao título, é como se o narrador – aquele intelectual, de situação mais abastada e reflexivo – analogamente à frase “afinal sou conhecido ou amigo de Papai Noel”, afirmasse que ele é igual e está na mesma situação dos modelos nacionais de Papai Noel, ou seja, sofrendo com a crise que assola o país e “envergonhado” pela situação adversa.

O narrador, portanto, não compactua com a ideologia dominante e, rompendo com as convenções instituídas, em função do modo de representação e pelo conteúdo representado, exige do leitor “não uma postura empática e efetivamente identificadora com o texto, mas uma atitude atuante e interveniente no ato da leitura” (FANTINATI, 1983, p.49).

Do mesmo modo que as demais crônicas até agora vistas, “Amigo de Papai Noel” também mobiliza diversos recursos que parecem estar de acordo com esse “novo modelo de comunicação” e exploração da leitura de base dialética.

3.3 “Lá vai o cruzeiro”

RAMOS, Ricardo. Lá vai o cruzeiro. *Folha da Tarde*, São Paulo, 25 out. 1984. Geral, p.4.



Passagens compradas, passaportes em ordem, todos os papéis desburocratizados já com assinaturas, meu amigo foi ao banco para trocar por uns poucos milhares de dólares, e no câmbio oficial, uma valise cheia de desmoralizados cruzeiros. Afinal tinha direito, aliás duplicado, pois iam ele e a mulher de férias pelos Estados Unidos. O que faltasse dava um jeito.

A transação, relativamente, não durou muito. Mais ou menos uma hora. O pessoal do banco, dobrando a terceira fase de uma irritante negociação de salários, perambulava entre as mesas, conversava ou meditava, se economizando na evidente operação-tartaruga. Até que uma senhora, dessas que trabalham para enganar o tempo, adoram a rotina e são solidárias com o distante, não com o próximo, teve pena do homem lá no balcão e veio resolver o seu assunto. Ele saiu feliz, experimentando no bolso aquela agradável sensação de dinheiro traduzido para melhor.

Mas a sensação quase acabou ali. O trombadinha esperava na calçada, viu o ar de felicidade, o bolso do FMI. Marchou firme. Apostando em sua ligeireza, eu sou mais eu. Um tranco, dois, dedos que procuram e encontram outros, defendendo, um puxão também sem resultado. Rápido e rasteiro, nada feito. E assim como veio, o pivete desapareceu. De mãos abanando.

Meu amigo foi-se refazendo, atravessando a rua ainda um tanto ressabiado. Só o susto. No entanto, isso não o impedia de pensar no transitório das coisas, nos perigos desta vida. Ia nessas filosofias, se

tranqüilizando nelas e chegando perto da banca de jornais, quando os homens fecharam em cima dele. Homenzarrões, dois.

Ora, meu amigo não é propriamente um peso-pluma. Ao contrário, solidamente constituído, pode impor argumentos menos intelectuais. Sei que dieta de uísque produz bons resultados. Apesar disso, os adversários não eram trombadinhas, eram trombadões. Daqueles que não cabem em carteira de identidade, precisam metragem de escritura, tipo saudades da estiva. Em segundos ele passou do alívio à guerra.

Felizmente as regras da luta de escaramuças, no centro da cidade, pressupõem um ritmo de relâmpago. Por mais que não se queira, ou haja medo, o povo junta, cerca, impede a retirada. Os dois maus crioulos tentaram, forçaram, conseguiram derrubar a vítima e pronto, tiveram de sair antes de faturar o assalto. Parece que há santos bilíngües, padroeiros de cidadãos em véspera de viagem para o Exterior.

E ao que tudo indica, tais santos assistem muito por aqui. Foi o que disse o gerente do hotel em frente ao meu amigo, lá chegado após a cena, vista do saguão. Na semana anterior, de trinta americanos hospedados, apenas onze não haviam colaborado com a delinqüência nacional. Quer dizer que essa gente só trabalha em dólar? Pode acreditar, assegurou o gerente.

Ele ainda conversou, planejando a sua retirada. Não se arriscava mais. Que pode um homem, mesmo de sobreaviso, contra essas operações organizadas? O táxi na lateral do prédio salvou a situação. Ou seja: ele e seus dólares.

Eu soube da história logo a seguir, numa noite em que rimos, nos admiramos e naturalmente fomos dormir bem pouco otimistas. No dia seguinte, o jornal da manhã me trazia novidades. Um ex-ministro do planejamento querendo acabar com o cruzeiro e substituí-lo pelas ORTNs, um secretário da fazenda preferindo que a nova moeda fosse chamada capivara, por ser bem brasileira, e um economista importante, o autor da idéia, achando o cruzeiro contaminado pelo descrédito.

Estou edificado. O nosso dinheiro, digam o que disserem, anda tão por baixo que nem vale a pena manter o seu nome. Nisso concordam autoridades e trombadinhas, que preferem pensar em dólar. E discutem, dão trancos, armam suas mágicas. Que tal a gente comprar cigarros fazendo contas, cálculos, conversões, para saber o seu preço? Vamos todos nos sentir no estrangeiro. Enquanto isso, vocês podem ver o cruzeiro descendo a ladeira, descendo, descendo, até sumir no buraco.

Em “Lá vai o cruzeiro”, Ricardo Ramos novamente opta pelos temas do cotidiano, comentando um assunto coevo à época de escrita da crônica: a instabilidade

financeira que rondava o país e, conseqüentemente, a desvalorização da moeda brasileira em vigor, o cruzeiro, em relação à moeda estrangeira, o dólar.

Para dar corpo à suas reflexões, o autor utiliza-se de um narrador que relata situações vivenciadas por um amigo que tenciona viajar com a mulher em férias para os Estados Unidos e que vai até o banco trocar cruzeiros por dólares. Ao sair do banco, o amigo é atacado duas vezes por assaltantes, mas consegue se safar. Encerrando os comentários, o narrador se coloca mais diretamente no texto e assinala que o cruzeiro está tão desacreditado que nem autoridades nem trombadinhas o querem mais.

Nítidamente marcada por esse tom crítico, a crônica estabelece, por meio de uma tensão trabalhada em todo o texto, uma dupla perspectiva que confronta a moeda nacional ao dólar e que posiciona, em pólos distintos, visões sobre o assunto. De um lado, temos um trombadinha, dois crioulos trombadões, um ex-ministro, um secretário de fazenda e um economista importante que acabam depreciando a moeda nacional; de outro, revelando uma posição mais assentada e crítica do assunto, o narrador e seu amigo, além do gerente do hotel que presencia as cenas de ataque ao amigo do narrador. Esse embate de posições é o que parece mais destacar-se numa leitura do conjunto do texto. Senão vejamos. Inicialmente, o narrador recorre à figura do amigo, narrando cenas comuns ao cotidiano de uma grande cidade. Esta personagem central, entretanto, apenas dá suporte às reflexões do narrador e serve como veículo para que se estabeleça diante do leitor uma série de imagens que contrastam a situação. O primeiro aspecto sintomático desse matiz que domina a crônica pode ser percebido já no primeiro parágrafo do texto. O narrador dá conta de que o seu amigo foi ao banco trocar “uns poucos milhares de dólares” por “uma valise cheia de desmoralizados

cruzeiros”. A aproximação entre vocábulos como “pouco” e “cheia”, numa mesma seqüência, revelam, já de início, as primeiras oposições, pois, como se pode perceber, “poucos” irá chocar-se com o adjetivo “cheia”, depreciando a moeda nacional e denunciando as diferenças de câmbio e estabilidade das economias dos países em questão, notadamente Brasil e Estados Unidos. Não contente com isso, o narrador ainda acresce o adjetivo “desmoralizado” para caracterizar o cruzeiro, expondo ainda mais a questão. Nesse tom seguem os demais parágrafos até que o leitor tenha diante de si um panorama bem definido da conjuntura em que se encontra a moeda nacional e, conseqüentemente, a economia.

No segundo parágrafo, por exemplo, os comentários apresentados pelo narrador de maneira bastante natural e aparentemente banais são extremamente irônicos e jocosos como se pode constatar no fragmento:

A transação, relativamente, não durou muito. Mais ou menos uma hora. O pessoal do banco, dobrando a terceira fase de uma irritante negociação de salários, perambulava entre as mesas, conversava ou meditava, se economizando na evidente operação-tartaruga. Até que uma senhora, dessas que trabalham para enganar o tempo, adoram a rotina e são solidárias com o distante, não com o próximo, teve pena do homem lá no balcão e veio resolver o seu assunto. Ele saiu feliz, experimentando no bolso aquela agradável sensação de dinheiro traduzido para melhor.

Se comentários como “relativamente”, “dobrando a terceira fase de uma irritante negociação”, “perambulava entre as mesas”, “conversava ou meditava”, “se economizando” e “operação-tartaruga” já são por si só reveladores de uma visão toda especial do narrador em relação a um sistema instituído, as reflexões que se seguem sobre a atendente do banco são, no mínimo, apuradas pela criticidade que apresentam:

“Até que uma senhora, dessas que trabalham para enganar o tempo, adoram a rotina e são solidárias com o distante, não com o próximo, teve pena do homem lá no balcão e veio resolver o seu assunto”. Não seria exagero afirmar, inclusive, que o momento destacado possui uma relação íntima com o cômico, pois o narrador exercita uma estreita relação entre o dito espirituoso, o gracejo humorado e até os sarcasmos quase cínicos, elementos pelos quais geralmente se define a ironia.

Sobre esse fato e tendo em vista que a questão do cômico por si só mereceria uma tese autônoma, vale ressaltar que nossa busca aqui é somente por levantar as referências e contrastes, mais ou menos explícitos ou implícitos, que geram uma intensificação da inteligibilidade do escrito, pois, de acordo com Fantinati (1996), retomando alguns especialistas no assunto e em especial o estudioso Klaus Gerth (*Práxis Deutsch*, nº 125, maio de 1994),

[...] o cômico se baseia, em última instância, num contraste, num contra-senso ou num conflito com uma norma ou regra, que assumem distintas configurações. Entre essas possíveis configurações podem ser mencionadas a contradição entre a aparência e a essência [...] entre a expectativa e a sua realização [...] ou entre o ser e o dever (um hipócrita prega aquilo que não faz nem vive). (p. 3)

Na crônica de Ricardo Ramos, ilustrada pela cena protagonizada pela “senhora” que atende na instituição financeira, as imagens inusitadas geram um humor ácido e irônico, que, no processo de mimetização pelo qual é movido o leitor, acaba desconstruindo o referencial e criando uma refiguração pelo negativo, “cuja captação e compreensão exigem um excesso de inteligibilidade decodificadora em comparação

com os outros *tropos*” (ESTEVEES, 1997) e, por conseguinte, amplia o sentido do que está enunciado.

A funcionária do banco trabalha para enganar o tempo, é solidária com o distante e não com o próximo e, ao invés de servir, tem pena. Assim, invertem-se todos os valores, pois, segundo preceitos estabelecidos em nossa sociedade, o ato do trabalho remete, entre outras coisas, a um processo de produção que requer esforço e atenção e não a mais total falta de empenho e aplicação, descrita pelo narrador. Sem contar a combinação inusitada “enganar o tempo”, que contradiz qualquer significação mais referencial que se queira atribuir, mas eleva em muito os sentidos iniciais previstos.

O mesmo acontece com o choque de representações que se estabelece a partir dos vocábulos “rotina” e “solidária”. No primeiro caso, o embate de representações ocorre porque o narrador, também ao contrário do senso comum, dá conta de que a funcionária “adora” a “rotina” e, no caso do segundo vocábulo, porque a palavra “solidária” não se compatibiliza com “distante”. Aqui o trocadilho brinca com as significações e desmonta a acepção primeira, ganhando força de representação. Do mesmo modo, chama a atenção a ironia contida em toda a cena e sintetizada no fato de a senhora ter “pena” do homem que procura o banco, pois entre o implícito e o explícito, o dito e o contra-dito, o texto e o contexto, o enunciado e o referente, estabelecem-se vácuos que devem ser preenchidos pelo leitor, ou seja, o narrador insere na mente do leitor uma espécie de interrogação que incomoda e que projeta o leitor para além de uma leitura meramente figurativa, instalando o conflito, pois o

sentimento de compaixão da funcionária desarticula a premissa básica do prestador de serviços que é a disponibilidade de atenção total ao interlocutor.

Outros exemplos desse uso inusitado da linguagem podem ser percebidos durante todo o texto. Um dos mais destacados – em função da caracterização proporcionada pelo narrador e pelo tom cômico que as expressões carregam – está no momento em que o amigo do narrador é atacado por dois assaltantes: “os adversários não eram trombadinhas, eram trombadões. Daqueles que não cabem em carteira de identidade, precisam metragem de escritura, tipo saudades da estiva”. Observe-se que, além do apelo para o exagero, que exacerba as características relativas ao aspecto físico das personagens, suscitando o riso, as imagens podem ser expandidas para significações de alcance muito além do texto, pois os “trombadões”, por exemplo, “não cabem em carteira de identidade” e “precisam metragem de escritura”, ou seja, são membros de nossa sociedade que vivem à margem de tudo e todos, sem identidade e que não possuem espaço para se estabelecer; ou ainda, como se revela em seguida, estão fora até mesmo do mercado de trabalho.

Ainda sobre a elaboração lingüística da crônica, que faz com que as tensões estejam perfeitamente inseridas na estrutura do texto e se exacerbem ainda mais, não há como deixar de mencionar o arranjo gramatical singular, a utilização do discurso indireto livre, os eufemismos, os trocadilhos, as gírias e outras expressões que marcam um estilo próprio do cronista. O terceiro parágrafo pode ser considerado modelar para exemplificação de alguns desses aspectos.

Mas a sensação quase acabou ali. O trombadinha esperava na calçada, viu o ar de felicidade, o bolso do FMI. Marchou firme.

Apostando em sua ligeireza, eu sou mais eu. Um tranco, dois, dedos que procuram e encontram outros, defendendo, um puxão também sem resultado. Rápido e rasteiro, nada feito. E assim como veio, o pivete desapareceu. De mãos abanando.

Como se pode notar, esta é a cena em que a personagem é abordada pela primeira vez por um trombadinha após sair do banco. A agilidade exigida numa situação análoga a essa, típica do cotidiano de uma metrópole, é toda transposta para o texto por meio de uma seleção e concatenação de frases curtas e entrecortadas por pontos finais e vírgulas, que justamente dão agilidade aos fatos narrados. No plano estrutural, portanto, o texto acaba refletindo o próprio caos vivido pelas personagens. Do mesmo modo, a utilização do “mas”, abrindo o parágrafo; o gerúndio “apostando”, colocado logo em seguida à frase “Marchou Firme”, mas separado por ponto final; e o “E” abrindo a frase, mas também ligando-a a anterior; são exemplos, entre inúmeros outros, do arranjo gramatical particular do texto. Tudo isso aliado a expressões cotidianas como “eu sou mais eu” e “de mãos abanando” e comentários como “assim como veio, o pivete desapareceu”, que remete a frases feitas como “tudo que vem, vai”, “tudo que entra, sai”.

Deixando o citado parágrafo, podemos destacar, no mesmo caminho, os eufemismos utilizados pelo narrador para intensificar o caráter irônico do texto. Sintomaticamente, os eufemismos mais insistentemente utilizados pelo narrador são os que remetem à idéia de apropriação indébita como “retirada”, no sexto parágrafo, e “colaborado” e “operações organizadas”, no sétimo. Uma vez que a figura dos trombadinhas é ligada à figura das autoridades no final da crônica, os citados eufemismos promovem uma aproximação ainda maior entre ambos, pois, se

inicialmente podemos atribuir o significado de crime de assalto às expressões, não podemos esquecer que “retirada”, “colaborado” e “operações organizadas” são, no contexto das reflexões trabalhadas no texto, uma referência indireta ao Fundo Monetário Internacional e às peripécias dos economistas brasileiros com a moeda nacional. Como já estamos destacando desde o início dessas reflexões, a dupla perspectiva apresentada ao leitor em todo o texto encontra sua síntese no estilo de Ricardo Ramos. Estilo que parece também não abrir mão de um dos mais característicos recursos da literatura contemporânea, o discurso indireto livre, como pode ser constatado no antepenúltimo parágrafo da crônica.

Pouco antes de colocar-se mais abertamente no texto, o narrador finaliza o relato dos incidentes ocorridos com o amigo, dando conta de que este teria salvado, em definitivo, a si e aos dólares, pegando um táxi. O parágrafo inicia nitidamente com as colocações do narrador: “Ele ainda conversou, planejando a sua retirada. Não se arriscava mais”. Porém, em seguida, há o seguinte questionamento: “Que pode um homem, mesmo de sobreaviso, contra essas operações organizadas?”. A princípio, tudo leva a crer que se trate de reflexões ou comentários feitos pelo narrador, mas, se observarmos novamente, no início do parágrafo, o narrador informa que o amigo “ainda conversou”, não havendo como atribuir categoricamente aquele comentário a esta ou àquela personagem, pois uma confluência de vozes se estabelece.

Do mesmo modo, atentando para o texto, vale refletir sobre o posicionamento do narrador, pois este se coloca, no início da crônica, numa posição de distanciamento do objeto representado, selecionando os fatos a serem narrados e conduzindo o texto como se rememorasse cenas que tivesse presenciado. Em determinado momento chega

inclusive a dar conta do que se passa na mente da personagem, caracterizando o que se convencionou chamar de narrador onisciente intruso¹⁰. O narrador revela que, após o susto do primeiro assalto frustrado, o amigo vai refazendo-se um pouco ressabiado, mas que “isso não o impedia de pensar no transitório das coisas, nos perigos desta vida” e que “Ia nessas filosofias, se tranqüilizando nelas e chegando perto da banca de jornais”. Observe-se que o narrador tudo sabe e tudo vê, inclusive as “filosofias” da personagem.

Essa onisciência do narrador permanece até bem próximo do final do texto, no momento em que ele revela que tudo o que fora narrado anteriormente lhe fora reportado por um amigo, logo após o ocorrido, “numa noite em que rimos, nos admiramos e naturalmente fomos dormir bem pouco otimistas”. Vale ressaltar essa ordenação e seleção dos fatos pelo narrador, já que isso faz com que o leitor acompanhe o seu ponto de vista sobre o ocorrido e, assim, toda a tensão estabelecida decorre das imagens que vão se avolumando em dois momentos. Observe-se que o narrador declara ao leitor a sua posição sobre a situação da moeda nacional, analisando e comentando o fato, por meio de um trabalho com a linguagem que acaba depositando toda a força de representação do texto na capacidade de convencimento deste narrador. Por isso, ao mesmo tempo em que vai dando a posição da personagem sobre o fato, automaticamente vai dando também a sua concepção sobre os fatos. No momento em que toma para si as ponderações, o narrador já revelou o seu ponto de

¹⁰ Primeira categoria proposta por Norman Friedman (Point of View in Fiction, the development of a critical concept. In: STEVICK, Philip. *The Theory of the Novel*. New York: The Free Press, 1967) e resenhada por Lígia Chiappini Moraes Leite, em *O foco narrativo* (7.ed. São Paulo: Ática, 1994). “Este tipo de narrador tem a liberdade de narrar à vontade, de colocar-se acima, ou como quer J. Pouillon, *por trás*, adontando um ponto de vista divino, como diria Sartre, para além dos limites de tempo e espaço. Pode também narrar da periferia dos acontecimentos, ou do centro deles, ou ainda limitar-se e narrar como se estivesse *de fora*, ou *de frente*, podendo ainda mudar e adotar sucessivamente várias posições” (p.26-7, grifos da autora).

vista e, do mesmo modo, carregou o leitor consigo para a observação dos fatos. Essa opção, como já destacado no início destas reflexões, coloca em pólos opostos duas visões. De um lado, o cruzeiro decadente e degradado, enfim, o nacional, e de outro o dólar, que dá a “agradável sensação de dinheiro traduzido para melhor”, ou seja, a “sensação” de que o estrangeiro é melhor.

Para dar conta dessas duas perspectivas em conflito e estabelecer a tensão, o narrador comenta as situações vivenciadas pela personagem, em contraste com as informações sobre o posicionamento das autoridades e assaltantes, que preferem acabar com o cruzeiro, mudar o nome ou simplesmente roubar em dólar. Além disso, atente-se para o fato de que o ex-ministro do planejamento, um secretário da fazenda e um economista importante são colocados no mesmo nível do trombadinha e dos dois crioulos trombadões: “Nisso concordam autoridades e trombadinhas, que preferem pensar em dólar”, o que desmonta a perspectiva inicial, uma vez que identifica um indivíduo de classe alta, supostamente preparado intelectualmente, com um simples trombadinha. Portanto, se a dominante no texto é uma tensão entre o nacional e o estrangeiro, representados pela moeda de ambos os países e julgados por duas perspectivas em conflito, da mesma forma, a ironia corrói os significados iniciais e, uma nova articulação surge da síntese obtida no choque de representações. Os últimos dois parágrafos de “Lá vai o cruzeiro” são exemplares nesse sentido. A começar pela afirmação jocosa do narrador de que um secretário da fazenda teria sugerido que a nova moeda fosse chamada “capivara” e, em seguida, também pelo tom irônico do mesmo narrador ao se dirigir a um narratário: “Que tal a gente comprar cigarros fazendo contas, cálculos, conversões, para saber o seu preço? Vamos todos nos sentir

no estrangeiro”. Tudo isso para reafirmar as situações narradas anteriormente e que podem ser resumidas na expressão que abre o último parágrafo: “Estou edificado”, pois, como sabemos, o verbo edificar significa, construir, alimentar o espírito, enfim, crescer a partir de sentimentos morais e religiosos, o que na crônica, ironicamente, toma uma configuração completamente díspar, uma vez que revela toda recusa do narrador de apagar a primeira coisa que traz identidade às pessoas e aos objetos: o nome. Na verdade, é como se a perda do nome ou sua substituição significasse, do mesmo modo, a perda de identidade do próprio país frente ao capital estrangeiro, pois as autoridades “trombadinhas”, na concepção depreendida a partir das reflexões do narrador, acabam preferindo simplesmente buscar o bolso do Fundo Monetário Internacional – FMI, deixando o país numa total sensação de insegurança quanto ao seu futuro econômico. Noutros termos, essas autoridades, ao invés de soluções consistentes, preferem “discutir”, “dar trancos” e “armar mágicas”. Para o país só resta descer a ladeira, até sumir no buraco, como revela a intertextualidade com o título e o refrão da música “Lá vem o Brasil descendo a ladeira”¹¹. A letra da música, ao mesmo tempo em que exalta elementos como o samba e a mulher brasileira, não deixa de marcar, com uma nota crítica, as questões que afligem o país, como declara o próprio Moraes Moreira em entrevista publicada pela VisãoNet em outubro de 2003: “Em 1979, lancei *Lá vem o Brasil descendo a ladeira*, [...] Esta é minha maneira de declarar o amor e orgulho que sinto por este país, que apesar de tantas mazelas não deixa de ser maravilhoso”¹².

¹¹ Grande sucesso composto por Moraes Moreira em parceria com Pepeu Gomes, lançado pela gravadora Som Livre, em 1979, em álbum que recebeu o mesmo nome.

¹² Disponível no endereço <<http://www.parananet.com.br/article/articleview/1444/1/30/>>. Acesso em: 07 jul. 2004.

3.4 “Lábaro, plácida, fúlgido”

RAMOS, Ricardo. Lábaro, plácida, fúlgido. *Folha da Tarde*, São Paulo, 01 nov. 1984. Geral.



Não sei de quem foi a idéia. Sei que no vestibular de uma escola de comunicação, este meio de ano, fizeram uma perguntinha cabulosa. Vejam vocês: pediram nada menos que o significado das palavras “lábaro”, “plácida” e “fúlgido”.

Meu povo, o bode que deu é bom contar. Segundo a tabulação das respostas, feita para saber a quantas andamos, 47,57% dos candidatos não encaçapou uma. A figurinha fácil, que alcançou o maior ibope, foi “plácida”: 28,44% acertaram nela. “Fúlgido” já endureceu um bocado, pois os seus íntimos baixaram para 6,81%. Mas dificuldade mesmo foi “lábaro”, uma verdadeira parada, conhecida apenas por 3,27% dos futuros comunicólogos.

À primeira vista, convenhamos, resultado pior não podia ter acontecido. Uma catástrofe, vocabular ou lingüística. E por culpa exclusiva da nossa juventude. Parece que estou ouvindo isso, na voz escandalizada e baixa dos críticos de sempre. Há uma grande tendência nacional para malhar os jovens, apesar das pequenas ilhas de aplauso, as duas atitudes sempre muito sobre o irracional. Ora, não vamos aceitar a tragédia assim tão depressa. Pensando bem, a moçada passou estes últimos anos aprendendo besteira e marcando cruzinha, é milagroso não ter ficado imbecilizada. E no caso em questão, felizmente, existe o que ponderar.

Começo declarando: em quarenta anos de escrever profissionalmente, nunca usei as palavras “plácida” e “fúlgido”. Juro que não. Também nunca ouvi ninguém virar para uma pessoa e dizer: “Adoro essa camisa que ostentas azulada”. E ela responder: “Salve o

verde louro dos teus olhos e dos teus cabelos”. Por aí além, imagino ser quase impossível a gente surpreender um casal de namorados, mesmo desses mais antigos e ecológicos (sob as árvores), no seguinte diálogo: “Ó garrida, dá-me um beijo”. E ela concordando, melhor diria assentindo: “Sim, meu penhor, meu clava forte”.

Sem precisar fazer um exercício de memória, pois tenho aquilo tudo muito presente, lembro de meus filhos pequenos, em três épocas distintas, espantados perguntando: “Quem foi que ouviram?” E de mim, paciente: “As margens plácidas”. Eles sem entender: “Mas ouviram o quê?” Eu professoral: “O brado retumbante”. Aí, virava zorra. “O que é brado? O que é retumbante?”. Devagar, devagar. Brado é grito, berro. Retumbante é de estrondar, de lascar. “Um bruto grito”. Obviamente a seguir: “De quem?”. Eu afinal, e naturalmente patriótico, só podia ser: “De um povo heróico”. A cara que eles faziam, naquilo de criança vendo bobagem de adulto, ainda hoje me acompanha.

Nós falamos de um jeito, cantamos de outro. É simples tirar a prova. Basta que numa solenidade, quando se executa o hino, observemos o rosto dos circunstantes. Ou cantantes. Fica uma simplicidade separar os que dizem as palavras sabendo, os que dizem de ouvido ou de cor. Não há gravidade que resista ao teste. Não adianta olhar para cima, para os lados, em frente, assumir ar de iluminado, de transe, o resultado não varia. Estão aí os jogadores de futebol que não nos deixam mentir. A maioria canta a música sem entender a letra. Emocionada, alevantada, solenizada. Com a mesma sensação de mistério, de magia, dos tempos em que missa era rezada em latim. Ou não significa a mesma coisa? Eu invoco, reverente e sonoro, aquilo que não sei.

Que é que o jovem tem com isso? Tanto quanto o pai, o avô. Faz três gerações, pelo menos, que nós perdemos o sentido de palavras sumidas. A juventude, por mais verdadeira, somente rasga a fantasia. E o que é que fica? Vinicius, num poema, disse que a sua pátria não tinha lábaro não. Chateado, evidentemente, de tanta retórica vazia em cima da pobreza geral por ela explorada. Aonde agora aportamos? No mesmo lugar, sem dúvida. Ou alguém duvida? É o mesmo pastoril, moços e velhos cantando as mesmas toadas. Que uns entendem, outros desconfiam, outros mais nem estão aí. Diante do exposto, que é que se há de fazer? E eu sei? Parodiando Camões, que tinha um olho só mas enxergava mais longe do que todos nós, mudem-se os povos ou mudem-se os hinos.

Em “Lábaro, plácida e fúlgido”, Ricardo Ramos mais uma vez coloca diferentes perspectivas em tensão, elegendo um assunto que de tempos em tempos surge como mote para discussão nos meios de comunicação social ou, como matéria

de reflexão entre intelectuais e lingüistas, principalmente por ocasião de realização dos exames de seleção para ingresso nas faculdades e universidades brasileiras.

Resumidamente, na crônica, um narrador, que se identifica como escritor profissional há pelo menos 40 anos, faz uma reflexão crítica sobre a linguagem ou, mais especificamente, sobre uma visão distorcida que a sociedade mantém em relação à linguagem e sua utilização cotidianamente. Começa informando que uma escola de comunicação incluiu em seu vestibular uma pergunta sobre as palavras “lábaro”, “plácida” e “fúlgido” e que a tabulação das respostas apresentou números extremamente negativos em termos de acertos. Informa também que a tendência mais comum, nesses casos, é apenas criticar os jovens e não analisar a situação. A partir de então, parte em defesa desses jovens, declarando que as palavras “lábaro”, “plácida” e “fúlgido” não são usadas atualmente pela maioria das pessoas e, portanto, não há um mínimo de obrigatoriedade dos jovens saberem o sentido dessas palavras. Adensando as suas reflexões, resgata o fato de as pessoas, por exemplo, cantarem o Hino Nacional sem ao menos saber o que estão dizendo. Para fechar a crônica, o narrador questiona sobre o que poderia ser feito em relação ao fato e, com uma referência a Camões e Vinícius de Moraes, abre espaço para que o leitor reflita sobre o ponderado em todo o texto.

Dirigindo-se diretamente a um narratário¹³, evidenciado no começo do texto por expressões como “Vejam vocês” e “Meu povo”, o narrador, já de início, busca a adesão do destinatário para os comentários que irá empreender. Para tanto, o cronista,

¹³ O narratário é aqui entendido como “uma entidade fictícia, um ‘ser de papel’ com existência puramente textual, dependendo diretamente de outro ‘ser de papel’ (cf. Barthes, 1966: 19-20), o narrador que se lhe dirige de forma expressa ou tácita. A dificuldade de localização textual do *narratário* decorre precisamente de ele ser uma entidade variavelmente visível” (REIS & LOPES, 1988, p.63, grifo do autor).

sempre por meio deste narrador, monta uma estratégia de organização do texto que visa acentuar uma discussão sobre a linguagem e, do mesmo modo, atacar uma perspectiva que se oponha à sua.

Sobre o conceito de estratégia na concepção do fenômeno literário como prática interativa, Iser (*apud* REIS & LOPES, 1988, p. 109) aponta para o fato de que “as estratégias organizam simultaneamente o material do texto e as condições em que ele deve ser comunicado. [...] Elas envolvem a estrutura imanente do texto e os atos de compreensão desse modo suscitados no leitor”. Assim sendo, os efeitos que deseja provocar no destinatário requerem uma participação ativa deste e interferem na construção do texto, pois, para que o texto seja plenamente atualizado pelo destinatário, o narrador elege estes ou aqueles fatos para reflexão. É o que se pode depreender mais destacadamente já no segundo parágrafo da crônica, em que o narrador inicia com a frase “Meu povo, o bode que deu é bom contar”, que remete o leitor automaticamente ao sexto verso da paródia intitulada “Samba do crioulo doido”, de Stanislaw Ponte Preta (Sérgio Porto):

Foi em Diamantina, onde nasceu JK
 Que a princesa Leopoldina arresolveu se casar
 Mas Chica da Silva tinha outros pretendentes
 E obrigou a princesa a se casar com Tiradentes
 Laiá, laiá, laiá
O bode que deu vou te contar,
 Laiá, laiá, laiá.
 (grifo nosso)

É imprescindível atentar para a ocorrência acima, pois, como sabemos, o irreverente Sérgio Marcos Rangel Porto, ou simplesmente Stanislaw Ponte Preta, pseudônimo pelo qual ficou conhecido, tinha como um dos hábitos mais destacados

em seus textos de criticar as bobagens cometidas pelo próximo. Tanto que publica, como Stanislaw Ponte Preta, *FEBEAPÁ 1* (Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966), *FEBEAPÁ 2* (Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1967) e *FEBEAPÁ 3* (Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1968) - sigla que quer dizer “Festival de Besteira que Assola o País” -, além de outros títulos caracteristicamente marcados pelo bom-humor. Além disso, a música “Samba do crioulo doido” fez tanto sucesso na época de seu lançamento que até hoje é utilizada como uma expressão popular, significando coisa mal explicada, confusa, “sem pé, nem cabeça”.

Como se vê, antes mesmo de mergulhar completamente no texto, já é possível observar que os assuntos tratados na crônica serão vistos de maneira bastante inusitada e, como já dito anteriormente, proporcionando perspectivas opostas, pois, atentando para o título da crônica e as explicações iniciais do narrador, temos a indicação de que o assunto a ser discutido será o uso das palavras “lábaro”, “plácida” e “fúlgido” como termos característicos da norma culta. Porém, a intertextualidade com o “Samba do crioulo doido”, ocasiona, de certa forma, o que alguns estudiosos destacam também ser característica inerente a Stanislaw Ponte Preta, que é a capacidade do cronista de desfazer o sentido de uma palavra ou de uma situação, atingindo, a partir de pistas falsas ou não, a estrutura da narrativa; quer dizer, as imagens são substituídas por outras totalmente inesperadas, de maneira que há um choque de representações, fazendo emergir uma nova significação ou várias significações, aparentemente não previstas.

No caso da crônica de Ricardo Ramos, o narrador assume uma posição declarada em defesa de um certo coloquialismo na linguagem. A título de

exemplificação, tomemos a própria estruturação do segundo parágrafo e a organização dos vocábulos nas frases que o constituem:

Meu povo, o bode que deu é bom contar. Segundo a tabulação das respostas, feita para saber a quantas andamos, 47,57% dos candidatos não encaçapou uma. A figurinha fácil, que alcançou o maior ibope, foi “plácida”: 28,44% acertaram nela. “Fúlgido” já endureceu um bocado, pois os seus íntimos baixaram para 6,81%. Mas dificuldade mesmo foi “lábaro”, uma verdadeira parada, conhecida apenas por 3,27% dos futuros comunicólogos.

Características marcantes em todo o texto de Ricardo Ramos, atente-se para a rapidez e a concisão dos períodos trabalhados pelo autor, com a insistente e sofisticada utilização de vírgulas e pontos finais dinamizando a leitura. Do mesmo modo, observe-se o emprego constante de vocábulos ou expressões típicas de uma linguagem mais solta e coloquial como “o bode que deu”, “encaçapou”, “figurinha fácil”, “endureceu um bocado” e “parada”, que se aliam, se identificam, de certa forma, ao intertexto com o “samba do crioulo doido” de Stanislaw Ponte Preta, mas chocam-se frontalmente com os vocábulos “plácida”, “fúlgido” e “lábaro”, que, como sabemos, são expressões cultas, constitutivas de um dos grandes símbolos da nossa pátria, o Hino Nacional.

Em “Lábaro, plácida e fúlgido”, portanto, Ricardo Ramos coloca em oposição, num mesmo período, o culto e o coloquial e, com isso, parece dialogar com toda uma visão constitutiva de nossa história, ou, mais especificamente, com o processo de implantação de uma língua literária caracteristicamente brasileira, pois se coloca nitidamente em defesa da exploração, profundidade e utilização dos recursos que a língua popular cotidiana oferece. Tanto que no terceiro parágrafo, após novamente dirigir-se a um possível narratário, com o chamamento “convenhamos”, o narrador faz

uma série de comentários e se mostra, ao mesmo tempo, consciente da situação precária das condições de aprendizado da juventude, mas atento, por outro lado, ao fato de que a discussão se insere num âmbito muito maior do que querem fazer crer os “críticos de sempre”.

À primeira vista, convenhamos, resultado pior não podia ter acontecido. Uma catástrofe, vocabular ou lingüística. E por culpa exclusiva da nossa juventude. Parece que estou ouvindo isso, na voz escandalizada e baixa dos críticos de sempre. Há uma grande tendência nacional para malhar os jovens, apesar das pequenas ilhas de aplauso, as duas atitudes sempre muito sobre o irracional. Ora, não vamos aceitar a tragédia assim tão depressa. Pensando bem, a moçada passou estes últimos anos aprendendo besteira e marcando cruzinha, é milagroso não ter ficado imbecilizada. E no caso em questão, felizmente, existe o que ponderar.

Note-se que o narrador parte em defesa dos jovens e, automaticamente, posiciona-se contra um sistema que condicionou a “moçada” a “marcar cruzinhas”. Além disso, se revela criterioso na análise da situação, ponderando os fatos, ao mesmo tempo em que, no segundo parágrafo, critica os gramáticos mais tradicionais que ainda cultivam uma língua parnasiana já morta, representada no texto pelos vocábulos “lábaro”, “plácida” e “fúlgido”. Em seguida, o narrador ironiza o fato, utilizando palavras de alguns dos versos do nosso Hino Nacional de maneira insólita.

FRASES DA CRÔNICA	HINO NACIONAL
“Adoro essa camisa que <i>ostentas</i> azulada”.	“O lábaro que <i>ostentas</i> estrelado”
“Salve o <i>verde louro</i> dos teus olhos e dos teus cabelos”	“E diga o <i>verde-louro</i> dessa flâmula”
“Ó <i>garrida</i> , dá-me um beijo”.	“Do que a terra mais <i>garrida</i> ”
“Sim, meu <i>penhor</i> , meu <i>clava forte</i> ”.	“Se o <i>penhor</i> desta igualdade” e “Mas, se ergues da justiça a <i>clava forte</i> ”.

Não há como deixar de atentar, por exemplo, para o tom malicioso contido principalmente na frase “Sim, meu *penbor*, meu *clava forte*”. A imitação cômica da composição “Se o *penbor* desta igualdade” e “Mas, se ergues da justiça a *clava forte*” desmonta qualquer intento partidário ao Hino, uma vez que praticamente o ridiculariza, ao mesmo tempo em que imprime um tom prosaico ao texto.

Há que se lembrar que a letra do Hino Nacional Brasileiro, composta por Osório Duque-Estrada em 1909 e oficializada por Epiácio Pessoa em 1922, foi escolhida a partir de um concurso público realizado no final do século XIX, portanto, após a proclamação da República. A música, tocada pela primeira vez em 1831, já havia sido criada anteriormente – na época de D. Pedro I – pelo maestro Francisco Manuel da Silva. Até hoje o Hino sofre críticas por não ter uma total clareza ao passar informações e ideologias, pois, como ressalta a crônica, seu vocabulário é extremamente complexo e algumas palavras praticamente incompreensíveis, o que leva, inclusive, alguns críticos mais conservadores de nossa sociedade a afirmar que o povo não é patriótico, uma vez que nem sabe a letra de seu Hino. De certa forma, a crônica, pelo tom adotado pelo narrador, parece querer de alguma forma desmistificar essa idéia de escasso patriotismo do brasileiro, pois, como vimos, o narrador, pelos comentários que faz e pelo matiz cômico que imprime às frases, expõe justamente a falta de clareza e o vazio característico do vocabulário do Hino. Além disso, as grandezas e os fatos históricos levantados no Hino, como sabemos, apresentam alguns equívocos, como, por exemplo, o verso “Conseguimos conquistar com braço forte”, pois,

historicamente, o processo de independência do Brasil foi bastante pacífico, ao contrário do que quer fazer crer a letra do Hino.

Essa denúncia dos equívocos e dos vazios de sentido contidos nas palavras do Hino são intensificados ainda mais no parágrafo seguinte da crônica.

Sem precisar fazer um exercício de memória, pois tenho aquilo tudo muito presente, lembro de meus filhos pequenos, em três épocas distintas, espantados perguntando: “Quem foi que ouviram?” E de mim, paciente: “As margens plácidas”. Eles sem entender: “Mas ouviram o quê?” Eu professoral: “O brado retumbante”. Aí, virava zorra. “O que é brado? O que é retumbante?”. Devagar, devagar. Brado é grito, berro. Retumbante é de estrondar, de lascar. “Um bruto grito”. Obviamente a seguir: “De quem?”. Eu afinal, e naturalmente patriótico, só podia ser: “De um povo heróico”. A cara que eles faziam, naquilo de criança vendo bobagem de adulto, ainda hoje me acompanha.

Neste fragmento, o exemplo apresentado pelo narrador novamente coloca em pólos opostos as expressões, uma vez que, para explicar os termos trazidos pela letra do Hino, o narrador vale-se justamente de vocábulos usuais e até gírias como “zorra” e “de lascar”, desconstruindo qualquer acepção positiva sobre um modo de expressão que se quer desmascarar.

Importante notar também que o narrador vai plantando no texto certas declarações que denunciam todo um conhecimento e uma visão especiais do assunto, ou seja, além de revelar no início da crônica que é um homem das Letras, em momentos pontuais do texto mostra ciência de toda uma história que permeia a discussão sobre o caráter vivo da língua, de um modo geral, e, mais especificamente, da língua literária. São afirmações como “pois tenho aquilo tudo muito presente”, “Nós falamos de um jeito, cantamos de outro”, “dos tempos em que missa era rezada em

latim” e “Faz três gerações, pelo menos, que nós perdemos o sentido de palavras sumidas”, entre outras.

Todas essas afirmações vão depreciando a linguagem envelhecida e antiga do Hino e, conseqüentemente, colocando os seus defensores no plano negativo, enquanto que, colocando-se ao lado dos jovens “mais verdadeiros”, o narrador decompõe a aparência e a essência do assunto. Em outras palavras, ainda, a linguagem nobre e elevada do Hino é colocada em oposição à linguagem cotidiana e o leitor, por sua vez, tem representado numa síntese – numa solução lingüística que é própria do cronista – a visão do que realmente se quer comentar.

Outro aspecto que merece destaque é o que poderíamos chamar, por enquanto, de choque entre modernidade e tradição depreendido a partir da análise desse modo peculiar de escrita engendrado pelo cronista, no embate com uma visão representada na letra do Hino Nacional e que marcaria, pouco tempo depois, o Parnasianismo.

Historicamente, atentando para reflexões acima e para as reflexões que estamos fazendo até esse momento sobre a forma e o conteúdo da crônica de Ricardo Ramos, vale aqui uma pausa para destacar mais sistematicamente o que Câmara Jr. (1969) denominou processo de implantação de uma língua literária no Brasil, pois, de acordo com o lingüista, alguns aspectos devem ser considerados no início deste processo. O primeiro deles é o fato de que a sociedade colonial era um prolongamento da sociedade ultramarina e, portanto, buscava reviver aqui os padrões vigentes além-mar. Porém, com o tempo era inevitável que a língua nacional se diferenciasse da de Portugal, pois aqui o contato com o negro e o indígena, o distanciamento espacial e as

condições de vida social distintas davam condições particulares ao desenvolvimento de uma língua literária carregada de “brasileirismos”. Em seu início, segundo o mesmo crítico, a língua literária passou a desenvolver um coloquialismo característico que foi recusado pela tradição literária. Com o Romantismo há algumas tentativas de integrar à língua literária local a espontaneidade da fala cotidiana e também com o romance realista-naturalista, que avançou no processo de maior espontaneização do vocabulário e da sintaxe locais. Porém, concomitantemente a esse processo, surge um movimento contrário, que inicia um retorno à tradição clássica e valoriza as normas dos gramáticos mais conservadores. O maior representante desse movimento de defesa da escola tradicionalista e classicista é Rui Barbosa. Este, ainda de acordo com Câmara Jr. (1969), rejeita a influência francesa e o substrato coloquial brasileiro e defende o purismo gramatical. Entretanto, mais contemporaneamente, intelectuais como Mário de Andrade colocam-se em oposição completa aos gramáticos tradicionais, fazendo emergir uma língua literária com novas diretrizes, que se afastam da disciplina gramatical privilegiada, por exemplo, pelos parnasianos. Câmara Jr conclui este texto, cuja primeira edição é de 1955, afirmando que a situação “está praticamente superada pela iniciativa dos escritores, sobrepondo-se aos dicionaristas” e, num cotejo com Portugal, ressalta que

Portugal é um país velho, que vai buscar alimento espiritual no passado, onde se afirma a continuidade histórica, a inalterabilidade étnica e o amor próprio nacional. O Brasil é, ao contrário, um país novo, que vive de esperanças e de sonhos do futuro, e a cada momento sente alterar-se a sua constituição étnica, social e política. Vimos do passado como o mineiro que sobe para a luz do sol, e o ideal de uma língua literária intangível não conseguiria ser entre nós um elemento da psicologia coletiva. (p.110)

Ricardo Ramos, pelo exposto acima, parece dialogar de perto com estas questões; se não de forma direta, pelo que apresenta em termos de elaboração estética, na crônica “Lábaro, plácida e fúlgido”. É o que se conclui observando o último parágrafo, que acaba fechando as discussões aqui sugeridas:

Que é que o jovem tem com isso? Tanto quanto o pai, o avô. Faz três gerações, pelo menos, que nós perdemos o sentido de palavras sumidas. A juventude, por mais verdadeira, somente rasga a fantasia. E o que é que fica? Vinicius, num poema, disse que a sua pátria não tinha lábaro não. Chateado, evidentemente, de tanta retórica vazia em cima da pobreza geral por ela explorada. Aonde agora aportamos? No mesmo lugar, sem dúvida. Ou alguém duvida? É o mesmo pastoril, moços e velhos cantando as mesmas toadas. Que uns entendem, outros desconfiam, outros mais nem estão aí, Diante do exposto, que é que se há de fazer? E eu sei? Parodiando Camões, que tinha um olho só mas enxergava mais longe do que todos nós, mudem-se os povos ou mudem-se os hinos.

Dividindo as responsabilidades com as gerações anteriores, o narrador evoca dois grandes nomes da literatura e insere uma cadeia de frases cheias de simbologia, que exigem uma pausa do leitor para reflexão. De Vinicius de Moraes, o narrador comenta: “Vinicius, num poema, disse que a sua pátria não tinha lábaro não. Chateado, evidentemente, de tanta retórica vazia em cima da pobreza geral por ela explorada”. O comentário se refere ao poema “Minha Pátria”, publicado pela primeira vez no ano de 1949 em Barcelona, numa edição de apenas cinquenta exemplares, feita por João Cabral de Melo Neto em sua prensa manual. No poema, como indica o próprio título, Vinicius expõe as saudades de seu lugar de origem de maneira extremamente crítica, numa paródia do Hino Nacional brasileiro. Transcrevemos abaixo o momento exato a qual se refere o narrador:

Pátria minha... A minha pátria não é florão, nem ostenta
Lábaro não; a minha pátria é desolação
De caminhos, a minha pátria é terra sedenta
E praia branca; a minha pátria é o grande rio secular
Que bebe nuvem, come terra
E urina mar.
(Vinicius de Moraes, 1998, p. 383)

Numa rápida abordagem do poema de Vinicius, em correspondência às articulações do narrador e de acordo com as questões que mais comumente se têm destacado na crônica de Ricardo Ramos, podemos notar, primeiramente, que o narrador remete o leitor para a situação de atraso que o país atravessa, pois o “não ostentar lábaro não” de Vinicius remete metaforicamente ao fato de a pátria não levantar, leia-se, não honrar, não dignificar a sua bandeira e, portanto, o seu próprio povo, o que está em total correspondência com a continuidade das observações do narrador em “Lábaro, plácida e fulgido”.

Outra questão que pode também ser depreendida do intertexto com o poema da Vinicius é uma concepção moderna de recusa à “tanta retórica vazia”, o que reaviva a idéia de necessidade de repúdio de uma língua elevada e artificial, mantida pelos “críticos de sempre”, e intensifica a idéia de preferência por um discurso mais “abrasileirado”, coloquial.

Na segunda evocação de um grande nome da literatura, o narrador consegue ser ainda mais contundente em suas reflexões. Antes, porém, não há como deixar de notar novamente a maneira como o autor consegue traduzir toda uma concepção de linguagem literária, discutida na crônica pela própria elaboração lingüística do texto. O narrador se pergunta – e ao mesmo tempo se remete ao narratário, questionando-o também – “Aonde agora aportamos?”, ou seja, onde vamos parar; ou ainda, que

momento estamos vivenciando agora? E, ironicamente, numa brincadeira com os recursos que a linguagem oferece, coloca outra vez muito próximos vocábulos com escritas quase idênticas, mas significados antagônicos: “No mesmo lugar, *sem dívida*. Ou *alguém duvida?*” [grifos nossos]. Esse estilo adotado em todo o texto vai encurralando o leitor numa “armadilha textual”. Em outras palavras, esse “brincar” com o texto parece querer enredar o leitor, ao mesmo tempo em que desvia o sentido para muito além do sentido inicial previsto. Tanto que, na seqüência, temos outro excelente exemplo desse aspecto. Para intensificar as imagens críticas já instituídas, o narrador utiliza vocábulos inusitados como “pastoril” e “toadas”, jogando o leitor num campo semântico e figurativo que, ao mesmo tempo em que remete ao bucólico do campo e das toadas dos caboclos, denuncia o caráter passivo, a mesmice que atinge, no dizer do narrador, “moços” e “velhos”. São “moços” e “velhos” que vivem numa república ainda dominada pelo “lábaro”, “plácida” e “fulgido”, mas que não reagem, ou melhor, reagem como ovelhas pastoreadas ou gado tangido. O problema é que – para ser fiel ao narrador e ao texto – essa realidade ultrapassada e dominada por eruditos e gramáticos tradicionais “uns entendem, outros desconfiam, outros mais nem estão aí”.

Fechando os comentários, o narrador, como já dito, cita Camões, parodiando o primeiro verso de um dos seus sonetos.

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
Muda-se o ser, muda-se a confiança;
Todo o Mundo é composto de mudança,
Tomando sempre novas qualidades.

Continuamente vemos novidades,
Diferentes em tudo da esperança;

Do mal ficam as mágoas na lembrança,
E do bem, se algum houve, as saudades.

O tempo cobre o chão de verde manto,
Que já coberto foi de neve fria,
E em mim converte em choro o doce canto.

E, afora este mudar-se cada dia,
Outra mudança faz de mor espanto:
Que não se muda já como soía.

Luís Vaz de Camões¹⁴

O “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, de Camões, é substituído na crônica por “mudem-se os povos ou mudem-se os hinos”. Aqui, o intertexto com o poema de Camões revela-se, no mínimo, coerente com os pressupostos norteadores de toda a crônica. Isso porque, de acordo com as reflexões que até aqui estamos buscando apontar, se tomarmos o conteúdo trazido pelo poema de Camões, verificaremos que toda a gama de ponderações feitas pelo narrador se abre em novos significados, fechando a crônica com maestria.

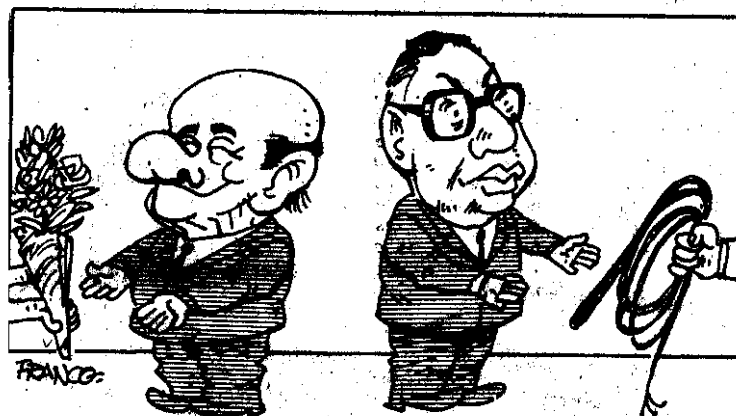
A mais visível delas é o apelo declarado do soneto de Camões para a necessidade de mudança e crescimento das pessoas, pois o autor português, em sua época e de acordo com os ideais renascentistas, já chamava a atenção de seu povo para a necessidade de acompanhar as transformações em todo o mundo. Na crônica, o narrador também apela para a mudança de mentalidade de moços e velhos. É interessante notar que para criticar o fato de os “críticos de sempre” defenderem uma linguagem culta já morta, o narrador utiliza justamente Camões, que produziu toda sua obra no século XVI, portanto numa época infinitamente anterior à própria concepção

¹⁴ *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

do Hino Nacional. O cronista usa, desse modo, um representante da literatura mundial que “enxergava mais longe do que todos nós”, mas que viveu pelo menos 500 anos antes, para intensificar a idéia de que as mudanças são inerentes ao homem, em qualquer tempo e situação.

3.5 “Nome e Sobrenome”

RAMOS, Ricardo. Nome e sobrenome. *Folha da Tarde*, São Paulo, 15 nov. 1984. Geral, p.3.



“O que é um nome?”, perguntou Shakespeare. Lembrando a velha indagação, me vêm de repente algumas respostas, principalmente dos meus poetas. Drummond, sempre modelar, viu o seu tempo: “Meu nome é tumulto, e escreve-se na pedra”. Oswald, o apaixonado, viu a mulher: “Felicidade / teu nome é / Maria Antonieta d’Alkmin”. Jorge de Lima,

humildemente, viu na folhinha o seu adverso guerreiro patrono: “O nome do Santo que ali estava”. E Bandeira, feito evocação do Recife, exclamou: “Como eram lindos os nomes das ruas da minha infância”.

Nessa tão alta companhia, penso e logo desisto. Não sou chegado ao risco das apoteoses mentais. E me acomodo, talvez porque haja lembrado também Cassiano: “Só sou sincero quando estou em silêncio”. O verso me serve, como serve a muitos. Agora e em outras ocasiões.

Mas por que essa fixação com nomes? Porque li há pouco uma nota de jornal, um comentário bastante curioso. Ffinda a leitura, que me levou por uma série de considerações, eu parei de pensar no assunto e me refugiei na poesia. É um terreno seguro, que nos resguarda. Nem chego a dizer que eleva e consola. Para mim, basta a proteção contra certas realidades, mais ou menos escuras. Daí a divagação literária, uma fuga civilizada. Chega, no entanto, de parênteses, e vamos ao meu motivo inicial. Vamos à nota.

Nos últimos anos, ela observava, todos as presidentes brasileiros eleitos foram conhecidos pelos seus nomes, um deles até

pelo apelido: Juscelino, Jango, Jânio. Enquanto isso, todos os nossos presidentes impostos foram chamados pelos sobrenomes: Castelo Branco, Costa e Silva, Médici, Geisel, Figueiredo. Mais ainda, se um presidente era militar, mesmo eleito esse tratamento não mudava: Dutra.

Além de verdadeiro, o registro é interessante. E pode ser enriquecido. Recuando um pouco mais, encontramos Getúlio Vargas. Como todos sabem, ele foi uma espécie de centauro: meio ditador, meio presidente. (O Barão de Itararé diria meio cavalo, meio égua.) Pois bem, por mais que a propaganda estadonovista batesse na tecla da simpatia, com os retratos, sorrisos e charutos de anedota, Gegê nunca pegou. E hoje nos referimos àquela figura distinguindo: a ditadura de Vargas, o governo de Getúlio.

Qual a significação dessa diferença, que foge a controles e se revela basicamente popular? A imaginação pode correr solta nas interpretações, o chute é livre, mas existe uma zona bem clara. A da intimidade ou não. Nós, como regra, só chamamos pelo nome a quem conhecemos. Com os outros, convém uma certa distância. Se procuram falar comigo numa campanha eleitoral, se eu saio de casa e voto, posso dizer que conheço o meu eleito. E chamá-lo pelo nome. Se ao contrário eu sou apanhado de surpresa, ligo a televisão e ouço pela primeira vez o nome do general que me vai tutelar, mudam a música e o andar. Quanto maior a cerimônia, melhor. Respeito é bom e eu gosto.

A nota que li, está claro, termina botando as coisas no plano de agora para amanhã. Temos agora dois candidatos à Presidência, ambos indiretos, que serão submetidos a um colégio, não eleito por nós, mas inventado pelo bloco dos sobrenomes. As semelhanças entre os dois postulantes acaba aí. Um faz campanha, outro faz conchavo. Um é experiente, outro é primário. Um quer abrir, outro quer fechar. Enfim, um se chama Tancredo, outro Maluf.

Sempre temos razões para gostar do povo. Por mais ingênuo ou manobrável que se mostre, ele acerta mais que tecnocrata bilíngüe. Quase sempre. E vamos reconhecer, essa de já principiar organizando os trabalhos, separando adulto de menino excepcional, sem dúvida é ótima. Não adiantou casuísmo, como passaram a definir chicana, que todos entendem. Quer dizer aquilo mesmo, que o decoro me impede ser explícito. Não adiantou fundar o colégio, nomear e renomear e constranger, que tudo pode mudar. Ou esse mecanismo de cima para baixo é infalível? Tenho para mim que não, que a maioria de baixo um dia termina influindo, conduzindo, decidindo para cima. Diretamente, ganharia longe. Indiretamente, ganhará também. Simplesmente porque, e ponham simplicidade nisso, ao câmbio de hoje democracia tem nome: Tancredo. Ditadura tem sobrenome: Maluf.

Crônica organizada a partir de uma pergunta geradora: “O que é um nome?”, colocada já no primeiro parágrafo, e de duas complementares: “Mas por que essa fixação com nomes?” e “Qual a significação dessa diferença, que foge a controles e se revela basicamente popular?”, situadas no terceiro e sexto parágrafos, respectivamente, “Nome e sobrenome”, tomada na sua camada mais aparente, pode ser considerada uma crônica de fácil leitura, pela linguagem solta, feita de frases curtas e rápidas, que mais se assemelha a uma conversa corriqueira. Utilizando como mote, para início do processo de reflexão, uma suposta nota de jornal que lembra que, até aquele momento, todos os presidentes brasileiros “eleitos” foram conhecidos pelos seus nomes ou até pelos apelidos, ao passo que os presidentes “impostos” foram chamados pelos seus sobrenomes, o narrador inicia uma série de comentários sobre os dois candidatos à presidência da república de então: Tancredo Neves e Paulo Maluf. Destaca que a identificação pelo nome ou sobrenome é facilmente explicável pela intimidade ou não do candidato com seus eleitores e, a partir daí, toma claramente partido pelo candidato Tancredo Neves, defendendo o voto direto e a democracia e posicionando-se frontalmente contra a ditadura vigente e a possibilidade de sua continuidade, com a indicação de mais um representante dos militares: Paulo Salim Maluf.

Estes comentários sobre um assunto cotidiano e, ao mesmo tempo, candente para a época, considerando-se a realidade histórica, com o processo de transição do modelo ditatorial para o modelo democrático, que ocorreria no ano seguinte, em 1985, acaba servindo para trazer à tona a posição do cronista sobre o assunto. Aí se coloca, ao contrário do que parece fazer crer este rápido apanhado da crônica, uma das

grandes questões a ser refletida mais detidamente neste texto de Ricardo Ramos: a habilidade do cronista, por meio de um especial arranjo da linguagem, para comentar um aspecto da realidade, fazendo referência a personagens históricos, de maneira que nuances positivas e negativas sobre a situação que se quer representar aflorem de maneira natural, fazendo com que o leitor veja os fatos narrados de maneira inusitada e exigindo deste uma atitude atuante e interveniente no ato da leitura. Em outras palavras, o mais interessante é perceber, na crônica, as duas perspectivas proporcionadas pelo cronista, por meio do narrador, para levar o leitor a pensar as questões que deseja ressaltar, pois, colocando-se nitidamente a favor do regime democrático e, portanto, como já dito, do candidato que representa esta opção, o cronista trabalha com duas perspectivas opostas e/ou complementares que, por meio de um arranjo especial da linguagem e da visão atribuída ao narrador, apresentam a norma e o desvio desta norma, buscando o rompimento com estruturas de dominação consciente ou inconscientemente arraigadas no leitor.

Para atingir tal fim, este narrador inicia seus comentários evocando uma intertextualidade bastante significativa com expoentes da literatura mundial, apossando-se de pequenos fragmentos de suas produções. Esta divagação literária, como também faz questão de frisar o narrador, que, a princípio, parece apenas ter a função de incrementar e referendar a discussão de algo banal, vai muito além e acaba tornando-se extremamente importante no processo de construção das imagens pretendidas pelo narrador, para situar as discussões sobre o processo de transição política que o país atravessa com os dois candidatos à presidência. Dito de outro modo, a maneira como o autor amalha os elementos extratextuais e os representa na

crônica, por meio da recorrência aos poetas e a seus textos, acaba dando mais força ao representado. Assim, a crônica ganha em significação, pois as concepções do narrador, claramente defendidas durante o desenrolar do texto e que poderiam torná-lo muito fechado em torno de uma questão política datada, acabam ganhando em consistência, amplitude e naturalidade. Em função disso, antes de e mais forte que qualquer engajamento social/político, o texto parece estar a serviço da satisfação de uma “necessidade universal de ficção e fantasia” (p.804), que é inerente ao homem e que contribui para a formação da nossa personalidade, como ressalta Antonio Candido (1972) ao refletir sobre uma possível função da literatura.

Tomemos o início da crônica para melhor ponderar sobre estes aspectos:

“O que é um nome?”, perguntou Shakespeare. Lembrando a velha indagação, me vêm de repente algumas respostas, principalmente dos meus poetas. Drummond, sempre modelar, viu o seu tempo: “Meu nome é tumulto, e escreve-se na pedra”. Oswald, o apaixonado, viu a mulher: “Felicidade / teu nome é / Maria Antonieta d’Alkmin”. Jorge de Lima, humildemente, viu na folhinha o seu adverso guerreiro patrono: “O nome do Santo que ali estava”. E Bandeira, feito evocação do Recife, exclamou: “Como eram lindos os nomes das ruas da minha infância”.

Balizado pelas percepções e escolhas do narrador, o leitor, já na primeira frase, é levado a acompanhar de perto as discussões propostas, com o inusitado questionamento sobre o que é um “nome”. A pergunta, pouco comum, a princípio parece não demandar resposta. Porém, contrariando a norma, o narrador põe-se a refletir sobre o assunto, atribuindo a pergunta ao dramaturgo e poeta inglês William Shakespeare, e, do mesmo modo, respondendo-a a partir da evocação de outras tantas autoridades da literatura. É interessante notar, inicialmente, que, ao selecionar alguns dos versos de escritores já canonizados pela crítica, para responder sobre o que é um

“nome”, o narrador acaba atribuindo características positivas para o vocábulo. Primeiro porque, como visto, coloca a discussão sob a guarda de um dos grandes nomes da literatura mundial e, em seguida, porque diz que irá elencar as respostas dos “seus” poetas. De Carlos Drummond de Andrade, elege o verso “Meu nome é tumulto, e escreve-se na pedra”, contido no poema “Nosso Tempo”, de *A Rosa do Povo*, publicado pela primeira vez em 1945, que é considerado, por muitos, um dos livros mais políticos do poeta modernista. Na crônica, este remetimento do leitor ao verso de Drummond acaba tornando-se, como veremos mais adiante, sintomático e revelador de uma situação que se quer patentear, pois *A Rosa do Povo* foi escrita nos anos mais sombrios da ditadura do governo de Getúlio Vargas. Ao identificar “nome” com os vocábulos “tumulto” e “pedra”, do poema de Drummond, Ricardo Ramos revigora e traz para seu texto, simultaneamente, toda uma gama de significações do poema “Nosso Tempo”, ou seja, de uma divagação aparentemente pueril sobre o “nome”, a crônica, ao apoderar-se do verso, passa a agregar também os sentidos metafóricos contidos na citada obra de Drummond.

Do mesmo modo, ao citar o verso “Felicidade/teu nome é/Maria Antonieta d’Alkmin”, que Oswald de Andrade teria escrito para sua última esposa, o “nome” é identificado à paixão, à felicidade, à mulher amada. Observe-se que, se o “nome” inicialmente significa inconformismo com uma situação e se torna “pedra”, do mesmo modo tem a leveza do amor, é agradável aos olhos do narrador. É o que se verá também na seqüência da crônica, com a referência aos versos de Jorge de Lima e Manuel Bandeira. No caso de Jorge de Lima, o “nome” é identificado a “santo”, ao “guerreiro patrono” e, no caso de Manuel Bandeira, à ingenuidade, à saudade, à

simplicidade das boas memórias da infância e, metaforicamente, à diversidade de caminhos que se oferecem à escolha nos primeiros anos de vida. Em síntese, o “nome” é forte, é santo, representa o amor e traz a perspectiva de algo novo.

Coincidentemente ou não, todos os momentos selecionados criam uma atmosfera positiva em torno do “nome”, que vai evidenciando todo o esforço do narrador para intensificar as questões que virá a defender com mais afinco na seqüência do texto. No parágrafo seguinte, por exemplo, esta busca é reforçada com novas imagens tomadas de outros destaques da cultura mundial.

Nessa tão alta companhia, penso e logo desisto. Não sou chegado ao risco das apoteoses mentais. E me acomodo, talvez porque haja lembrado também Cassiano: “Só sou sincero quando estou em silêncio”. O verso me serve, como serve a muitos. Agora e em outras ocasiões.

A frase “penso e logo desisto”, é análoga à célebre frase “penso, logo existo”, do filósofo e matemático francês René Descartes. Porém, observe-se que há uma completa inversão da norma, causando o “efeito de estranhamento” de que fala Victor Chklovski (1971). Isto porque, ao invés de reafirmar a humanidade do homem, filosoficamente, ressaltando sua maior diferença em relação aos demais mamíferos, ou seja, ressaltando, como Descartes, que a razão é a característica que distingue o homem dos animais e que o homem só existe quando tem consciência disso, na crônica o ser pensante sofre o reverso do processo e desiste de pensar, devido à situação ou às circunstâncias que se apresentam. Em outras palavras, os significados contidos no vocábulo “pensar”, base para qualquer mudança e afirmação do homem perante si

mesmo e a sociedade que o cerca, entram em choque com a expressão “desistir”, colocada em seguida.

Este contraste estabelecido pela situação criada pelo narrador, mediante um jogo de palavras, irá repetir-se pelo menos mais uma vez neste mesmo parágrafo, quando o narrador se apóia em mais uma citação, extraída, como tudo leva a crer, de um dos muitos poemas de Cassiano Ricardo. Na frase “Só sou sincero quando estou em silêncio”, atente-se para o fato de que novamente há um choque entre “ser sincero” e estar “em silêncio”. A primeira expressão é como que demolida pela segunda, pois a idéia – tese –, amplamente difundida em nossa sociedade, de que a “sinceridade” requer o esclarecimento, a franqueza e a confissão, opõe-se à idéia de “silêncio” – sua antítese – e, assim, surge um novo significado que deve ser apreendido pelo leitor para que o texto se construa em sua totalidade.

Alegoricamente, tendo em vista a crônica no seu todo, poderíamos dizer que este singular trabalho com a linguagem parece querer reforçar todo o empenho do narrador em demonstrar a situação de cerceamento de idéias e atos pelo qual passa o país naquele momento e que poderia ser modificada com a eleição de um candidato que implementasse a democracia no Brasil. Tanto que intensifica esta idéia com a afirmação de que não é “chegado ao risco das apoteoses mentais”, ou seja, para o narrador, raciocinar e expor o que se pretende ainda é um “risco” naquele momento em que o país sofre com a ditadura; a sinceridade total só é possível no “silêncio” da mente daqueles que criticam o cerceamento das idéias. Para concluir, o narrador informa: “O verso me serve, como serve a muitos. Agora e em outras ocasiões”. Portanto, a situação descrita ainda vigora e ele não é único a ser silenciado.

A partir do terceiro parágrafo, todas estas insinuações e imagens sugeridas são colocadas mais abertamente por meio de um arranjo que recorre, novamente, a mais um questionamento e que, em seguida, explicita a divagação feita nos dois parágrafos anteriores.

Mas por que essa fixação com nomes? Porque li há pouco uma nota de jornal, um comentário bastante curioso. Finda a leitura, que me levou por uma série de considerações, eu parei de pensar no assunto e me refugiei na poesia. É um terreno seguro, que nos resguarda. Nem chego a dizer que eleva e consola. Para mim, basta a proteção contra certas realidades, mais ou menos escuras. Daí a divagação literária, uma fuga civilizada. Chega, no entanto, de parênteses, e vamos ao meu motivo inicial. Vamos à nota.

Aqui vale ressaltar, primeiramente, como um pequeno detalhe que compõe o texto pode nos fornecer um bom indicativo dos recursos engendrados pelo cronista para atingir o leitor. Note-se, na parte inicial do parágrafo, a frase interrogativa. Gramaticalmente, nada a observar, além do fato de estar no princípio da oração e, portanto, indicar estreita relação com as idéias anteriores. Porém, estilisticamente não se deve esquecer que as orações interrogativas exigem ou, no mínimo, prevêm uma relação de troca mais direta entre um emissor e um receptor, base, por exemplo, de uma entrevista. Assim, a opção do narrador parece buscar uma clara aproximação com o leitor previsto, pois exige que este leitor se posicione, de certa forma, como “entrevistador” e o coloca, conseqüentemente, na condição de entrevistado. Dito de outro modo, se no primeiro parágrafo da crônica a pergunta é atribuída a Shakespeare, para que o narrador responda, a partir do terceiro parágrafo esta incumbência parece ser transferida para um narratário. Assim, continua-se a tecer a teia de representações e amalhar sutis recursos que norteiam a atenção do leitor sempre para observar que o

“nome” – leia-se, Tancredo Neves, o representante da democracia a ser eleito – deve ser fixado a qualquer custo.

Neste mesmo parágrafo também se destaca a atribuição do assunto gerador da crônica a uma nota de jornal, pois, sendo o jornal efêmero, muitas vezes superficial em seu conteúdo e, naquela época, ainda passível de censura, o narrador o utiliza apenas como mote de toda uma “série de considerações” e prefere refugiar-se na poesia, que, segundo ele mesmo, é “um terreno seguro”, que resguarda e protege “contra certas realidades, mais ou menos escuras”. Não é preciso grande esforço de concentração para notar que o narrador, analogamente ao que faz em toda a crônica, nitidamente vê na arte, principalmente na literatura, um excepcional espaço de refúgio e resistência, “uma fuga civilizada” contra os desmandos do regime político vigente, e não somente um motivo de consolo. Já nos dois parágrafos que se seguem, ao relatar o conteúdo da nota de jornal, após citar um a um os presidentes do Brasil e separando-os pelos regimes que representam e pelo modo como foram eleitos, o narrador se detém na figura de Getúlio Vargas, um dos presidentes mais polêmicos da ainda recente História do Brasil, com o intuito de ilustrar os desdobramentos da suposta nota e referendá-la.

Além de verdadeiro, o registro é interessante. E pode ser enriquecido. Recuando um pouco mais, encontramos Getúlio Vargas. Como todos sabem, ele foi uma espécie de centauro: meio ditador, meio presidente. (O Barão de Itararé diria meio cavalo, meio égua.) Pois bem, por mais que a propaganda estadonovista batesse na tecla da simpatia, com os retratos, sorrisos e charutos de anedota, Gegê nunca pegou. E hoje nos referimos àquela figura distinguindo: a ditadura de Vargas, o governo de Getúlio.

Neste fragmento, torna-se bastante ilustrativa a dualidade de perspectivas presente no plano da linguagem e no plano dos significados explorados pelo narrador,

pois, a partir da apresentação das características comuns a uma mesma figura histórica, todo o embate entre os vocábulos “nome” e “sobrenome” – em que o primeiro remete à proximidade e à liberdade da democracia e o segundo ao tratamento distanciado e restritivo imposto pela ditadura – está aí claramente representado. Para melhor visualização, esquematicamente, o parágrafo pode ser assim cotejado:

NOME	X	SOBRENOME
“o governo de Getúlio”	X	“a ditadura de Vargas”
“meio presidente”	X	“meio ditador”
“meio cavalo”	X	“meio égua”

Tudo isso, segundo o narrador, atribuindo à figura de Getúlio Vargas características que o assemelham a “uma espécie de centauro”. Ao se recorrer à história, fica fácil entender as afirmações do narrador, pois Getúlio Vargas¹⁵, o estadista brasileiro que mais tempo esteve na Presidência da República, governou o país de 1930 a 1945 e de 1951 a 1954. Em todos estes anos como presidente, adotou uma política nacionalista, marcada pelo aumento gradual da intervenção do Estado na economia e na organização da sociedade. Além disso, em seu governo, cresceu também o autoritarismo e centralização do poder, até a instalação, em 1937, da ditadura do Estado Novo, com forte repressão política. Derrubado pelos militares, em 1945, volta

¹⁵ As informações históricas sobre o citado presidente foram obtidas *on-line* nas páginas <http://www.e-biografias.net/biografias/getulio_vargas.php> e <<http://planeta.terra.com.br/arte/mundoantigo/vargas/>>. Acesso em: 23 jun. 2004.

ao poder somente em 1950, elegendo-se novamente presidente. Combatido pela oposição conservadora, formada por civis e militares, as Forças Armadas exigem a sua renúncia pelo envolvimento do chefe de sua guarda no atentado contra Carlos Lacerda. Em 24 de agosto de 1954, suicida-se no do Palácio do Catete, no Rio de Janeiro. Este perfil histórico garantiu a Vargas a propagação de uma multiplicidade de imagens sobre seu modo de atuação. Considerado por muitos um revolucionário e um dos maiores estadistas brasileiros, Getúlio também foi detestado por outros pelas suas atitudes ditatoriais. Desse modo, a expressão contida na crônica, de que ele teria sido “uma espécie de centauro”, traz em si uma destacada carga de significados, pois, como sabemos, na mitologia grega o centauro era um animal fabuloso, metade homem e metade cavalo, que personificava as forças naturais, mas que também estava quase sempre associado a episódios de barbárie¹⁶.

Este diálogo constante com os fatos tomados da história do país e as imagens que vão avolumando-se na crônica para a expressão desses significados exige um leitor atento aos remetimentos do narrador. Não há como ignorar, por exemplo, na seqüência, a menção à figura do Barão de Itararé e a recorrência à sua frase como elemento de sustentação dos argumentos do narrador. Curiosamente, o Barão de Itararé¹⁷, pseudônimo de Apparício Fernando de Brinkerhoff Torelly, foi um jornalista político, mas principalmente um grande humorista que utilizava suas tiradas bem-humoradas para, entre outras coisas, quando a violência da ditadura se tornara intolerável, resistir aos seus desmandos. Preso e perseguido pelo governo de Getúlio

¹⁶ Informações disponíveis em <<http://www.nomismatike.hpg.ig.com.br/Mitologia/Centauro.html>>. Acesso em: 23 jun. 2004.

¹⁷ Informações obtidas principalmente do site da Câmara Municipal de Vereadores do Rio de Janeiro. Endereço eletrônico: <<http://www.camara.rj.gov.br/acamara/histarte/verhist2.html>>. Acesso em: 24 jun. 2004.

Vargas, quando eleito vereador, defendeu quatro liberdades fundamentais: a de pensamento, a de culto, a de não ter medo da polícia secreta e a de não morrer de fome. Entre as suas máximas e mínimas eram comuns frases como esta sobre Getúlio Vargas e Eurico Gaspar Dutra: “Depois do governo ge-gê, o Brasil terá um governo ga-gá” (Ge-gê: apelido de Getulio Vargas. Ga-gá: referia-se às duas primeiras letras no sobrenome do novo presidente, Eurico Gaspar Dutra).

Apesar da perseguição, há quem afirme que o presidente Getúlio Vargas mostrava afeição pelo Barão de Itararé. Assim, a frase “meio cavalo, meio égua”, referida a Getúlio, está perfeitamente adequada à situação, pois demonstra que, por mais que Vargas tenha sido o representante de um regime de governo que oscilava entre atitudes ditatoriais e democráticas, o narrador não exalta suas possíveis qualidades e ainda demonstra uma forte ironia, recorrendo à figura bem-humorada do Barão de Itararé para qualificá-lo como “meio cavalo, meio égua”.

Estes aspectos, portanto, parecem estar cada vez mais fortemente a serviço de uma premissa básica do narrador: elevar o nome do representante da democracia Tancredo Neves, para demonstrar que até mesmo um estadista respeitado por muitos, como Getúlio Vargas, cometia equívocos e desmandos no poder. Tanto que, no sexto parágrafo, deixa de lado a nota de jornal e toma mais diretamente para si as reflexões, oferecendo a sua interpretação para a utilização do “nome” ou do “sobrenome” ao referir-se aos presidentes do Brasil. Segundo o narrador, “o chute é livre, mas existe uma zona bem clara. A da intimidade ou não” do povo com quem o representa. A partir deste ponto, a crônica assume abertamente uma posição pró-democracia e contra a ditadura, sem perder, é claro, o contraste de visões. No âmbito da linguagem, por

exemplo, esta característica é facilmente observável pelo insistente uso da partícula condicional “se”: “Se procuram falar comigo”, “se eu saio de casa”, “Se ao contrário eu sou apanhado de surpresa”. Estas condicionais vão marcando uma série de ponderações que parecem querer determinar o grau de atenção do leitor para as conclusões que se seguem. Como já era de se esperar, estas conclusões vão exaltar a possibilidade de uma campanha eleitoral, com voto direto, e negar a tutela de um general.

Ainda neste mesmo parágrafo, não há como deixar de fazer referência às duas frases finais, pois, como já dito há pouco, se o narrador, ao abrir o parágrafo, utiliza uma frase interrogativa, com o claro intuito de transferir o mesmo tipo de questionamento para o leitor, o fecho deste trecho segue uma regra bastante similar: “Quanto maior a cerimônia, melhor. Respeito é bom e eu gosto”. A princípio, é como se o narrador estivesse dando voz aos generais, por meio da recorrência ao discurso indireto livre. Entretanto, é mais forte a noção de que o narrador está sendo irônico ao demonstrar que os militares criam uma maneira artificiosa de manutenção do poder e, desse modo, toda a autoridade impositiva das frases resulta na depreciação de uma postura de “controle” já anunciada e questionada no início do parágrafo e para a qual o leitor foi remetido. A percepção dessas nuances, possibilitadas pelo trabalho com a linguagem, cabe ao leitor, pois só assim chegará às suas conclusões e perceberá a fina ironia crítica contida na crônica.

Da atmosfera de localização do leitor nas discussões, presente nestes parágrafos iniciais, o narrador parte para um desfecho mais contundente de suas prerrogativas, até então mais simbolicamente insinuadas do que abertamente expostas.

A nota que li, está claro, termina botando as coisas no plano de agora para amanhã. Temos agora dois candidatos à Presidência, ambos indiretos, que serão submetidos a um colégio, não eleito por nós, mas inventado pelo bloco dos sobrenomes. As semelhanças entre os dois postulantes acaba aí. Um faz campanha, outro faz conchavo. Um é experiente, outro é primário. Um quer abrir, outro quer fechar. Enfim, um se chama Tancredo, outro Maluf.

Se no início da crônica tínhamos um relato das questões no plano do “Agora e em outras ocasiões”, ou seja, do presente em relação ao passado, a esperança do narrador, a partir de agora, deposita-se “no plano de agora para amanhã” – das escolhas do presente que se refletirão no futuro. Este futuro divide-se em duas possibilidades:

“nós”	X	“o bloco dos sobrenomes”
Tancredo	X	Maluf
“campanha”	X	“conchavo”
“experiente”	X	“primário”
“abrir”	X	“fechar”

Pelo confronto acima, fica mais uma vez evidente a busca incessante do cronista, por meio do narrador, em estabelecer os contrastes, revelando duas perspectivas em tensão, que colocam lado a lado democracia e ditadura, com a opção clara pelo primeiro regime político.

Esta dualidade de visões mantém-se também no último parágrafo:

Sempre temos razões para gostar do povo. Por mais ingênuo ou manobrável que se mostre, ele acerta mais que tecnocrata bilíngüe. Quase sempre. E vamos reconhecer, essa de já principiar organizando os trabalhos, separando adulto de menino excepcional, sem dúvida é ótima. Não adiantou casuísmo, como passaram a definir chicana, que todos entendem. Quer dizer aquilo mesmo, que o decoro me impede ser explícito. Não adiantou fundar o colégio, nomear e renomear e constranger, que tudo pode mudar. Ou esse mecanismo de cima para baixo é infalível? Tenho para mim que não, que a maioria de baixo um dia termina influenciando, conduzindo, decidindo para cima. Diretamente, ganharia longe. Indiretamente, ganhará também. Simplesmente porque, e ponham simplicidade nisso, ao câmbio de hoje democracia tem nome: Tancredo. Ditadura tem sobrenome: Maluf.

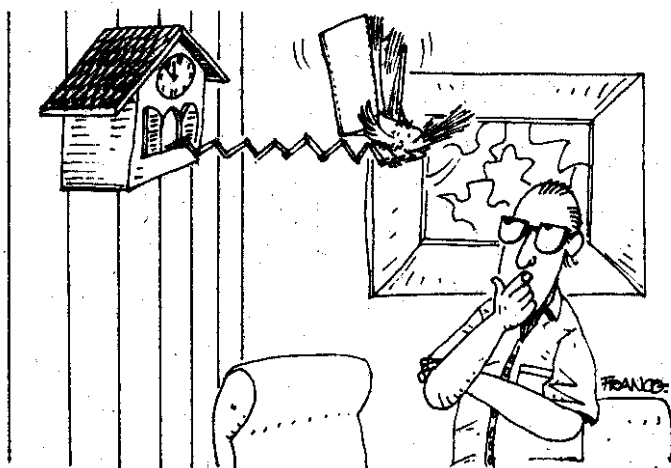
Aqui, além da insistência em um novo bloco de pares que revelam as duas perspectivas marcadas pelo narrador: “povo” X “tecnocrata bilíngüe”, “adulto” X “menino excepcional”, “de cima para baixo” X “de baixo (...) para cima”, “Diretamente” X “Indiretamente”, “democracia” X “ditadura”, “nome: Tancredo” X “sobrenome: Maluf”, destaca-se a ponderação aberta ao não-oficial.

Por tudo isso, e resumidamente, pode-se perceber que a crônica “Nome e sobrenome”, tanto pelo modo de representação, quanto pelo conteúdo representado, atinge níveis de significação que vão muito além do que imediatamente pode-se depreender numa leitura superficial. Em outras palavras, o objeto imediatamente representado, aparentemente banal, surge de maneira singular e exige uma participação ativa do leitor, pois o cronista rompe com clichês lingüísticos e acumula uma série de situações em que dois regimes políticos são confrontados, de maneira que se tenha uma nítida visão do que ambas as opções políticas significam. Vale frisar, portanto, que, ao contrário do que se poderia prever, a partir de uma postura crítica como esta adotada pelo cronista, o texto não se restringe a ser simplesmente a um instrumento de veiculação do contexto histórico. Os significados depreendidos a partir de duas

perspectivas colocadas em choque avultam muito mais a situação pela qual passa o país do que o explicitadamente reafirmado na camada mais aparente do texto, revelando, mais uma vez, todo o trabalho de elaboração ficcional engendrado por Ricardo Ramos.

3.6 “O Nobel e o cuco”

RAMOS, Ricardo. O Nobel e o cuco. *Folha da Tarde*, São Paulo, 18 out. 1984. Geral, p.3.



Confesso que já fui torcida, mas agora não sou mais. Também assim não há quem agüente. O sujeito acompanha, se interessa, de certo modo participa, e não acerta uma, nem chega perto. Desisti: nunca mais vou tomar conhecimento de Prêmio Nobel.

Vejam o que me aconteceu na semana passada e digam, com a seriedade que o assunto pede, se não é para cortar o barato de qualquer um. Eu lia o meu jornal

da manhã quando vi a lista dos possíveis, ou dos candidatos, e logo parei na matéria, naturalmente querendo avaliar possibilidades, arriscar um palpite. Examinei os nomes, consciencioso feito membro de colégio eleitoral, e me decidi por Doris Lessing. Estava satisfeito com a minha escolha, porque admiro a inglesa (e tendo mulher eu prefiro), aí entra meu filho para discordar. Ele estuda na USP, claro que aderiu a Jorge Luís Borges. Argumentei que o argentino tinha tempo, podia esperar. Civilizadamente, naquele seu jeito ponderado de petista, ele parou e chegou a Octavio Paz. Achei ótimo, saí em pleno clima de realismo fantástico.

Na portaria do prédio, o funcionário de plantão me chamou às falas. Fiquei lá e cá, meio anglo-latino, mas o homem, um pernambucano afrancesado, foi taxativo: “Eu sou mais a Marguerite Yourcenar”. Considerei um voto bastante bom e fui comprar cigarros, certo de que o diálogo no bar seria difícil, pois o dono não se conforma com a ausência portuguesa do rol dos notáveis. Não deu outra: “Se não me premiaram o Fernando Pessoa, eu cá não quero saber de pessoa nenhuma”. Procurei ser amável, afinal Pessoa estava numa excelente companhia: Joyce, Proust, Kafka. Mas ele,

patrioticamente, ficou duro como beira de sino. Cumprimentei e fui embora.

O meu trabalho me daria uma boa amostragem, ia pensando, a antecipar tendências e eventuais partidarismos. No entanto, por mais que me alargasse em imaginação, o resultado excedeu toda expectativa.

O ascensorista declarou que seria um crime não homenagear Graham Greene, o contínuo pendeu fortemente para Norman Mailer, a faxineira revelou-se muito pelo terceiro mundo ao nomear Kamala Daz. Minha secretária, que é mulher previsível, ficou com Joyce Carol Oates, e a nova arquivista, loura e de óculos, com Nadine Gordimer. Só o meu chefe, mineiramente, não se resolveu. Limitou-se a lembrar que era fissurado em literatura russa, não podiam ter esquecido Tolstoi, Tchecov, Gorki e Babel. Escandaloso.

Ainda passei no clube, conversei com a turma da bocha. O pessoal estava embalado, todo mundo ia de Moravia. Houve um que veio de zebra, podia dar Buzzati. “Pode não, que ele morreu”, avisou um velho soturno. O depressivo acontece, mesmo nos círculos esportivos: alguém recordou o fato de que a Itália nunca foi lá muito cotada, principalmente na ficção. Onde estavam Silone, Pavese, Vittorini? Aí desceu uma baxeiração geral.

Assim preparado, aguardei o veredito da Academia Sueca. E foi o que se viu. Jaroslav Seifert, tcheco, poeta. Dissidente na cabeça, de todos nós. Comentando a escolha, Jorge Luís Borges disse que o Nobel procura “não honrar as glórias, mas sim descobrir talentos”. O talento de Seifert esperou 83 anos para ser descoberto, no momento oportuno, como foi o caso de outros dissidentes dos governos do Leste europeu, russos, poloneses ou húngaros. O nosso Ferreira Gullar, perguntado, respondeu curto e grosso: “Jaroslav Seifert foi escolhido porque é anticomunista”.

Eu, conforme declarei no começo, parei com o Prêmio Nobel. Creio que júri de escola de samba é melhor. Sofre menos pressão, está sujeito a injunções mais amenas. A gente pode confiar num bicheiro. Em acadêmico sueco, aquele tipo sombrio que atravessa filme de Bergman, já não estou seguro. Faz política, politiquice, e descaradamente. Remeber (sic) Soljenitzyn. Eu, hem? Estou com um amigo, meio destrambelhado, mas que diz as coisas:

– Se júri de Nobel fosse relógio de cuco, o passarinho saía de costas e perguntava as horas. Em inglês.

Em “O Nobel e o cuco”, temos um exemplo peculiar do que contemporaneamente tem sido apontado como uma das características mais marcantes e diferenciadoras do gênero: um comentário sobre um acontecimento da vida

cotidiana, encontrando respaldo na história. Na crônica, um homem de meia idade apresenta a sua preferência e a preferência das pessoas com as quais se encontra sobre os indicados ao prêmio Nobel do ano de 1984. Começa relatando que prefere Doris Lessing e que o filho, estudante da Universidade de São Paulo, teria aderido a Jorge Luís Borges e, depois de alguma discussão, a Otávio Paz. No mesmo tom, segue relatando as opiniões de um funcionário do prédio onde mora, do dono do bar onde compra cigarros, do ascensorista, da faxineira, da sua secretária, do novo arquivista e do chefe do local onde trabalha, além dos amigos da bocha. Indignado, destaca que não irá mais torcer pelos candidatos, uma vez que as dissidências sobre os merecimentos deste ou daquele indicado variam muito de pessoa para pessoa e muito mais em relação à Academia Sueca, responsável pela premiação, e que elegera o poeta tcheco Jaroslav Seifert, sem motivo palpável.

O narrador situa os acontecimentos como se fossem fatos bastante comuns no dia-a-dia, e seu jeito aparentemente banal de tratar um assunto predomina em todo o texto. Engana-se, porém, quem se deixa levar pela falsa idéia de que as características do texto se resumem somente à reunião desses fatos e comentários mais aparentes. Na crônica, temos como pressuposto que o autor busca sempre oferecer ao leitor uma dupla perspectiva sobre o tema tratado e, desse modo, o que aparentemente se apresenta como uma visão facilitadora, torna-se recurso para que haja uma percepção particular do objeto representado, causando o que Chklovski (1971) chama de “efeito de estranhamento”. Em outras palavras, comentando ou descrevendo um fato comum aos seus leitores, como a indicação para o prêmio Nobel, Ricardo Ramos parece buscar, por meio do uso inusitado dos recursos que a linguagem oferece, um modo de

representação que exige um leitor atento e participante do processo. Por ora, tomemos para reflexão alguns aspectos mais facilmente observáveis para a constituição dessa tensão alcançada.

O primeiro aspecto que se destaca, observando-se o texto como um todo, é seguramente o título. Nele, o narrador remete a duas imagens que certamente intrigam o leitor, pois o prêmio Nobel, sugerido e posteriormente criado por desejo do sueco Alfred Nobel (1833-1896), com a função de homenagear personalidades que trouxessem grandes benefícios à humanidade dentro de sua área específica, desde sua primeira edição em 1901, sempre foi aguardado com expectativa entre os pensadores, pesquisadores e intelectuais do mundo todo. No caso do Prêmio Nobel de Literatura, a situação é idêntica. A cada novo anúncio, há uma série de discussões sobre o assunto, já que alguns dos ganhadores, como o poeta norueguês Knut Pedersen Hamsun (1920) e o islandês Halldór Kiljan Laxness (1955), por exemplo, mesmo após ganharem o prêmio, não obtiveram o sucesso anunciado. O prêmio Nobel, portanto, já foi muitas vezes alvo de discussões por não ser atribuído em função da qualidade literária do agraciado, mas antes pelo caráter político de que o prêmio está gravemente acometido. Vale ressaltar esses aspectos porque, como observaremos de agora em diante, nesta crônica toda a discussão será canalizada para o esforço de representação e desvelamento dessa realidade. Tanto que, ao lado da imponência do Nobel, o cronista coloca a figura do “cuco” que, como todos sabemos, é um relógio de parede que, ao dar as horas, imita o canto de ave européia que põe ovos nos ninhos de outras aves para que estas os choquem. Temos, dessa forma, a primeira tensão:

“Nobel” = nobre X “cuco” = ignóbil

A princípio, o embate desses dois termos parece apenas revelar o descontentamento do narrador, pois uma nova referência ao relógio de cuco será feita no final da crônica, dando a entender, segundo essa primeira análise, que o júri acaba elegendo o tcheco por motivos que vão além da qualidade de sua produção ficcional. Nessa comparação com o passarinho do relógio cuco, ironicamente, o narrador acaba sugerindo no título, alusivamente à ave européia, que o júri tcheco utiliza a situação para fazer com que os demais aceitem suas indicações e que, em função disso, talvez estes não tenham a coragem de mostrar a cara após a eleição.

Essas observações possibilitadas por uma rápida retomada do título ganham força no desenrolar do texto e uma dupla perspectiva começa a intensificar-se. O tom sério e nobre conferido habitualmente ao evento de escolha do Nobel de Literatura entra em choque com uma série de elementos.

Atentando para a tessitura do texto, podemos observar essa tensão em diversos momentos. O primeiro deles está visivelmente presente na maneira com que o narrador conduz seus comentários, dando conta de suas preferências e das preferências das demais personagens. Ele destaca que, após ver a lista dos candidatos ao Nobel, se decide pela inglesa Doris Lessing e afirma que admira a escritora. Lessing¹⁸ é autora de obras que abordam temas como as tensões inter-raciais, a violência contra as crianças, os movimentos feministas e a exploração do espaço exterior, destacando-se, portanto,

¹⁸ Segundo informações tomadas do site da Digital Granma Internacional, contido no endereço <<http://www.granma.cu/portugues/junio2/24doris-p.html>>. Acesso em: 21 nov. 2003.

por uma produção que representa e discute questões que permeiam valores de uma parcela de indivíduos geralmente discriminada pela sociedade. Assim, a crônica acaba revelando também, por extensão, uma escolha do narrador pelo perfil de intelectuais atuantes em suas áreas. Em seguida, traz a opinião do filho, estudante da Universidade de São Paulo. Este, segundo o narrador, escolhe o argentino Jorge Luiz Borges, escritor também caracteristicamente controvertido, aplaudido por uns e rechaçado por outros, mas consagrado como um dos maiores escritores de língua hispânica¹⁹. Porém, após parlamentar e pelo “jeito ponderado de petista”, o filho chega a Otávio Paz, que o narrador acha ótimo.

Até então, pouco parece se ter a observar, além do fato de o narrador se revelar um grande conhecedor da literatura e preferir escritores marcadamente críticos. Porém, o que se segue na crônica merece um pouco mais de atenção, pois a próxima personagem a ter a sua preferência revelada por este narrador é o porteiro do prédio, “pernambucano afrancesado”, que escolhe Marguerite Yourcenar. Observe-se que, apesar do tom natural que o narrador dá à opção do porteiro, a própria escolha de um representante da classe baixa para opinar sobre uma área que geralmente é de domínio de intelectuais estabelece uma tensão e inverte completamente valores amplamente divulgados em nossa sociedade, ou seja, ao invés de dar voz a estudiosos ou críticos literários de reconhecido destaque para que comentem a indicação para o Nobel das maiores personalidades da literatura naquele momento, o narrador traz o depoimento das personagens mais insólitas. O português dono do bar, “duro como beira de sino”,

¹⁹ MIRANDA, Álvaro. Uma conversa com Jorge Luís Borges. In jornal *O Povo*, 06 mar. 1999. Tradução de Floriano Martins. Também disponível em <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/1amiranda.html>>. Acesso em: 29 nov. 2003.

prefere Fernando Pessoa, a faxineira “revela-se pelo terceiro mundo” e prefere Kamala Daz, a secretária, “mulher previsível”, vota em Joyce Carol Oates e o chefe, “fissurado em literatura russa”, não vota, mas mostra sua preferência por Tolstoi, Tchecov, Gorki e Babel. Há um vigoroso desvio da norma, causando estranhamento no leitor. Esses comentários, ao lado de um elenco de personalidades que vão sendo trazidas à baila pelo narrador em cada nova situação, tornam naturais as colocações, desautomatizando as combinações, mas, por outro lado, levam as discussões para áreas de significação muito além de sua acepção mais referencial. Em outras palavras, o narrador comenta certos fatos e rompe com toda uma tradição instituída que eleva e endossa as escolhas do júri do Nobel. Em função desse rompimento do narrador, o texto se apresenta ao leitor de maneira muito mais destacada, pois quebra com suas expectativas iniciais.

Outro aspecto que acaba corroborando a ampliação dessa dupla perspectiva concebida pelo narrador e intimamente ligada à questão da posição exercida pelas personagens é o espaço em que o narrador localiza as suas discussões. O Nobel é debatido em família, na portaria do prédio, no bar, no ambiente de trabalho e no Clube. A título de exemplificação, vejamos o último espaço singular de discussão apresentado.

Ainda passei no clube, conversei com a turma da bocha. O pessoal estava embalado, todo mundo ia de Moravia. Houve um que veio de zebra, podia dar Buzzati. “Pode não, que ele morreu”, avisou um velho soturno. O depressivo acontece, mesmo nos círculos esportivos: alguém recordou o fato de que a Itália nunca foi lá muito cotada, principalmente na ficção. Onde estavam Silone, Pavese, Vittorini? Aí desceu uma baxeiração geral.

Pelo tom preponderante em todo o texto, impresso pelo narrador com a utilização de expressões como “o pessoal estava embalado”, o fato de o Nobel estar sendo abordado em espaços incomuns acaba passando como natural. O choque de representações ocorre, porém, quando se observam os desvios presentes nesta “camada mais aparente do texto”, como ressalta Antonio Candido (1969). Do mesmo modo que nos demais locais citados pelo narrador, uma discussão sobre o Prêmio Nobel de Literatura com a “turma da bocha” seria, no mínimo, infreqüente. Entretanto, a solução lingüística encontrada por Ricardo Ramos faz com que, na elaboração da crônica, o leitor tenha acesso a uma dupla perspectiva do assunto. A concepção inicial é como que desmontada pela técnica de andamento adotada. O choque entre o que está enunciado e o que pode ser depreendido a partir de uma leitura mais atenta vai estabelecendo um contraste que iguala o aparentemente nobre, representado pelo Nobel, e o seu inverso, representado pelos inusitados espaços de discussão. Aqui – e já entrando na discussão da linguagem, terceira questão eleita visando refletir sobre essa dupla perspectiva concebida pelo narrador – vale uma pausa para observar como um acontecimento aparentemente simples ganha sua devida importância na visão de Ricardo Ramos. Com seu estilo peculiar, o autor, por meio de uma linguagem leve, sem formalidades e com um toque de crítica, transforma uma discussão que seria solene em “uma baixeração geral”. O neologismo “baixeração”, que remete à idéia de ação ou procedimento indigno ou falso, acaba servindo para desmontar ou descaracterizar a idéia de erudito representada pelos intelectuais citados, Silone, Pavese e Vittorini.

Este recurso, aliás, está presente em todo o texto. No próprio título, como já visto, o “Nobel”, o alto, o solene é colocado em pé de igualdade com o “cuco”. A partir de então, há um forte contraste de elementos para dar conta dos aspectos que o narrador parece querer ressaltar.

Confesso que já fui torcida, mas agora não sou mais. Também assim não há quem agüente. O sujeito acompanha, se interessa, de certo modo participa, e não acerta uma, nem chega perto. Desisti: nunca mais vou tomar conhecimento de Prêmio Nobel.

Neste primeiro parágrafo, o narrador anuncia o tema sobre o qual irá discorrer: a eleição do Nobel de Literatura. Porém, para abordar o assunto e ao contrário do que poderia se esperar, emprega uma linguagem que fica mais próxima de comentários comuns em uma situação informal de referência a um jogo de loteria, ou, mais diretamente, como sugere o próprio final da crônica, a uma situação de apostas no “jogo do bicho”. Assim, no plano aparente, referencial, o leitor é nitidamente conduzido pelo narrador ao assunto central, o Nobel, mas, no plano simbólico, expressões como “torcida”, “o sujeito acompanha”, “participa” “e não acerta uma”, “nem chega perto”, acabam remetendo o leitor para uma representação figurativa que corrói justamente o tom solene típico das discussões que comumente norteariam a entrega de um Nobel. O leitor, consciente ou inconscientemente, tem acesso a essa representação encoberta, que se confirma no parágrafo seguinte por meio de expressões como “avaliar possibilidades” e “arriscar um palpite”, típicas de um ambiente de apostas, mas inconcebíveis para um júri de Nobel, que supostamente jamais se baseariam em “palpites” para eleger um indicado ao Prêmio.

E não pára por aí. Este aspecto jocoso impresso ao texto tem continuidade na seqüência do parágrafo. Após buscar a persuasão do narratário, convocando-o a acompanhá-lo e informando que os fatos ocorreram há uma semana, o narrador destaca que examinou os nomes dos candidatos ao Nobel e, “consciosamente feito membro de colégio eleitoral”, decide-se por Doris Lessing. A expressão “consciosamente”, que denotativamente significa, segundo o dicionário *Novo Aurélio*: século XXI, “aquele que tem consciência”, ou seja, aquele que possui a “faculdade de estabelecer julgamentos morais dos atos realizados”, de produzir conhecimento, ter noção, idéias, ou ainda, “a faculdade de distinguir o bem do mal”, pode revelar tanto um apelo do narrador para que os membros do colégio eleitoral realmente tomem consciência de seu papel no processo de decisão vivido naquele momento – já que o Brasil, em 1984, passava historicamente por um processo de transição com a eleição do novo presidente – quanto uma ironia, visando mais uma vez desmontar a idéia de ato solene do Nobel, com a insinuação velada que as decisões do júri devem ser análogas as dos membros do colégio eleitoral e, portanto, representar os anseios da maioria.

Essas reflexões ganham ainda mais respaldo se observarmos os demais fatos trazidos pelo narrador em seguida, pois, além de se declarar admirador da escritora Doris Lessing, inglesa que, como já visto, abordava em suas obras temas os mais variados, o narrador relata o depoimento do filho estudante da USP. Importante notar o modo como o narrador se refere sutilmente aos movimentos políticos de esquerda:

Estava satisfeito com a minha escolha, porque admiro a inglesa (e tendo mulher eu prefiro), aí entra meu filho para discordar. Ele estuda na USP, claro que aderiu a Jorge Luís Borges. Argumentei que o argentino tinha tempo, podia esperar. Civilizadamente, naquele seu

jeito ponderado de petista, ele parou e chegou a Octavio Paz. Achei ótimo, saí em pleno clima de realismo fantástico.

Vocábulos como “civilizadamente”, “jeito ponderado” e “parou” instauram um clima de ironia em torno das opções do filho petista, pois historicamente o partido dos trabalhadores sempre se destacou por lutar de forma intransigente, nada ponderada e optando, na maioria das vezes, por posições mais radicais como as greves, ao invés de “parlamentar”.

Pelo até aqui exposto já deve ter ficado claro que Ricardo Ramos vai montando uma “armadilha textual” para o leitor. Tanto que no parágrafo que se segue, o que inicialmente parece uma série de argumentos extremamente simples para caracterizar a preferência das demais personagens, acaba expondo novamente a dupla perspectiva adotada no texto.

O porteiro de plantão, que elege a poeta, romancista, tradutora, ensaísta, historiadora e crítica, Marguerite Yourcenar, é um “pernambucano afrancesado”. Observando mais atentamente a expressão, pode-se notar imediatamente uma oposição estabelecida com a atribuição de um adjetivo incomum a uma das figuras que mais sofre com os preconceitos nas grandes cidades e que geralmente possui bem pouca instrução: o nordestino. O “afrancesado” do pernambucano obriga o leitor a se remeter a todo um modo de vida característico de um país de primeiro mundo, o que entra em conflito com a idéia disseminada da situação adversa do migrante nordestino no país. Com a união dos dois vocábulos, o narrador desconstrói, anula a significação primeira e instaura uma visão e um discurso antitéticos, ou seja, a opção do narrador desmonta a acepção primeira da palavra porque há um choque de representações.

Nesse caso, a ironia está no fato de o autor construir uma imagem ao mesmo tempo de identificação e de distanciamento do objeto representado, exigindo do leitor a captação e a compreensão desta por meio da sua inteligibilidade. Em outras palavras, este leitor é levado a decodificar o negativo na expressão pelo jogo com a linguagem, gerando o “efeito de estranhamento”, pelo rompimento do sentido inicial.

Além dessa, outra questão ainda merece destaque. Da mesma forma que a identificação dos escritores latinos com o filho petista se torna funcional, aqui as opções de construção do texto revelam novamente um aspecto adotado pelo narrador nessa “armadilha textual”, pois, segundo Vasconcelos (2003), a escritora Marguerite Yourcenar se destacou, entre outras coisas, por:

[...] lutar pelos direitos cívicos, pela preservação e melhoria do ambiente, pelos direitos e proteção às crianças, às minorias, aos animais. Insurgiu-se ferozmente contra as guerras, contra a falta de ética nas experiências científicas, contra a cupidez, contra a exploração do homem pelo homem, em nome da economia, das idéias ou das crenças religiosas. (*La Insignia*, 24 abr. 2003)

Note-se que, de certa forma, as características biográficas mais intensamente apontadas sobre a escritora acabam mostrando que o esforço do narrador em identificar uma personagem à outra não é fortuita, pois a história de lutas da escritora francesa em defesa dos direitos humanos oferece todas as ferramentas para que, no processo de construção do texto, o narrador ligue, de algum modo, a escritora ao pernambucano – leia-se, às minorias. A primeira, como defensora, e o segundo, como figura a ser defendida. O “eu sou mais a Marguerite Yourcenar” põe, assim, em evidência, metaforicamente, o desejo de superação e reconhecimento de toda uma

classe e torna o texto crítico, funcional e, até mesmo, mais natural, caso o leitor participe ativamente dele e depreenda as suas nuances.

Ainda nesse mesmo tom, podemos destacar também o fato de, em seguida, a faxineira revelar-se “muito pelo terceiro mundo”. Essa tessitura engendrada no texto, portanto, não é uma ocorrência isolada. Nos demais parágrafos se conserva esta identificação operacional.

O ascensorista declarou que seria um crime não homenagear Graham Greene, o contínuo pendeu fortemente para Norman Mailer, a faxineira revelou-se muito pelo terceiro mundo ao nomear Kamala Daz. Minha secretária, que é mulher previsível, ficou com Joyce Carol Oates, e a nova arquivista, loura e de óculos, com Nadine Gordimer. Só o meu chefe, mineiramente, não se resolveu. Limitou-se a lembrar que era fissurado em literatura russa, não podiam ter esquecido Tolstoi, Tchecov, Gorki e Babel. Escandaloso.

Entre as personagens acima e suas preferências, podemos destacar, por exemplo, o chefe e a secretária do narrador. Ela, “mulher previsível”, opta pela norte-americana Joyce Carol Oates, escritora ainda viva que se autocaracteriza uma escritora romântica e que sempre é lembrada na lista de indicados ao Nobel, mas ainda não obteve o prêmio. Já o chefe lembra dos russos Tolstoi, Tchecov, Gorki e Babel. Aqui vale atentar, além dessa identificação imediata do chefe com o poder dos russos, para a utilização do discurso indireto livre na última frase e para a plurissignificação causada pelo vocábulo que fecha o parágrafo: “Limitou-se a lembrar que era fissurado em literatura russa, *não podiam ter esquecido Tolstoi, Tchecov, Gorki e Babel. Escandaloso*” [grifo nosso]. A partir da vírgula, quem possui a palavra? O chefe ou o narrador? Observe-se que “a voz da personagem penetra a estrutura formal do discurso do narrador, [...] proporcionando uma confluência de vozes” (REIS & LOPES, 1988. p. 277), o que

torna ambíguo o plano do enunciado e difuso o plano da enunciação. Caso a opção do leitor seja por considerar o que está grifado como uma afirmação proferida pela personagem, a informação a ser depreendida no contexto das reflexões é que o esquecimento do nome dos russos na indicação ao Nobel é inaceitável. Porém, se considerarmos apenas o período que vai de “não podiam” até “Babel” como sendo da personagem e a expressão “escandaloso” como sendo do narrador, o enunciado pode ser visto tanto no mesmo sentido que foi atribuído à personagem, quanto no sentido contrário e, o que a princípio sugere uma concordância do narrador com o chefe, toma uma nova configuração e uma nova acepção se estabelece, pois fica patente uma recusa do narrador aos russos, remetendo para sentidos que vão muito além do texto. Tratando-se de um escritor atento à situação política do país e do mundo, como estamos sinalizando desde o início desta análise, mais uma vez um tom bastante crítico permeia a escrita e expõe uma perspectiva que exige sair da camada mais aparente do texto para, em seguida, retornar a ela, completando-a. O discurso indireto livre ocorre ainda outras vezes:

Ainda passei no clube, conversei com a turma da bocha. O pessoal estava embalado, todo mundo ia de Moravia. Houve um que veio de zebra, *podia dar Bužžati*. “Pode não, que ele morreu”, avisou um velho soturno. O depressivo acontece, mesmo nos círculos esportivos: alguém recordou o fato de que a Itália nunca foi lá muito cotada, principalmente na ficção. *Onde estavam Silone, Pavese, Vittorini?* Aí desceu uma baxeiração geral. (grifos nossos)

Atente-se para os momentos grifados. Uma vez que não há verbos *dicendi* marcando a inserção da voz da personagem ou as aspas, como logo em seguida se apresenta, não há como identificar o autor das falas. Aliás, no segundo fragmento

grifado não há nem mesmo como identificar se as considerações são pensamentos soltos do narrador ou um questionamento de um dos participantes do jogo de bocha, o que dá fluidez ao texto. No computo geral, são justamente recursos como esses que corroboram para que o assunto tratado, aparentemente solene, deixe de sê-lo, na perspectiva adotada pelo narrador.

Caminhando para seu fecho, a crônica reserva ainda outros elementos que vão desmascarando algumas concepções e idéias difundidas na época. O narrador vai atando os nós do texto de maneira que sua voz e visão revelam uma feição a ser observada:

Assim preparado, aguardei o veredito da Academia Sueca. E foi o que se viu. Jaroslav Seifert, tcheco, poeta. Dissidente na cabeça, de todos nós. Comentando a escolha, Jorge Luís Borges disse que o Nobel procura “não honrar as glórias, mas sim descobrir talentos”. O talento de Seifert esperou 83 anos para ser descoberto, no momento oportuno, como foi o caso de outros dissidentes dos governos do Leste europeu, russos, poloneses ou húngaros. O nosso Ferreira Gullar, perguntado, respondeu curto e grosso: “Jaroslav Seifert foi escolhido porque é anticomunista”.

No fragmento, a palavra “veredito” imediatamente dá o tom e revela que não se trata de uma escolha, mas de uma decisão pronta e acabada da Academia Sueca. Além disso, o poeta e dramaturgo tcheco Jaroslav Seifert é um “dissidente na cabeça”. A expressão mais uma vez patenteia todo um trabalho com a linguagem, que resulta num modo especial de percepção da realidade, pois a palavra “dissidente” denota desacordo, divergência de opinião e, portanto, em conformidade com o significado primeiro impresso ao texto de exacerbação de pontos de vista distintos sobre a atribuição do Nobel. Porém, o vocábulo também remete à idéia de dissidência de

pensamentos e ideologias do próprio Seifert e à cisão de ideais e opiniões entre grupos ou partidos políticos. Tanto que, ao ser reutilizado logo em seguida, o vocábulo já tem mais abertamente desvendada essa acepção, sendo diretamente vinculado a questões políticas com a referência a “outros dissidentes dos governos do Leste europeu, russos, poloneses ou húngaros”. Finalmente, confirmando essa tendência ao desmascaramento, o narrador traz a opinião do “nosso” Ferreira Gullar, que teria respondido de maneira curta e grossa: “Jaroslav Seifert foi escolhido porque é anticomunista”. A palavra “nosso” tanto pode colocar o narrador em pé de igualdade, em consonância com as ideologias do poeta, crítico, teatrólogo e intelectual Ferreira Gullar, que foi preso e exilado juntamente com outros intelectuais em 1971 e que sempre participou ativamente das discussões e mudanças políticas e sociais do Brasil, revelando seus contrastes, quanto pode apenas estar destacando a visão de um integrante local para que se tenha o contraponto de visões sobre o assunto.

Outra alusão igualmente sutil, mas também sintomática desse posicionamento defendido pelo narrador, pode ser notada na recorrência ao depoimento de Jorge Luís Borges que, como já visto, sempre esteve atento às questões sociais e políticas de seu país e do mundo: “o Nobel procura ‘não honrar as glórias, mas sim descobrir talentos’”. Aqui o texto se destaca ainda mais por um arranjo especial dos vocábulos, revelando toda uma técnica de utilização dos recursos que a linguagem oferece, pois, se observarmos mais atentamente os meandros de constituição do texto, notamos que há uma construção de significados que é imediatamente deteriorada ou demolida pelo vocábulo ou expressão seguinte. Borges declara, primeiramente, que o Nobel procura “não *honrar as glórias*, mas sim *descobrir talentos*” (grifos nossos). Observe-se que os

substantivos “honrar” e “glórias” trazem em si uma carga de significação muito mais intensa que a expressão “descobrir talentos”, ou seja, o “honrar as glórias” exalta, em certo sentido, aspectos relativos aos feitos que uma determinada figura de destaque possa ter realizado durante a vida, enquanto que “descobrir talentos” é algo mais comum e efêmero. Em seguida, corroborando ainda mais para que o leitor tenha presente esse desmascaramento, o narrador desmonta de vez os sentidos primeiros ali depreendidos, ironizando o “talento” de Seifert com o comentário que o tcheco esperou 83 anos para ser descoberto e ressaltar, entre vírgulas, que isso só ocorreu “no momento oportuno, como foi o caso de outros dissidentes dos governos do Leste europeu”. Leia-se, portanto, que, por trás dos critérios de julgamento do Nobel, há, muitas vezes, interesses mais fortes, critérios políticos, que deixam de lado a qualidade da produção dos indicados.

O emprego inusitado da linguagem dá ainda outras mostras de eficácia na estruturação e no estabelecimento de uma dupla perspectiva no texto. O penúltimo e o último parágrafo mostram-se exemplares nesse sentido:

Eu, conforme declarei no começo, parei com o Prêmio Nobel. Creio que júri de escola de samba é melhor. Sofre menos pressão, está sujeito a injunções mais amenas. A gente pode confiar num bicheiro. Em acadêmico sueco, aquele tipo sombrio que atravessa filme de Bergman, já não estou seguro. Faz política, politiquice, e descaradamente. Remeber (sic) Soljenitzyn. Eu, hem? Estou com um amigo, meio destrambelhado, mas que diz as coisas:

– Se júri de Nobel fosse relógio de cuco, o passarinho saía de costas e perguntava as horas. Em inglês.

Nessas observações finais, nos apoiamos em Otávio Paz (1999), aqui já citado como personagem da crônica e que agora nos serve de ponto de partida para as

reflexões que esperamos trazer à luz de agora em diante: “A imagem poética é o encontro de realidades opostas”.

No caso da crônica de Ricardo Ramos, como pudemos perceber até agora, esta é uma questão que merece atenção especial, pois norma e desvio, tese e antítese encontram sua síntese no tratamento dado ao assunto pelo autor. Em outras palavras, o estranhamento notado em relação aos contrastes e as opções de representação, eleitas pelo escritor e apresentadas ao leitor por meio do narrador, aparecem com toda força nesse fecho de “O Nobel e o cuco”, pois a tese de objeto elevado, sério, nobre e alto do Nobel é desmontada de vez. O narrador decompõe o espaço nobre para o ignóbil, o que é elevado se torna vulgar, o que é sério toma o tom jocoso e, a partir desse desmonte, um novo sentido surge para muito além do sentido inicial, mas muitas vezes invertendo-o e exigindo um leitor muito atento às nuances ali presentes.

No fragmento final, o primeiro momento do processo dialético é caracterizado pela escolha de alguns símbolos. O narrador diz, por exemplo, que prefere júri de escola de samba ao júri de Nobel. Como sabemos, o carnaval, como manifestação coletiva, caracteriza-se pela alegria e pela liberdade de atitudes críticas e eróticas e pode ser entendido popularmente no Brasil também como bagunça, confusão e desordem. No texto, uma vez que o júri de escola de samba é melhor que o do Nobel, fica claro a intenção do narrador em contrastar ambas as visões, estabelecendo uma dupla perspectiva. Além disso, a própria configuração, a estratégia formal adotada na crônica remete à “carnavalização” – termo criado pelo russo Mikhail Bakhtin, em 1928, para destacar a influência e/ou transposição do carnaval para a

literatura²⁰ –, o que, no caso de “O Nobel e o cuco”, revela um “mundo às avessas”, pois a questão da “carnavalização” choca-se frontalmente com o tema solene da entrega do Nobel.

Nesse mesmo sentido, sem esquecer que o texto de Ricardo Ramos possui um comprometimento com a representação da realidade, uma vez que enfoca um assunto coetâneo à época, e também, como vimos, exige um leitor atento e atuante, o autor, no processo da criação literária, mescla situações antitéticas, invertendo os parâmetros vigentes com imagens carregadas de uma crítica mordaz e expondo a forma como trabalha literariamente os fatos veiculados por notícias jornalísticas, como o próprio narrador revela no início do texto: “Eu lia o meu jornal da manhã quando vi a lista dos possíveis, ou dos candidatos, e logo parei na matéria, naturalmente querendo avaliar possibilidades, arriscar um palpite”.

Ainda no mesmo tom, podemos destacar o próximo grupo de imagens trazidas à tona pelo narrador: “A gente pode confiar num bicheiro. Em acadêmico sueco, aquele tipo sombrio que atravessa filme de Bergman, já não estou seguro. Faz política, politiquice, e descaradamente”. Se, como vimos, todo o tom sério e elevado atrelado ao Prêmio é demolido pela preferência ao júri de escola de samba em detrimento ao júri de Nobel, no fragmento acima o narrador desmonta de vez esta aceção e, na verdade, acaba intensificando a crítica ao processo de premiação, pois, ainda não contente, coloca o acadêmico sueco em posição inferior a um contraventor, o “bicheiro”. Em seguida, identifica o acadêmico com “aquele *tipo sombrio* que atravessa

²⁰ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2.ed. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1997. Sobre o conceito de carnavalização na literatura, ver também VASCONCELOS, Montgomery José de. As funções da carnavalização na literatura. In: _____. *A Poética carnalizada de Augusto dos Anjos*. São Paulo: Annablume, 1996. p. 29-50 e SCHWARTZ, Jorge. Um texto carnalizado. In: _____. *Vanguarda e cosmopolitismo*. São Paulo: Perspectiva, 1983, p.117-152.

filme de Bergman” (grifo nosso) e incorporara ao contexto das afirmações outros vocábulos e expressões como “politiquice” e “descaradamente”, imprimindo um matiz cada vez mais depreciativo ao objeto representado, pois no âmbito político, como temos conhecimento, a palavra “politiquice” significa atitude mesquinha, estreita, baseada em interesses pessoais e, até mesmo, uma atitude inescrupulosa e desonesta. Já a palavra “descaradamente” aviva a idéia de contravenção já assinalada acima e dá o gancho para que seja reavivado na expressão seguinte um fato político marcante na antiga URSS: a expulsão e a perda da cidadania do escritor soviético Alexander Soljenitzyn, exilado em 1974 por ordem de Leonid Brejnev sob a acusação de ter escrito uma carta a um amigo, criticando Josef Stalin. Em função disso, Soljenitzyn passou anos em campos de trabalhos forçados, mas após o exílio nunca deixou de atacar o regime comunista e de antever a sua ruína.

Aqui vale ressaltar o trocadilho do narrador para dar conta de maneira natural do fato ressaltado acima e, ao mesmo tempo, reafirmar sua posição. Este se resume a comentar “Remeber Soljenitzyn”, remetendo automaticamente o leitor à palavra “remember” (do inglês = lembrar) e ao local de exílio do escritor: o estado norte-americano de Vermont, para, ato contínuo, inserir a expressão “Eu, hem?”, demonstrando toda a sua indignação e recusa ao exílio do intelectual Soljenitzyn e, ao mesmo tempo, levando o leitor a refletir sobre os fatos peculiares à época, já que, em 1984, o Brasil estava saindo de uma ditadura e o último militar no poder, o presidente João Batista Figueiredo, havia concedido recentemente anistia aos exilados políticos do país.

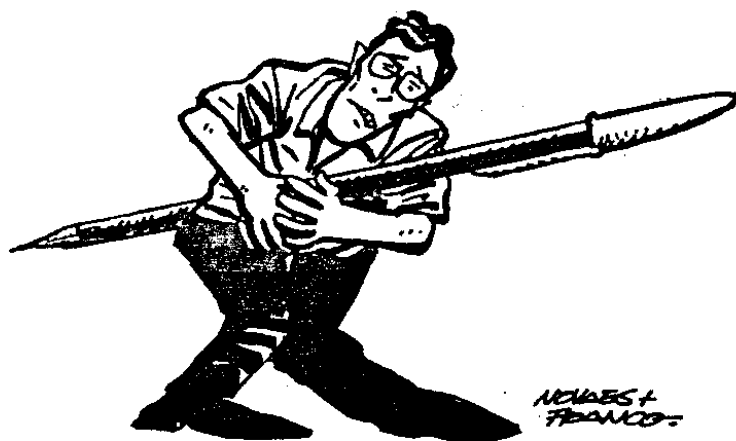
Para fechar a crônica há ainda uma inversão da ordem natural das coisas, caracterizando o *topos* do “mundo às avessas”, manifestado desde a Antigüidade e destacado por Ernst Robert Curtius em sua obra *Literatura Européia e Idade Média Latina* (São Paulo: Hucitec/Edusp, 1996). Curtius propõe que é necessário examinar a originalidade do *topos*, ou seja, do lugar-comum estilizado, para julgarmos a originalidade de um escritor.

Na crônica, a inversão da ordem natural das coisas se dá no momento em que o passarinho do relógio de cuco sai de seu abrigo e, ao invés de dar as horas, ele é quem pergunta, caracterizando o oposto do habitual. Essa inversão ganha significação em seguida com a breve menção, delimitada por pontos finais, de que o passarinho perguntaria as horas “em inglês”. Note-se que o narrador novamente remete o leitor para a escritora de sua preferência, a inglesa Doris Lessing, alfinetando mais uma vez o júri do Nobel e fechando o texto com uma imagem que, mais do que nunca, causa o efeito de estranhamento no leitor, exigindo dele uma atenção especial para os sentidos que se podem depreender do texto e que vão muito além dos sentidos previstos.

A dupla perspectiva criada por Ricardo Ramos ocorre, portanto, com toda força em “O Nobel e o cuco”, revelando um estilo próprio do autor.

3.7 “Segunda prova”

RAMOS, Ricardo. Segunda prova. *Folha da Tarde*, São Paulo, 07 mar. 1985. Geral, p. 3.



Eu comecei minha vida como revisor e sei o quanto dói uma saudade. Não existe profissão mais ingrata: quando tudo sai bem, nada aparece; quando acontece o menor cochilo, a casa cai. E tecnologias ou computadores à parte, naquilo de erramos, desculpe nossa falha, besteira escrita parece corda, rebenta do lado mais fraco. No caso,

muito normalmente, quem reviu a prova. Assim mudada em prova do crime.

Se tradutor é quase sempre considerado um traidor, que se dirá do revisor infeliz? Ele se esforça (corrige, endireita, melhora), para depois o autor recrudescer. Impunemente a se repetir, constante na variação dos seus erros. Há os mobralescos, os vestibulandos, os disfarçantes. Entre uns e outros, os de ignorância mais agressiva são até mais fáceis: basta ir tirando as crases dos oo. Mas convenhamos, não dá para invejar o trabalho de poda. Tem sentido essa labuta de fato, e não de barato, com tanto escrevinhador atentando olímpico por aí?

Claro que tem. Apesar dos problemas, das dificuldades. Precisamos levar ao público uma linguagem fluente, exata, irrepreensível, que elegante e esmerada, ágil e atual, contribua para elevar o padrão das nossas comunicações. Não é simples, compreende-se, diante dos níveis de alfabetização do país. Entretanto a tarefa se impõe, até mesmo por uma questão de civismo. E nesse visível esforço nacional, que jornais e revistas espelham, o revisor

sem dúvida sobressai, avulta, como o paladino da correção de todo um povo.

Sendo tão importante como função, tão estimável como figura, ele sofre decerto mais pressões do que presidente de república nova. A principal delas, ao que imagino, decorre de uma clara dualidade. De um lado, o revisor tem a gramática, aquele amontoado de regras explícitas. Do outro, tem o gentio, escrevendo ao deus-dará. Reconhecer quem faz de oitiva, tontice ou pensado, é um caso sério. Melhor seguir o livro, aquele breviário meio morto. E passar o mundo a limpo.

Na linha lógica, não discuto a opção. Infelizmente, ou felizmente, nem tudo se passa nesse plano. Aliás, e pensando bem, toda rigidez será castigada. Pois começa aqui o calvário do revisor. Ele se atém à gramática, vivamente, e muitas vezes ignora o resto, do bom gosto ao ouvido, e surdamente regride. Apegando-se ao passado, um terreno seguro, afasta o presente como chão movediço. Que dizer do futuro? E a língua, desconfia-se, não apenas vive no diário, vai além, projeta-se para a frente. (Machado de Assis, uns cem anos atrás, escreveu: “Eu estou na minha”. Precisa dizer mais?).

Um dia de jornal, em matéria de vírgula, nos dá safra maior do que todo um mês de livro. Uma semana de revista, ao acaso, representa mais em maiúscula do que um ano de todas as publicações restantes. E quanto à fidelidade ao original, jornais e revistas são invariáveis no tomar de liberdades, todas, as possíveis e as impossíveis. Que é que significa isso? Deixemos as interpretações e fiquemos no fato: o primado da revisão, regressiva, revendo adoidada.

Como já devem ter entendido, não estou falando nisso à toa. Falo a propósito desse tempo em que venho escrevendo aqui, semanalmente, sobre uma coisa e outra. Para sem rodeios declarar à praça: nunca fui tão cortado de vírgulas na minha vida. Espero que me acreditem, eu não sou assim asmático, de fôlego curto, estilo tico-tico no fubá. Também nunca botei país com maiúscula, nem terra, nem lua, nem inverno ou verão, eu não sou disso. Economizo reticências e exclamações, talvez porque tente dizer mais e me admirar menos. Enfim, e a fundamental, não sou retórico nem devoto de Rui Barbosa, nunca usaria a regência dele. Se vocês leram, a troco de carnaval, eu escrevendo no meio de uma frase “divirto-me muito mais”, não foi não. Por vários motivos, escrevi “me divirto muito mais”. Esclareço que me corrigiram, me atrasaram, me pioraram muito. Bem uns sessenta anos, se lembrarmos a Semana de Arte Moderna. De qualquer modo, e deixando por pouco, foi um pé.

Espero que tomem estas mal-traçadas na sua real medida. Não me irrita com o trivial, o dia-a-dia ao contrário. Mas, se possível, vou pingando os pontos nos ii. A certa altura, quem sabe, se me der apoteose ou paranóia, e pensar nestas linhas reunidas em livro, faço a revisão da revisão. Por enquanto, fica só a notação do que não era. Feita uma segunda prova. Do publicado, e pública.

Mais uma vez praticando seus modos de tensão/oposição característicos, com especial destaque para o enfoque de um assunto não comumente ponderado, Ricardo Ramos projeta, nesta crônica, uma série de discussões sobre o ato da escrita. A eleição desse conteúdo específico reveste “Segunda prova” de uma responsabilidade a mais, pois, colocando-se no pólo apostó às convenções lingüísticas, sem no entanto desconsiderá-las e por meio de um narrador que se identifica como o próprio autor, Ricardo Ramos acaba fazendo uma profunda reflexão sobre a liberdade de expressão em um texto literário, sem fugir de um modo de representação já caracteristicamente seu: o contraste de visões, ou seja, pelo embate dialético evocado, um assunto singular adquire a leveza de um objeto corriqueiro e o texto ganha em significação. Vejamos.

Eu comecei minha vida como revisor e sei o quanto dói uma saudade. Não existe profissão mais ingrata: quando tudo sai bem, nada aparece; quando acontece o menor cochilo, a casa cai. E tecnologias ou computadores à parte, naquilo de erramos, desculpe nossa falha, besteira escrita parece corda, rebenta do lado mais fraco. No caso, muito normalmente, quem reviu a prova. Assim mudada em prova do crime.

O primeiro fato que salta aos olhos no contato com a crônica é o tom direto com que o narrador se remete ao leitor. Esta proximidade pretendida entre o narrador e o leitor vai ser imprescindível para a configuração dos aspectos que quer discutir. Tanto que, nesse início de texto, o narrador pondera sobre a situação do revisor, fazendo um intertexto direto com, pelo menos, três ditados populares amplamente conhecidos:

- a) “sei o quanto dói uma saudade”, análogo a “Vais ver o quanto dói uma saudade”.
- b) “quando acontece o menor cochilo, a casa cai”, análogo a “Cochilou, o cachimbo cai”
- c) “besteira escrita parece corda, rebenta do lado mais fraco”, análogo a “A corda sempre arrebenta do lado do mais fraco”.

O ditado popular “Vais ver o quanto dói uma saudade”, que na crônica passa a “sei o quanto dói uma saudade” e que inicialmente parece querer dizer apenas “já vivi na pele o problema”, é uma expressão usada com os mais variados sentidos. O mais comum deles é dar conta de uma situação, lançando um toque ameaçador a alguém e carregando uma carga negativa de velada promessa de castigo por algo mal resolvido. Esta significação, porém, só tomará sentido após a análise do conjunto do texto. Neste primeiro momento, a intenção parece ser a de fazer com que o leitor observe os objetos representados por meio de uma linguagem “ao rés-do-chão”, como nos fala Antonio Candido (1992), ou seja, a linguagem popular trazida à tona para dar conta da abertura da crônica carrega, na sua concepção, toda a discussão que permeará o texto sobre o respeito a um estilo que valoriza uma linguagem mais coloquial. O narrador posiciona-se ao lado dessa linguagem mais popular, mais solta, sem compromissos com as rígidas regras gramaticais. Dito de maneira ainda mais sucinta, o dito popular toma o espaço de expressões mais eruditas e traz consigo toda uma gama de significações que vai estabelecendo uma tensão no texto. Observando o nível estrutural, podemos chegar, portanto, ao significado, pois há na crônica uma correspondência entre o plano semântico e estrutural, em contraposição a um modo erudito de tomar a língua.

A frase “quando acontece o menor cochilo, a casa cai”, análoga a “cochilou, o cachimbo cai”, evidencia em muito esta questão, pois o narrador, muito além do natural trocadilho, reaviva uma situação comum ao momento em que um bandido é preso em flagrante. A expressão “a casa caiu”, que designa, no caso da bandidagem, a falta de saída, o flagrante, traz o leitor para a linguagem baixa, correspondente a uma das camadas menos abastadas da sociedade, desmontando o *status* elevado e culto defendido pelos gramáticos e pela elite dominante para a linguagem e colocando as variantes lingüísticas num mesmo patamar.

Do mesmo modo, não há como deixar de ressaltar também que o dito popular “cochilou, o cachimbo cai” tornou-se refrão de letras de música popular brasileira e alcançou grande divulgação, por exemplo, com duplas populares como Tião Carreiro e Pardinho ou o Trio Nordestino e, portanto, faz parte do ideário popular de maneira bastante marcada, o que revela que o narrador defende o uso dessa linguagem mais coloquial, mais viva, enfim, mais próxima do leitor.

Nessa gama de significações que o texto vai ganhando, o jogo de palavras que fecha o primeiro parágrafo oferece mais um gancho para a reflexão do leitor sobre a visão defendida pelo narrador, pois, na crônica, a “prova”, o trabalho do revisor, passa a ser a “prova do crime”. Mas de que crime estaria nos falando o narrador? No segundo parágrafo, a resposta vem de maneira única, forte e clara: “o trabalho de poda”.

Se tradutor é quase sempre considerado um traidor, que se dirá do revisor infeliz? Ele se esforça (corrige, endireita, melhora), para depois o autor recrudescer. Impunemente a se repetir, constante na variação dos seus erros. Há os mobralescos, os vestibulandos, os

disfarçantes. Entre uns e outros, os de ignorância mais agressiva são até mais fáceis: basta ir tirando as crases dos oo. Mas convenhamos, não dá para invejar o trabalho de poda. Tem sentido essa labuta de fato, e não de barato, com tanto escrevinhador atentando olímpico por aí?

No fragmento acima, ao afirmar que o revisor é um “infeliz”, o leitor tem, diante de si, pelo menos duas acepções possíveis. Numa primeira acepção, pelo fato de estar colocado no final da frase, pode-se tomar o vocábulo “infeliz” num tom de pena do narrador em relação à situação vivida pelo revisor, mas este mesmo vocábulo também pode carregar a acepção cotidiana negativa de xingamento de alguém descontente com um fato ou atos de outra pessoa e ter-se, assim, justamente o contrário desta significação primeira. Esta dualidade de possibilidades em choque vai conduzindo os fatos narrados de maneira que os comentários feitos pelo narrador exigem mais atenção do leitor do que faz crer o início do texto.

Sobre esta questão, em seguida, também vale observar mais ponderadamente o encadeamento de comentários gerados pelo narrador, determinados pela imprevista utilização de vírgulas, pontos finais e dois pontos. Se por um lado, após afirmar que o revisor “se esforça (corrige, endireita, melhora), para depois o autor recrudescer”, o narrador parece estar dando conta dos tipos de autor existentes, segundo os “erros” que estes cometem “impunemente a se repetir”; do mesmo modo não seria difícil compreender as mesmas considerações como uma crítica ao próprio revisor, pois, além de os elementos de caracterização selecionados serem aceitáveis tanto para um autor quanto para um revisor, há todo um trabalho de supressão dos elementos identificadores do sujeito da ação. Este fato, aliado a uma sucessão de imagens, ora dando conta mais claramente de atitudes e características de um escritor, ora dos

procedimentos de um revisor, cria uma dupla articulação que obriga o leitor a refletir sobre o narrado. O resultado disso é o deslocamento da atenção deste leitor ora para um ponto de vista, ora para outro, intensificando os contrastes.

Se considerarmos, por exemplo, que o narrador está referindo-se aos autores, quando afirma que há “os mobralescos, os vestibulandos, os disfarçantes”, pelo matiz assumido desde o início da crônica, fica fácil perceber que o narrador divide estes escritores em três categorias, segundo a qualidade de suas publicações. Considera que há escritores ruins (os mobralescos), que cometem erros gramaticais primários, os medianos (os vestibulandos), que estão em processo de formação e exercitam as variações gramaticais muitas vezes de maneira incorreta e os bons autores (os disfarçantes), que distorcem a gramática conscientemente para atingir a um efeito desejado. E complementa: “Entre uns e outros, os de ignorância mais agressiva são até mais fáceis: basta ir tirando as crases dos oo”, porém ressalta: “Mas convenhamos, não dá para invejar o trabalho de poda”. Portanto, se por um lado, o narrador parece estar se referindo a características típicas de escritores, a crítica ao “trabalho de poda” novamente remete o leitor ao ofício do revisor. Em poucas palavras, é como se o narrador fizesse questão de frisar que, se a correção gramatical é necessária em alguns casos, a liberdade poética deve ser respeitada a qualquer custo. Na crônica, esta discussão fica caracterizada tanto no modo de representação quanto no conteúdo representado. De fato, numa linguagem carregada de imagens, o narrador questiona, ao final do parágrafo: “Tem sentido essa labuta de fato, e não de barato, com tanto escrevinhador atentando olímpico por aí?”, para responder no parágrafo seguinte:

Claro que tem. Apesar dos problemas, das dificuldades. Precisamos levar ao público uma linguagem fluente, exata, irrepreensível, que elegante e esmerada, ágil e atual, contribua para elevar o padrão das nossas comunicações. Não é simples, compreende-se, diante dos níveis de alfabetização do país. Entretanto a tarefa se impõe, até mesmo por uma questão de civismo. E nesse visível esforço nacional, que jornais e revistas espelham, o revisor sem dúvida sobressai, avulta, como o paladino da correção de todo um povo.

Do questionamento feito pelo narrador ao final do segundo parágrafo não há como deixar de destacar toda uma concepção de mundo contida na frase sobre a arte da escrita. Ao ponderar sobre o sentido de uma “labuta de fato”, o narrador parece reafirmar claramente que o processo de construção de um texto literário é um trabalho meticuloso, pensado e mecânico como muitos “escrevinhadores” e gramáticos crêem ou querem fazer crer. O mais interessante, portanto, é observar que, para dar conta dessas concepções, o cronista, por meio do narrador, parte justamente de uma linguagem prosaica, carregada de ditos populares e expressões corriqueiras, como a gíria “barato”, constitutiva desse comentário final do citado parágrafo.

Outro aspecto que se destaca é que, ao reafirmar a necessidade da fluência, da exatidão, da irrepreensibilidade, da elegância, do esmero, da agilidade e da atualidade da linguagem, o narrador ponteia suas considerações com uma crítica à situação dos níveis de alfabetização no país. Na verdade, essa defesa da correção acaba sendo ironizada em seguida com a menção de que o revisor é o “paladino” de um povo, pois, como sabemos, o vocábulo “paladino”, na sua significação de origem, designava cada um dos principais cavaleiros que acompanhavam o Imperador Carlos Magno durante a guerra. Hoje, carrega o sentido de homem com grande bravura, o defensor de um povo. Este

“paladino”, como veremos mais adiante, será identificado como o defensor de um estilo burocrático.

Dito isso, percebe-se agora com nitidez que o texto todo trabalha nesta oposição entre a conveniência gramatical dos defensores de um estilo cartorário morto, representado pela figura do revisor, e a perspectiva de valorização da expressividade da linguagem, defendida pelo narrador. Isto pelo menos é o que se coloca com mais ênfase a partir do quarto parágrafo:

Sendo tão importante como função, tão estimável como figura, ele sofre decerto mais pressões do que presidente de república nova. A principal delas, ao que imagino, decorre de uma clara dualidade. De um lado, o revisor tem a gramática, aquele amontoado de regras explícitas. Do outro, tem o gentio, escrevendo ao deus-dará. Reconhecer quem faz de oitiva, tontice ou pensado, é um caso sério. Melhor seguir o livro, aquele breviário meio morto. E passar o mundo a limpo.

Note-se que o narrador tem a exata consciência de que o revisor fica sempre no impasse entre obedecer às regras gramaticais, ou considerar como liberdade poética os desvios cometidos pelos escritores. O problema, conforme levantado acima, é saber identificar se o “gentio”, aquele escritor que se diferencia no modo de escrita, faz “oitiva, tontice ou pensado”, ou seja, se o escritor tem o preparo apenas para a audição e a banalização ou se verdadeiramente está preparado intelectualmente para construir ou entrar no texto. Do mesmo modo, fica também nítida a visão deste narrador sobre a obediência cega à gramática tradicional: “aquele amontoado de regras explícitas”. Neste, e em diversos outros momentos, subentende-se que o narrador vê a gramática como algo importante, mas muitas vezes exterior, não implícita e necessária ao texto e, portanto, um “breviário meio morto” que, “na linha lógica”, não se discute, mas que

em outros “planos” deve ser visto com ressalvas. E é exatamente isso que o narrador aponta na continuidade do quinto parágrafo com a intertextualidade direta com o texto dramático *Toda nudez será castigada*, de Nelson Rodrigues:

Na linha lógica, não discuto a opção. Infelizmente, ou felizmente, nem tudo se passa nesse plano. Aliás, e pensando bem, *toda rigidez será castigada*. Pois começa aqui o calvário do revisor. Ele se atém à gramática, vivamente, e muitas vezes ignora o resto, do bom gosto ao ouvido, e surdamente regride. Apegando-se ao passado, um terreno seguro, afasta o presente como chão movediço. Que dizer do futuro? E a língua, desconfia-se, não apenas vive no diário, vai além, projeta-se para a frente. (Machado de Assis, uns cem anos atrás, escreveu: “Eu estou na minha”. Precisa dizer mais?). (grifo nosso)

O remetimento à controversa obra de Nelson Rodrigues produz um efeito inusitado, pois o vocábulo “nudez”, ao ser substituído por “rigidez”, exacerba o ponto de vista contrário do narrador em relação à obediência cega às normas gramaticais e à correção a qualquer custo, dando conta do exato matiz com que este narrador se posiciona sobre o assunto. É como se a quebra de paradigmas reconhecidamente presente na obra de Nelson Rodrigues fosse mencionada no texto para justamente assinalar o ponto de vista do narrador. Em seguida, ele parte mais diretamente para o ataque e defende sem rodeios os recursos expressivos que a linguagem oferece, frisando que o revisor “se atém à gramática, vivamente, e muitas vezes ignora o resto, do bom gosto ao ouvido, e surdamente regride”. Este claro posicionamento, marcado pela afirmação de que o revisor ignora a gama de elementos constitutivos de um texto ficcional para se ater somente à gramática, é assinalado ainda por uma clara noção de concepção de evolução histórica da nossa língua contida nas considerações do narrador, o que exige, mais do que nunca, um leitor participante e atento ao processo

de construção da crônica. O narrador denuncia: o revisor – leia-se os gramáticos tradicionais –, “apegando-se ao passado, um terreno seguro, afasta o presente como chão movediço”, ou seja, prendendo-se a uma linguagem ainda “parnasiana” e morta, recusa uma forma de escrita mais livre ou, como quer o narrador, “movediça”. E este mesmo narrador arremata, defendendo: “a língua, desconfia-se, não apenas vive no diário, vai além, projeta-se para a frente”.

Aqui, vale uma pausa para a compreensão de todo um processo de implantação de uma língua literária no Brasil, destacado por Câmara Jr. (1969), que já mereceu atenção especial quando da análise das perspectivas depreendidas a partir da abordagem desse ponto de vista peculiar do cronista na crônica “Lábaro, plácida e fúlgido”.

De acordo com Câmara Jr. (1969), no processo de implantação de uma língua literária no Brasil devemos considerar, primeiramente, que a sociedade colonial era um prolongamento da sociedade ultramarina e buscava, em função disso, reviver aqui os padrões vigentes além-mar. Porém, com o passar do tempo, o contato com o negro e o indígena, o afastamento daquela cultura e as condições de vida distintas levariam a língua nacional a diferenciar-se da de Portugal. As novas condições criaram o que se condicionou chamar de “brasileirismos”, na literatura. Na prática, os “brasileirismos” são um modo de escrita que se caracteriza por um certo coloquialismo recusado pela tradição literária. Ainda segundo Câmara Jr., tentativas de integrar à língua literária local a espontaneidade da fala cotidiana só ocorreram a partir do Romantismo e se intensificaram com o romance realista-naturalista. Porém, concomitantemente a esse processo, surge um movimento contrário, que inicia um retorno à tradição clássica e

que valoriza as normas de gramáticos mais conservadores. O maior representante desse movimento de defesa da escola tradicionalista e classicista foi Rui Barbosa, que defendia o purismo gramatical. Interessante notar, como veremos mais adiante, que o narrador irá justamente mencionar as idéias de pureza gramatical difundidas por Rui Barbosa, recusando-as.

Vale atentar também para o fato apontado por Câmara Jr. de que mais recentemente, alguns intelectuais, como Mário de Andrade, se colocam em oposição completa a estes gramáticos e buscam uma língua literária com novas diretrizes. Câmara Jr. conclui neste texto, cuja primeira edição é de 1955, que a situação “está praticamente superada pela iniciativa dos escritores, sobrepondo-se aos dicionaristas”.

Ao posicionar-se nitidamente em consonância com essa vertente da crítica moderna, Ricardo Ramos acaba assinalando um dos aspectos mais marcantes de seu estilo: o coloquialismo da linguagem, ou melhor, a opção pelos “brasileirismos”. A conclusão do quinto parágrafo de “Segunda prova”, destacada entre parênteses, é sintomática para a consideração desse diálogo de Ricardo Ramos com uma vertente moderna da literatura do século passado e caracterizadora no seu estilo: “(Machado de Assis, uns cem anos atrás, escreveu: ‘Eu estou na minha’. Precisa dizer mais?)”. É como se este “Eu estou na minha”, apontado pelo narrador como escrito por um dos maiores dos expoentes de nossa literatura e reconhecido pelo primor e requinte com a linguagem, exorcizasse qualquer dúvida sobre o ponto de vista defendido na crônica quanto ao caráter expressivo dos “brasileirismos”.

Após fundar o seu ponto de vista em relação a esta opção por uma escrita literária livre de restrições, posicionando-se claramente contra um modo “parnasiano”

de escrita, os comentários do narrador voltam-se para os dois veículos mais comumente acolhedores da crônica: o jornal e a revista. Destes, aponta o fato de ambos adotarem “o primado da revisão, regressiva” muito mais que os livros e, sutilmente, faz uma crítica ao papel desempenhado por estes veículos, destacando que tanto jornais quanto revistas são invariáveis na censura das liberdades inerentes às liberdades “possíveis e impossíveis” em um texto.

Antes de caminhar para o desfecho da crônica, e ainda atentando principalmente para estes dois últimos parágrafos, vale observar que o narrador insiste em se dirigir a um narratário, fazendo com que o leitor o acompanhe e reflita sobre o narrado. No momento em que recorre ao que Machado de Assis teria escrito, por exemplo, questiona afirmando: “Precisa dizer mais?” e no parágrafo seguinte: “Que é que significa isso?”. Estes chamamentos irão redundar numa exposição mais direta do narrador que, nos parágrafos seguintes, coloca-se mais abertamente como autor da crônica.

Como já devem ter entendido, não estou falando nisso à toa. Falo a propósito desse tempo em que venho escrevendo aqui, semanalmente, sobre uma coisa e outra. Para sem rodeios declarar à praça: nunca fui tão cortado de vírgulas na minha vida. Espero que me acreditem, eu não sou assim asmático, de fôlego curto, estilo tico-tico no fubá. Também nunca botei país com maiúscula, nem terra, nem lua, nem inverno ou verão, eu não sou disso. Economizo reticências e exclamações, talvez porque tente dizer mais e me admirar menos. Enfim, e a fundamental, não sou retórico nem devoto de Rui Barbosa, nunca usaria a regência dele. Se vocês leram, a troco de carnaval, eu escrevendo no meio de uma frase “divirto-me muito mais”, não foi não. Por vários motivos, escrevi “me divirto muito mais”. Esclareço que me corrigiram, me atrasaram, me pioraram muito. Bem uns sessenta anos, se lembrarmos a Semana de Arte Moderna. De qualquer modo, e deixando por pouco, foi um pé.

Neste caminhar para o desfecho, toda atenção é pouca para dar conta das concepções defendidas pelo narrador, pois, além da sistematização das questões até aqui já apontadas, outras se somam, expondo a defesa de um modo característico de escrita que pode ser identificado imediatamente com o estilo do autor da crônica. Dito de outro modo, o desabafo do narrador, que se coloca como o escritor semanal das crônicas, situa-o ao lado das principais características experimentadas e difundidas pelos modernistas, como o desejo de liberdade de criação e expressão, contidos principalmente no vocabulário, na sintaxe, na escolha de temas os mais diversos e na maneira de ver o mundo. No caso de Ricardo Ramos, isso diz respeito, marcadamente, à utilização de expressões coloquiais, os “brasileirismos”, como ressaltamos há pouco, à expressão da vida cotidiana e ao afastamento do padrão culto, que estão latentes no texto e representados no inconformismo do narrador com as constantes revisões feitas de seus textos.

Neste parágrafo, quanto ao vocabulário, por exemplo, o posicionamento do narrador se revela tanto indiretamente, nos próprios vocábulos selecionados que trazem em si uma carga semântica que denuncia o seu ponto de vista, quanto diretamente, numa posição assumida e anunciada no texto. No primeiro caso, podemos destacar o seguinte comentário do narrador: “para sem rodeios declarar à praça”. Ora, todos sabemos que quem faz “declaração à praça” são os cartórios. E mais. A linguagem contida em um documento como este é padronizada, extremamente burocrática, o que revela uma forte ironia do narrador que, como vimos, defende uma linguagem mais solta.

Já em relação à sintaxe, declara: “nunca fui tão cortado de vírgulas na minha vida. Espero que me acreditem, eu não sou assim asmático, de fôlego curto, estilo tico-tico no fubá” e, para que não restem dúvidas, decreta: “Enfim, e a fundamental, não sou retórico nem devoto de Rui Barbosa, nunca usaria a regência dele”.

Finalmente, quanto à escolha de temas e sua maneira de ver o mundo, o narrador cria algumas imagens, por meio de uma seleção de vocábulos que remete a toda uma gama de significações e reflexões. Após defender o seu modo de escrita, afirma que nunca “botou país com maiúscula, nem terra, nem lua, nem inverno ou verão”. O “botar país com maiúscula”, no rol de discussões aqui propostas, acaba assumindo pelo menos duas significações. Num primeiro momento, o narrador reforça a sua opção por não adotar regras rígidas como querem os gramáticos e, portanto, recusa-se a escrever o vocábulo “país” com letra maiúscula. Num segundo momento, porém, tendo em vista uma maneira particular de ver o mundo, a expressão sugere uma necessidade de posicionamento crítico perante a realidade. Este aspecto fica latente nas suas afirmações seguintes: “eu não sou disso. Economizo reticências e exclamações, talvez porque tente dizer mais e me admirar menos”.

Fechando este parágrafo, as justificativas e explicações do narrador para a sua revolta mais uma vez confirmam o seu ponto de vista e intensificam essa postura adotada. Antes, porém, vale observar como o narrador vai trabalhando a linguagem até os últimos momentos e, desse modo, concretizando na prática o defendido abertamente durante toda a crônica. Atente-se para a expressão “a troco de carnaval”. Além de remeter o leitor à crônica “Pausa carnavalesca”, publicada duas semanas antes, em 21 de fevereiro de 1985, que traz em seu primeiro parágrafo a declaração “divirto-

me muito mais”, motivadora das reflexões em “Segunda Prova”, a expressão “a troca de carnaval” demonstra que o narrador tem a consciência de que o seu texto tem como função primeira satisfazer a uma necessidade universal de fantasia inerente ao homem (CANDIDO, 1972), ou seja, ao invés de usar uma frase previsível, afirmativa, direta, substituindo, por exemplo, a palavra “carnaval” por “divertimento”, o narrador opta pela figura de linguagem, a metonímia, que possibilita em muito o aumento da significação e exige, tal qual o texto poético, uma participação mais efetiva e atenta do leitor às imagens construídas. O resultado da utilização de recursos lingüísticos como este é um texto que, sem deixar de defender a liberdade de criação e expressão, como aqui visto, corrobora o caráter estético da crônica.

Para fechar as reflexões sobre “Segunda prova”, observe-se, no final deste penúltimo parágrafo, o reforço à atitude adotada pelo narrador desde o início do texto e a confirmação das opções confessadamente “modernistas” de Ricardo Ramos: “Esclareço que me corrigiram, me atrasaram, me pioraram muito. Bem uns sessenta anos, se lembrarmos a Semana de Arte Moderna”. Caso algum leitor ainda não esteja convencido com os seus comentários, o narrador, no parágrafo que fecha a crônica, é categórico:

Espero que tomem estas mal-traçadas na sua real medida. Não me irrito com o trivial, o dia-a-dia ao contrário. Mas, se possível, vou pingando os pontos nos ii. A certa altura, quem sabe, se me der apoteose ou paranóia, e pensar nestas linhas reunidas em livro, faço a revisão da revisão. Por enquanto, fica só a notação do que não era. Feita uma segunda prova. Do publicado, e pública.

A ironia contida na primeira frase, remetendo ao procedimento mecânico de escrita das cartas, é cortante. O choque de representações se dá porque a atenção do leitor é dirigida para a coisa imediatamente existente – no caso da expressão “mal-traçadas”, uma desgastada e previsível fórmula de início de correspondências. Porém, em função do local onde está contida e pelas discussões engendradas pelo narrador, a expressão fica fora de sua utilização habitual, causando o estranhamento do leitor. Esse contraste gera um esforço de pensamento e a expressão passa a ter uma nova significação, bem mais ampla do que sua acepção habitual. A utilização do vocábulo “mal-traçadas” e a não identificação direta do destinatário – “Espero que *tomem*” [grifo nosso] – exige um processo de reflexão do leitor, sob o risco do texto não se completar em sua totalidade, caso este leitor não participe ativamente do processo de construção da crônica. Em outras palavras, a crônica exige um leitor preparado para depreender a gama de significados ali contida, que desmonta uma ideologia dominante. Tanto que até o fim do texto, usando do expediente de resgatar os ditos populares, dando-lhes significações imprevistas extremamente coerentes com os comentários e, desse modo, perfeitamente inseridas na estrutura do texto, como em “vou pingando os pontos nos ii”, o narrador ressalta que não se irrita com o trivial, “o dia-a-dia ao contrário”. A provocação semântica, ou melhor dizendo, a “armadilha textual” concebida por Ricardo Ramos, pela autonomia conquistada no trabalho de elaboração, gera um mundo em que o não dito ganha maior significação do que o expressamente contido no texto.

A esta altura, talvez seja mais acertado finalizar os comentários sobre “Segunda prova”, tomando o trocadilho final da crônica como uma metáfora dos

elementos aqui insistentemente levantados: “Por enquanto, fica só a notação do que não era. Feita uma segunda prova. Do publicado, e pública”.

A título de sistematização e considerações finais, voltemos ao início para reafirmar o embate dialético entre o popular e o culto, marcado na crônica pela visão defendida por um narrador a favor dos recursos expressivos que a língua oferece, em contraste com a ideologia de uma cultura erudita, ainda apegada ao conservadorismo gramatical, gerando uma profunda crítica ao regime dominante no país. Do mesmo modo, para frisar que este desmonte de uma ideologia acontece de modo bastante peculiar, se considerarmos que o autor do texto, Ricardo Ramos, é o que se pode chamar de intelectual completo. Filho de Graciliano Ramos, desde muito jovem atua como escritor, jornalista, publicitário e crítico literário²¹, o que o credencia como um homem letrado, que domina todas as técnicas da norma culta, mas que, ao contrário do que se poderia esperar, coloca este culto ao “rés-do-chão”.

É claro que o discurso deste cronista é uma solução lingüística por ele construída a partir do confronto entre a norma e a sua crítica, provocando um verdadeiro despistamento da cultura. Este procedimento, calcado na contradição, enriquece em muito as significações primeiras contidas no texto, ou seja, o plano da enunciação ganha uma gravidade que não existia no plano do enunciado²² e, assim, o autor exige que o leitor se torne seu efetivo parceiro no processo de construção da crônica.

²¹ Para maiores informações sobre o autor, crítico, jornalista e publicitário Ricardo Ramos ver anexo 01. Consultar também a obra de nossa autoria aqui já mencionada *Literatura descalça: a narrativa “para jovens”* de Ricardo Ramos (São Paulo: Arte & Ciência; Assis/SP: Núcleo Editorial Proleitura, 1999) e o site <<http://www.ricardoramos.org.br>>.

²² Vale lembrar que os conceitos de enunciado e enunciação foram tomados do *Dicionário crítico de teoria da narrativa*, de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (São Paulo: Ática, 1988).

3.8 “Domingo na praça”

RAMOS, Ricardo. Domingo na praça. *Folha da Tarde*, São Paulo, 08 nov. 1984. Geral, p. 4.

Domingo de manhã, eu me sentei na praça da cidade. Era uma cidade estranha, vista em visita, e sua praça pulsava colorida, ensolarada, neste meio de primavera. Do meu banco, sob uma árvore velha que espalhava ao redor florzinhas roxas, percorri as construções alinhadas pelos quatro lados tão inesperadamente planos e regulares. Havia um prédio centenário com jeito de prefeitura, um outro moderno talvez assembléia, um antigo teatro pintado de novo, uma vaga visão clássica de fórum, uma igreja levantada em obras de épocas superpostas. Por duas das faces, entre as edificações avantajadas, resistiam casas de cinquenta anos atrás, pedaços de jardins, barracões de madeira. E tudo se embaçava um pouco no acalorado mormaço.

Sobre os ruídos em volta, difusa mistura de crianças jogando bola, vendedores ambulantes e carros passando mais longe, os alto-falantes da igreja cantavam a missa das dez. Não me lembro de ter ouvido sinos a anunciá-la, quando passei pelo centro e afinal caminhei para a sombra dos canteiros. Santo é o Senhor. As vozes em dueto, com o acompanhamento de órgão, dominavam a praça. No entanto sem estridências, ao contrário muito calmas. Elas se arredondavam como fundo musical, vagaroso, desenovelando uma certa paz.

Pela calçada vem um grupo de três mulheres. Aproximam-se bem juntas, e apesar do conjunto recortado são esmaecidas. Uma, de elevadíssima idade, está numa cadeira de rodas. Outra, menos idosa, a empurra, andando levemente. A terceira é grisalha e segue pausada, também silenciosa.

Em seqüência passa a mãe com o filho. Ela usa short e blusa sumária, mostra-se bonita. Ele um garoto de tanga e passo incerto, aos tropeços de brinquedo na mão. Os dois chegam e saem absortos, ligados entre si, dizendo palavras avulsas de uma só linguagem. Alheios ao resto.

Aí surge o casal em plenitude. O homem é moreno, tem costeletas, uma camisa de ramagens e sandálias. A mulher é loura, volumosa, decerto porque extremamente grávida. E estão imersos,

continuam, os dois acordes no passo e no mundo. Ainda que não percebam, desfilam. Lindamente.

Um menino irrompe correndo para mim, desabalado, estaca suando e pergunta que horas são. Respondo, ainda tenho tempo. Claro que faço hora. E me levanto, acendo um cigarro com vagar. Só por que tenho tempo? Vou até o centro da praça, olho o monumento ao general, uma alegoria com cães de guarda, uma república tocando violão na bandeira, encimado por tosca reprodução da estátua da liberdade. São fascinantes as nossas adaptações. Logo adiante, modestamente, a erva de um advogado nos lembra: sem eles não há justiça. Estou de acordo. E volto para o meu banco, agora já é meu, desistido da nossa escultura oficial.

Cheguei e vi. Como quem não quer nada, sentado na manhã dominical, eu vi o rapaz em frente. Escorado na motocicleta, de calças jeans, nu da cintura para cima. E vi a moça aparecer, vestida de verde. E os dois se encontrarem. E sem o menor prefácio se beijarem. E se abraçarem, se apalparem, fazerem quase tudo a que tinham direito. Ali no maior sol, diante de todo mundo. Confesso que ainda estranho. Mas gosto, gostar é pouco, adoro. Como não admirar o idílio atualizado, o amor ao câmbio de hoje?

Aquilo me iluminou. De repente eu não soube mais do que era velho, encontrei o novo. O movimento das pessoas avivando a manhã, das árvores soltas na brisa, dos gritos infantis saudando o carrinho de sorvete. Então percebi os cartazes próximos: diretas-já, ecologia, desarmamento. As camisetas das moças, de vistosos desenhos com palavras. As barbas dos rapazes, seus gestos falando a caminho. As bicicletas borboleteando, as capas dos livros que as jovens mães traziam, as flores na força da estação. Animada, a praça ganhou as cores do presente.

Do outro lado da rua, a faixa convidava para o debate sobre um filme que estavam exibindo. Filme brasileiro, memórias da nossa ditadura anterior, baseado em livro de quem a sofreu. Coisas didáticas. Eu olhei a praça mais uma vez, me despedindo, e fui para lá. Naturalmente renovado.

“Domingo na praça” é o típico texto de Ricardo Ramos que deve ser observado com muito cuidado, pois aquele característico modelo de crônica em que os autores geralmente se valem de um assunto ou mote do cotidiano para fazer um comentário à margem da História, a partir de um arranjo especial da linguagem, encontra nesta crônica todo seu vigor. O narrador vai dando conta ao leitor de cenas corriqueiras observadas em uma praça, num domingo, por volta das dez horas da

manhã. Este narrador testemunha os fatos de maneira detalhada, revelando, aos poucos, os contrastes, as nuances, os fatos pitorescos, os espaços, os seus sentimentos, as reações das pessoas, enfim, a sua concepção sobre as cenas presenciadas, numa seqüência que vai, aos poucos, enredando e posicionando o leitor sobre um antes e um depois, o velho e o novo, que resultam num conflito, na dialética que se estabelece durante toda a crônica. E é justamente aí, nesse movimento, nesse jogo entre o que as coisas parecem ser e o que efetivamente são que se oferece o estilo peculiar do cronista. Para quem se dispõe a acompanhar o olhar implacável do autor, resta observar cada situação descrita pelo narrador nesta “armadilha textual”, para desvendar como o oficial e o não-oficial estão em tensão constante, revelando os contrastes próprios de uma época e encontrando sua síntese no trabalho de representação engendrado pelo cronista. Vejamos como isso se dá.

Como já aludido acima, em todo o texto, o narrador-protagonista é responsável pela condução dos fatos, mas não tem suas características físicas ou psicológicas detalhadas e nem mesmo informado o seu nome, sendo possível depreender, apenas, considerando as observações que a própria personagem faz e a dimensão que ela tem dos fatos e das cenas narradas, que se trata de alguém do sexo masculino, experiente e com idade já avançada. Portanto, a visão a ser acompanhada pelo leitor é a de alguém que merece o crédito dos mais velhos e que se coloca em tom quase confessional diante do seu destinatário. Este narrador procura, já de início, situar o leitor: “Domingo de manhã, eu me sentei na praça da cidade”. Esta frase de entrada, juntamente com o título, ao mesmo tempo em que informa o leitor sobre o tempo e o espaço onde se desenvolverão as considerações e observações do narrador,

lança-o, de imediato, numa situação e num ambiente bastante comum, até mesmo tranqüilo e agradável, se considerarmos que o domingo é o dia internacional do descanso, do lazer e que a praça é um dos espaços coletivos mais utilizados por pessoas de qualquer idade. Em outras palavras ainda, a imagem imediata a que o leitor é lançado é a de confraternização, de encontros, enfim, de paz e tranqüilidade suscitadas por um mote que retoma o antigo hábito de freqüentar a praça. A partir de então, este espaço é situado e caracterizado mais pormenorizadamente.

Domingo de manhã, eu me sentei na praça da cidade. Era uma cidade estranha, vista em visita, e sua praça pulsava colorida, ensolarada, neste meio de primavera. Do meu banco, sob uma árvore velha que espalhava ao redor florzinhas roxas, percorri as construções alinhadas pelos quatro lados tão inesperadamente planos e regulares. Havia um prédio centenário com jeito de prefeitura, um outro moderno talvez assembleia, um antigo teatro pintado de novo, uma vaga visão clássica de fórum, uma igreja levantada em obras de épocas superpostas. Por duas das faces, entre as edificações avantajadas, resistiam casas de cinquenta anos atrás, pedaços de jardins, barracões de madeira. E tudo se embaçava um pouco no acalorado mormaço.

Deste início da crônica, portanto, e já colaborando para a consecução do enredamento pretendido pelo narrador, o comum, o cotidiano parece mostrar-se no seu habitual. Porém, tomando pontualmente a segunda frase, em contraste com a frase de abertura do parágrafo, observe-se que a praça, que pulsa “colorida e ensolarada”, está situada em uma cidade “estranha, vista em visita”. Portanto, se por um lado a imagem de uma praça num domingo remete para alegria e tranqüilidade, a cidade que a cerca ainda se mostra “estranha” para quem a vê de fora, “em visita”. A praça torna-se uma ilha de paz num contexto estranho para observadores mais atentos.

Do mesmo modo, na seqüência, a estação das flores, pelo colorido que a

praça apresenta, está em toda a sua pujança, mas a árvore descrita, ao invés de caracterizar o vigor da primavera é, antes de tudo, “velha” e espalha “florzinhas roxas” como a *Tibouchina multiflora*, ou “Quaresmeira”, como é popularmente conhecida, que floresce durante a Quaresma e forra o chão com flores roxas. Aqui o contraste se revela nos próprios vocábulos selecionados, pois o uso do diminutivo carrega a palavra “flor” de afabilidade e remete a uma linguagem caracteristicamente infantil, mas, em seguida, o substantivo é adjetivado com o vocábulo “roxa”, que, ao contrário de amabilidade, nascimento e infância, remete, simbolicamente – da mesma forma que o preto –, para velórios e cerimônias que lembram morte ou perda. Tanto que a cor roxa, para a tradição cristã, é a cor da Quaresma, resgatando a idéia de um tempo de martírio sofrido no passado por Cristo, após sua condenação, mas antes de sua ressurreição no Domingo de Páscoa, que, segundo a mesma tradição cristã, é, ao contrário, um tempo de alegria e exultação pela libertação dos homens dos seus pecados, um tempo de expectativa, esperança universal e, principalmente, renascimento.

Vale ressaltar, estamos propondo já de início esse tipo de analogia, pois, como veremos mais adiante, a praça também parece, de alguma forma, ressurgir e ganhar novos tons aos olhos do narrador, mas ainda carregando lembranças vivas de uma época de martírios vividos num regime ditatorial recentemente superado. Tanto que, ainda em relação aos vocábulos selecionados neste início de texto, destaca-se a atribuição de características humanas à praça, pois esta “pulsa” num ambiente ainda estranho se visto em visita, ou seja, metaforicamente, a praça ganha significação de país, cercado por uma atmosfera política de transição, de indefinição, mas que – como

veremos no desenvolvimento das reflexões aqui propostas – já sente os novos tempos, a possibilidade de renascimento.

Ainda neste mesmo parágrafo, outras sugestões simbólicas se apresentam com extrema força. Ao dar conta do espaço ao redor da praça, o narrador informa que há um prédio “centenário com jeito de prefeitura, um outro moderno talvez assembleia, um antigo teatro pintado de novo, uma vaga visão clássica de fórum, uma igreja levantada em obras de épocas superpostas”. Não é preciso um esforço muito grande para notar que, neste fragmento, estão caracterizados o que para o narrador são os representantes máximos de poder e difusão de ideologias num país: o Executivo (a prefeitura), o Legislativo (a assembleia) e o Judiciário (o fórum), além da Igreja (a igreja) e da Cultura (o teatro). Porém, vale atentar para a maneira pela qual o narrador descreve os espaços, estabelecendo um ângulo de visão que exige um leitor arguto para a percepção dos elementos ali representados.

O prédio da prefeitura, por exemplo, é “centenário”, conotando, portanto, uma estrutura velha, ditatorial, que precisa ser revista, ou que ainda traz resquícios do passado; já o prédio da assembleia, ao contrário do prédio da prefeitura, é “moderno”. Como sabemos, até o final da ditadura, o Legislativo não tinha nenhuma função, mas, a partir de 1984, data de escrita da crônica, a assembleia toma a configuração de um dos poderes mais importantes para o estabelecimento e a afirmação da democracia. O prédio do teatro, por sua vez, também é “antigo”, mas está “pintado de novo”, ou seja, é um local reavivado com os novos tempos e com a possibilidade do fim da censura. Já o fórum reflete justamente o momento de transição e indecisão ainda vivido, pois é apenas “uma vaga visão clássica”. Do mesmo modo que o Legislativo, o

Judiciário, durante o período ditatorial, estava atrelado ao Executivo e sob seu domínio. Portanto, também vive um momento de readaptação aos novos tempos, mas mantendo a sua clássica visão, segundo o narrador. Finalmente, temos o prédio da igreja, que é “levantada em obras de épocas superpostas”. Com sutileza, por meio de uma escolha detalhada de expressões, como o vocábulo “superpostas”, que significa, denotativamente, segundo o dicionário *Novo Aurélio: século XXI* (2003), “[De *sobr(e)-* + *pôr*.] Pôr em cima ou por cima”, mas que no texto ganha nova significação pelo fato de serem as “épocas” superpostas e não exatamente as obras, o cronista nos revela, por meio do narrador, toda uma ideologia conservadora e hipócrita que permeia a Igreja, uma vez que descortina o fato de a Instituição sempre se adaptar aos tempos, de acordo com os seus interesses e não necessariamente com os da sociedade em que está inserida.

Esquemáticamente, temos a seguinte situação dada:

Executivo (a prefeitura)	→	“centenário”	=	ditadura.
Legislativo (a assembleia)	→	“moderno”	=	pós-ditadura.
Judiciário (o fórum)	→	“clássica”	=	tradição sem função.
Igreja (a igreja)	→	“obras superpostas”	=	adequação ao regime.
Cultura (o teatro)	→	“pintado de novo”	=	renovação.

O espaço descrito assume, portanto, uma função bastante relevante na estrutura textual, pois acaba expondo, de maneira figurativa, toda uma situação vigente. De um lado, temos o narrador defendendo um Legislativo moderno e uma

Cultura atuante e renovada; de outro, em contraste, uma nítida tentativa, deste mesmo narrador, de desvelar criticamente a atuação única, ditatorial do Executivo e a cumplicidade do Judiciário e da Igreja, vigentes até então. Nessas “duas faces”, como quer o narrador, há o novo, “as edificações avantajadas” – o período de democracia que se inicia –, mas o velho, as “casas de cinquenta anos atrás”, os “pedaços de jardins” e os “barracões de madeira” – as memórias da ditadura – ainda resistem, num período em que tudo “se embaraça um pouco”, ou seja, muita coisa ainda está por se definir em relação aos rumos do país naquele momento.

Observe-se que o cotidiano, o habitual, pela perspectiva de focalização adotada pelo narrador, dando conta de nuances, de sutilezas de cada espaço, reposiciona os objetos representados, contrastando-os. O habitual passa, assim, pelo “efeito de estranhamento”, de que nos fala Victor Choklovski (*apud* ECO, 1971. p. 70-71), e ganha em significação, para, concomitantemente, levar o receptor a ver a coisa representada sob uma nova perspectiva, o que supera em muito as suas representações rotineiras.

Na seqüência da crônica, podemos destacar ainda muitos outros momentos em que afloram os contrastes alinhavados pelo narrador e que corroboram para enlevar o leitor, de maneira consciente ou não, num mundo de significações minudentemente trabalhado, que interliga todo o texto. No segundo parágrafo, por exemplo, ainda caracterizando a praça, o narrador elenca inicialmente uma série de cenas que presencia, de modo que o leitor tem diante de si uma profusão de imagens. São crianças jogando bola, vendedores ambulantes, carros passando e alto-falantes que “cantam” a missa das dez. Entretanto, todos estes “ruídos em volta” caminham para

um clima de paz, de vozes em dueto que emanam da igreja e dominam o ambiente “sem estridências”. Há um claro contraste entre os vocábulos selecionados, o que exige capacidade intelectual do receptor, pois este é conduzido a observar que, apesar de toda a efervescência em volta, há uma nova atmosfera que começa a fazer parte do ambiente. É obvio que essa nova atmosfera diz respeito a uma acepção a ser apreendida a partir de uma leitura mais atenta do texto; a uma situação não-oficial que começa a se “desenovelar” e que cabe ao receptor tornar-se parceiro nesse processo dialético organizado conscientemente pelo cronista, por meio de uma rigorosa seleção de vocábulos e expressões. De um lado temos: “ruídos em volta”, “difusa mistura”, “crianças jogando bola”, “vendedores ambulantes”, “carros passando” e “alto-falantes”; de outro: “igreja”, “cantavam a missa”, “sombra dos canteiros”, “Santo é o Senhor”, “vozes em dueto”, “acompanhamento de órgão”, “muito calmas”, “arredondavam como fundo musical”, “vagaroso”, “desenovelando” e “certa paz”, colocados de maneira bastante natural.

Além disso, este clima de calma e paz predominante na praça dos novos tempos, inserida ainda no início da crônica, ganhará força de representação no contraste, ao final do texto, com a menção sutil do narrador de que o período da ditadura foi uma época de sofrimento e de ordem forjada pela repressão.

Outro bom exemplo dessa tessitura exercitada pode ser constatado nos dois parágrafos seguintes:

Pela calçada vem um grupo de três mulheres. Aproximam-se bem juntas, e apesar do conjunto recortado são esmaecidas. Uma, de elevadíssima idade, está numa cadeira de rodas. Outra, menos idosa, a

empurra, andando levemente. A terceira é grisalha e segue pausada, também silenciosa.

Em seqüência passa a mãe com o filho. Ela usa short e blusa sumária, mostra-se bonita. Ele um garoto de tanga e passo incerto, aos tropeços de brinquedo na mão. Os dois chegam e saem absortos, ligados entre si, dizendo palavras avulsas de uma só linguagem. Alheios ao resto.

Figurativamente, as cenas que, a princípio, parecem ser banais revelam um imbricado jogo de imagens, possibilitadas pelo manuseio da linguagem. Primeiro porque, se atentarmos para as reflexões esboçadas há pouco sobre o caráter simbólico dos prédios descritos pelo narrador, podemos perceber que as três mulheres apresentadas no primeiro parágrafo acima nos remetem, do mesmo modo, a alguns dos poderes já mencionados, particularmente o Executivo, o Legislativo e o Judiciário. Senão vejamos. A primeira das três senhoras é de “elevadíssima idade” e está de “cadeira de rodas”, portanto, extremamente debilitada e não tendo mais condições de exercer suas atividades sem que haja a intervenção de alguém. Lembre-se, em correlação direta, que a prefeitura, o Executivo há pouco delineado, também era “centenário” e que o país estava saindo de um regime ditatorial – de um sistema “de cadeira de rodas” – para entrar no regime democrático. Já a segunda senhora, “menos idosa”, empurra a primeira e “anda levemente”. Aqui, além do fato de a mulher – leia-se correlativamente o Legislativo, a assembléia – ser mais nova, ela é quem empurra a outra. Todos sabemos que é justamente esse o papel do Legislativo: produzir leis que “empurrem” o país. É possível notar também, como no primeiro parágrafo, uma certa identificação do narrador com o Legislativo, pois, se o poder instituído até aquele momento está ultrapassado, o Legislativo, por sua vez, além de ter a função de “empurrar” o Executivo, “anda levemente”.

Ainda sobre este momento do texto, vale atentar também para a terceira senhora, que é “grisalha” e segue “pausada” e “silenciosa”. Seguindo as analogias sugeridas, temos um Judiciário “grisalho”, diga-se, “clássico”, configurando um poder “lento”, que sempre esteve “silencioso” aos mandos e desmandos da ditadura.

Todos esses aspectos levantados ganham ainda mais sustentação com as perspicazes menções do narrador durante o texto. Enquanto no primeiro parágrafo da crônica, em relação aos prédios, “tudo se embaraça um pouco”, aqui também as três mulheres são “esmaecidas”, significando, de acordo com a leitura que estamos propondo, justamente o período de incertezas que está presente na sociedade brasileira da época e que faz com que o narrador tenha que lidar com o oficial e o não-oficial, ou seja, com um antes conhecido e indesejado e um depois ainda indefinido, mas desejado. Tanto que, na seqüência do texto, o narrador insiste na seleção de imagens que vão intensificando esta expectativa nos novos tempos e, do mesmo modo, desvelando um sistema oficial. Após a descrição das três mulheres, segue-se a descrição de uma mãe com o filho. Além do contraste direto entre a descrição das senhoras idosas, no parágrafo anterior, com a mãe que usa short e blusa sumária e o filho de tanga e passo incerto no parágrafo seguinte, o narrador intensifica suas descrições e vai, aos poucos, revelando-se nitidamente do lado do não-oficial, de uma nova atmosfera que começa a surgir e que se mostra, para ele, “bonita”. Na perspectiva adotada pelo narrador, o sentido inicial de coisa banal, corriqueira, cotidiana de uma mãe com o filho passeando de mãos dadas acaba revelando toda a técnica de andamento, todo o processo dialético exercitado pelo cronista para dar conta de suas concepções sobre a realidade, ou seja, o cronista, por meio do narrador,

instaura uma visão e um discurso que, desmontando o sentido habitual, cotidiano das expressões e imagens, confere-lhes uma nova perspectiva, deslocada de seu contexto rotineiro.

Melhor explicitando a questão, retomemos a caracterização do garoto que chega “de tanga e passo incerto, aos tropeços de brinquedo na mão”, conduzido pela mãe. Num primeiro momento, a atenção do receptor é dirigida para um fato aparentemente comum, corriqueiro. Entretanto, o representado, no contexto das oposições estabelecidas no texto, ganha significação de situação estabelecida e o não percebido imediatamente e conscientemente passa a exigir a participação efetiva do receptor, sob o risco do texto não se completar em sua totalidade. Neste caso específico, o garoto reflete simbolicamente um procedimento que precisa ser pensado, ou seja, por meio de sutilezas, o narrador dá conta de um período “incerto”, de “tropeços” ainda vividos por um novo sistema que está nascendo ou, para ser mais fiel ao texto, de “tanga”, dando os primeiros passos. Tudo isso, como já dito, por meio dos contrastes presentes na própria eleição de vocábulos, como no período “Os dois chegam e saem absortos, ligados entre si, dizendo palavras avulsas de uma só linguagem”. Apenas nesta frase, pelo menos três contrastes se estabelecem.

“chegar”	X	“sair”
“absortos”	X	“ligados entre si”
“palavras avulsas”	X	“uma só linguagem”

Vale frisar sempre, porém, que, apesar de dar conta de situações opostas, as

palavras ou expressões são aproximadas de maneira bastante natural, tanto na frase acima, quanto nos demais parágrafos que compõem a crônica. Neste e em muitos outros momentos, o cronista alia, portanto, forma e conteúdo para dar conta do convencional, mas desconstruindo-o de tal modo diante do leitor que uma percepção particular do objeto representado passa a atuar de modo consciente ou inconsciente no destinatário. Em outras palavras, caso o leitor participe ativamente desse processo, os elementos manipulados no texto desmontam justamente a visão oficial, a concepção ainda vigente de sociedade e ser, e o resultado obtido pela nova imagem criada é uma organização estética “regida pelas suas próprias leis, não as da natureza, da sociedade ou do ser”, mas gerando “um mundo novo, cujas leis fazem sentir melhor a realidade originária” (CANDIDO, 1993, p.9-10), o que pode ser, inclusive, observado novamente no parágrafo seguinte:

Aí surge o casal em plenitude. O homem é moreno, tem costeletas, uma camisa de ramagens e sandálias. A mulher é loura, volumosa, decerto porque extremamente grávida. E estão imersos, continuam, os dois acordes no passo e no mundo. Ainda que não percebam, desfilam. Lindamente.

Neste fragmento temos, aparentemente, outra descrição banal de um casal, compondo uma cena. Os detalhes revelados de ambos, porém, expõem um dos grandes preconceitos vigentes ainda hoje em nossa sociedade. Ele é “moreno” e ela é “loura” e, apesar disso, estão em plenitude. Note-se que o narrador claramente se coloca ao lado de ambos, do não-oficial, frisando, inclusive, que acha tudo aquilo muito belo e natural.

Vale notar também que, novamente, a imagem do nascimento é retomada e,

desta vez, é intensificada ainda mais pelo vocábulo “extremamente”, remetendo outra vez o leitor a uma situação político-democrática que está em gestação. Além disso, o casal está “acorde no passo e no mundo”. Observando mais detidamente a expressão, podemos perceber que a palavra “acorde” está sendo utilizada, numa mesma seqüência, com duas funções ou sentidos distintos. Se tomarmos o vocábulo “acorde” na sua correspondência direta com o vocábulo “passo”, percebemos claramente que se trata de uma tentativa de revelar a maneira pela qual as personagens caminham na praça, ou seja, obedecendo a uma cadência única ou semelhante. Porém, se tomarmos “acorde”, em correspondência com o “mundo” – levando em conta o fato de o cronista trabalhar com a linguagem de maneira que o não dito, mas depreendido por meio de uma leitura mais atenta, é muito forte –, notamos que o significado alcançado está de acordo com as concepções até então vislumbradas pelo narrador: o casal está ajustado ao novo “mundo”, está sintonizado, inserido aos novos tempos, pois não compactua, pelo seu modo de ser e agir, com um modelo pré-estabelecido e vigente na sociedade da época. Tanto que ele tem costeletas, usa “camisa de ramagens” e “sandálias” e ela está “extremamente grávida”, símbolos característicos de liberdade de ações.

Essa liberdade, em seguida, também se mostra em outros símbolos trazidos pelo narrador. Antes, porém, vale uma pausa para observar mais detidamente o trabalho empreendido pelo cronista com a linguagem neste momento do texto, pois, após narrar uma cena em que um menino teria perguntado as horas, o narrador faz as seguintes colocações: “Respondo, ainda tenho tempo. Claro que faço hora. E me levanto, acendo um cigarro com vagar. Só por que tenho tempo?”. Além da

possibilidade de interpretar a frase inicial de dois modos distintos, uma vez que não se sabe se o narrador primeiro responde ao menino e depois reflete sobre o fato de ainda ter tempo ou se este narrador somente responde ao menino que “ainda tem tempo”, observe-se que há como que uma pausa no “narrar” para a inclusão de uma “reflexão” no início e no fim do fragmento; sem contar que uma frase retoma a outra e que, entre elas, há uma expressão mais direta: “Claro que faço hora”, e outra no mesmo tom que domina todo o texto: “E me levanto, acendo um cigarro com vagar”. Tudo isso, num jorro de imagens rápidas, entrecortadas por vírgulas e pontos finais. Desse modo, utilizando a linguagem de maneira bastante inusitada e fazendo emergir uma voz dual no próprio narrador, o cronista parece buscar uma aproximação, o engajamento cada vez maior do leitor para as questões político-sociais da época.

Esse trabalho com a linguagem se mantém durante todo o texto e se destaca, como já dito anteriormente, na constituição de uma série de símbolos que retomam o período da ditadura, alegoricamente. O fragmento a seguir é primoroso para a observação destes aspectos:

Vou até o centro da praça, olho o monumento ao general, uma alegoria com cães de guarda, uma república tocando violão na bandeira, encimado por tosca reprodução da estátua da liberdade. São fascinantes as nossas adaptações. Logo adiante, modestamente, a arma de um advogado nos lembra: sem eles não há justiça. Estou de acordo. E volto para o meu banco, agora já é meu, desistido da nossa escultura oficial.

Simbolicamente a praça é o lugar da fala de todos, do povo, enfim, lugar de liberdade, da livre expressão. Entretanto, ao se dirigir ao centro da praça, o narrador depara-se justamente com “o monumento ao general”, o que reaviva a idéia de

repressão e de dominação na “alegoria com cães de guarda” do Executivo, que foi até então o poder mais importante. Em seguida, porém, e em contraste com esta “escultura oficial”, emerge a voz irônica do narrador: “uma república tocando violão na bandeira, encimado por tosca reprodução da estátua da liberdade” e, na continuidade, um comentário ainda mais irônico sobre essas imagens descritas: “São fascinantes as nossas adaptações”. Dos dois fragmentos acima, lembremo-nos primeiramente que na época de escrita da crônica, 1984, nos Estados Unidos vigia a democracia, enquanto que o Brasil, desde 31 de março de 1964, quando João Goulart foi deposto, vivia um período de ditadura militar, em que o governo utilizou recursos como a censura, o terrorismo e a tortura para abafar manifestações políticas e sociais. Somente após 21 anos de regime militar, já em 1985, é que o país se liberta da agonia da ditadura, com a eleição, via colégio eleitoral, de Tancredo Neves.

Há que se lembrar também que a estátua da liberdade, um dos maiores símbolos dos EUA, construída em 1884 e montada na Ilha da Liberdade, em 1886, foi um presente da França, justamente em comemoração aos 100 anos de independência daquele país que era colônia da Inglaterra. Mais do que nunca, a insinuação do narrador sobre as “nossas adaptações” e sobre a “tosca reprodução da estátua da liberdade” ganha em significação, pois esquadrinha a indefinida condição de “liberdade” da época.

Todas essas imagens, portanto, estabelecem uma série de contrastes e, conseqüentemente, uma tensão, de modo que o oficial, pelo tom irônico dado pelo narrador, é colocado numa posição de total inferioridade em relação ao não-oficial. Para o narrador, o nosso modelo ainda é uma “tosca reprodução”, ou seja, nós somos

uma democracia ainda grosseira e adaptada. Tanto que, em seguida, novamente faz menção à Justiça, com o remetimento à “erma” de um advogado. Note-se que a visão do narrador sobre a Justiça permanece, pois ele concorda com o fato de que o poder Judiciário deve ter autonomia, mas lembra que isso ainda acontece “modestamente”.

Para encerrar o parágrafo, o narrador não deixa qualquer dúvida sobre sua posição em relação ao regime vigente: “volto para o meu banco, agora já é meu, desistido da nossa escultura oficial”, ou seja, passado o período ditatorial, o país já pode ser considerado do povo, sem o jugo de um sistema repressor, em que o plano político é marcado pelo autoritarismo, os direitos constitucionais não existem ou são simplesmente ignorados, as perseguições políticas são comuns e os meios de comunicação sofrem censura prévia.

A partir de então, o texto ganha novos contornos. O narrador intensifica sua visão crítica e as concepções positivas em relação ao novo regime surgem com mais entusiasmo nas observações desse narrador. Enriquecendo em muito a crônica e sempre de maneira bastante inusitada, os parágrafos que se seguem dão conta do novo panorama que domina a praça – leia-se, o país.

Cheguei e vi. Como quem não quer nada, sentado na manhã dominical, eu vi o rapaz em frente. Escorado na motocicleta, de calças jeans, nu da cintura para cima. E vi a moça aparecer, vestida de verde. E os dois se encontrarem. E sem o menor prefácio se beijarem. E se abraçarem, se apalparem, fazerem quase tudo a que tinham direito. Ali no maior sol, diante de todo mundo. Confesso que ainda estranho. Mas gosto, gostar é pouco, adoro. Como não admirar o idílio atualizado, o amor ao câmbio de hoje?

Ressalte-se aqui, além dos aspectos já insistentemente levantados, a tensão que se estabelece entre a sexualidade convencional e a inesperada sexualidade do casal

– observada e aprovada pelo narrador – e uma nova enxurrada de símbolos que remetem mais uma vez à liberdade e à situação do país. No que diz respeito à liberdade de ações, por exemplo, note-se que o rapaz está escorado na sua “motocicleta”, usa “calças jeans” e está despido da cintura para cima. Como sabemos, todos esses ícones estão intimamente ligados aos movimentos de rebeldia do século passado, vividos principalmente na Europa e nos EUA. Já a mulher, por sua vez, veste-se de verde, a cor mais destacada de nossa bandeira. Conseqüentemente, e sendo mais uma vez fiel ao texto, a liberdade de ações encontra-se com o país e “se beijam”, “se abraçam”, “se apalpm”, enfim, há o “direito” de construir novos rumos. Os novos tempos iluminam o narrador.

Aquilo me iluminou. De repente eu não soube mais do que era velho, encontrei o novo. O movimento das pessoas avivando a manhã, das árvores soltas na brisa, dos gritos infantis saudando o carrinho de sorvete. Então percebi os cartazes próximos: diretas-já, ecologia, desarmamento. As camisetas das moças, de vistosos desenhos com palavras. As barbas dos rapazes, seus gestos falando a caminho. As bicicletas borboleteando, as capas dos livros que as jovens mães traziam, as flores na força da estação. Animada, a praça ganhou as cores do presente.

Uma profusão de imagens dá conta desse novo panorama vivido pelo narrador, colocando, num mesmo plano, vocábulos e expressões como “iluminou”, “não soube mais do que era velho”, “encontrei o novo”, “avivando a manhã”, “árvores soltas na brisa” e “gritos saudando”, em contraste com indicações sobre ocorrências cotidianas, como os cartazes que pedem diretas-já, ecologia, desarmamento ou, como veremos no final da crônica, as faixas que anunciam um regime repressor que já faz parte do passado.

Também contrastando com este velho regime repressor, os novos tempos possuem:

- a) liberdade de expressão: “as camisetas das moças, de vistosos desenhos com palavras” e “as capas dos livros que as jovens mães traziam”;
- b) liberdade de ir e vir: “as bicicletas borboleteando”;
- c) liberdade de ações: “as barbas dos rapazes, seus gestos falando a caminho” e “as flores na força da estação”.

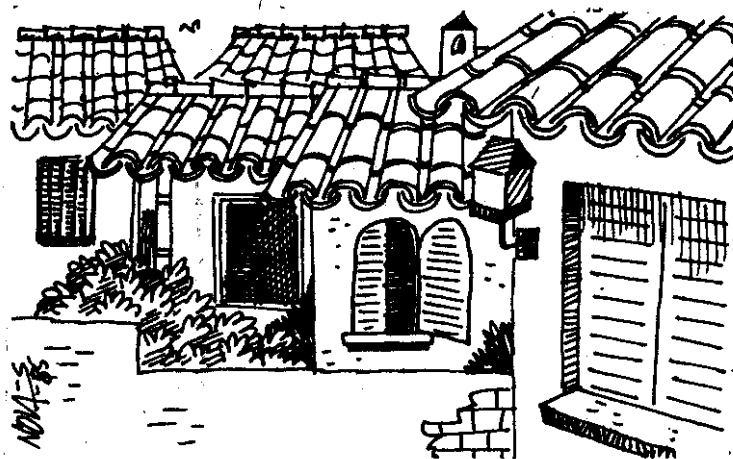
Por tudo isso, o narrador está “naturalmente renovado”. As “memórias da nossa ditadura anterior” são como um filme que ainda passa, mas que serve apenas para não se cometer mais os erros do passado: “coisas didáticas”; uma lição a ser apreendida “baseada em livro de quem a sofreu”. Aqui fica fácil identificar o remetimento ao filme *Memórias do Cárcere*, de 1984, dirigido por Nelson Pereira dos Santos e adaptado da obra homônima escrita por Graciliano Ramos, em que o escritor e militante comunista narra suas memórias de quando esteve preso em 1935, durante o Estado Novo. O filme, portanto, traz à tona o retrato do final de uma ditadura, ou, como ressalta o narrador: as “memórias da nossa ditadura anterior”.

Numa rápida tentativa de sistematização das reflexões acima, temos, portanto, um bom exemplo de como Ricardo Ramos joga com a diferença entre o que está dito no texto e o que pode ser apreendido do contexto por meio de comentários e descrições aparentemente banais do narrador. Em outras palavras, o cronista exercita uma técnica de andamento tético e antitético em toda a crônica, que coloca o leitor diante de uma situação oficial, ao mesmo tempo em que vai, aos poucos, desmembrando vocábulo a vocábulo, expressão por expressão esta aparente situação

de normalidade, de maneira que, como visto, o leitor tem muito mais fortemente representado o não-oficial. Há, por assim dizer, um desmonte do sentido inicial, levando os significados para muito além dos sentidos inicialmente previstos e obrigando o leitor a participar ativamente do texto. Em termos gerais, poderíamos dizer, inclusive, que a crônica desvela toda a ideologia e condensa todo o panorama social da época, por meio do uso inusitado da linguagem, que estabelece uma tensão constante entre o oficial (o antigo regime) e o não-oficial (o novo regime), exigindo um leitor atento ao texto e a seus desdobramentos.

3.9 “Duas cenas mineiras”

RAMOS, Ricardo. Duas cenas mineiras. *Folha da Tarde*, São Paulo, 14 fev. 1985. Geral.



Não é mais de tarde, nem baixou ainda a noite. Não faz mais calor, nem chegou ainda o frio. Não barulhenta nem silenciosa, a rua torta se endireita, sobe, desce, mais plana segue fechando o dia. Ainda sem acender as luzes.

No batente de uma porta, o gato bebe café-com-leite de uma tijela. Um gato pardo, médio, não se pode afirmar que seja bonito. Nem feio. Paula (sic) e

sossegadamente, como escreveu o poeta do lugar num soneto, o bichano toma o leite e deixa o café. Com toda sutileza.

O homem que volta para casa não entra logo, fica na calçada olhando o muro pintado de novo. A casa é antiga, o muro é azulão. O homem, o chefe político da cidade, modestamente importante, quem não conhece não dá nada por ele. Plantado ali vendo a obra.

Vem o outro homem pela rua, aproxima-se, cumprimenta e pára, fica também admirando o muro. Alegre, mas seguro, o dono se expande:

– Mandei pintar.

E como o amigo não diz nada, pergunta:

– O que é que acha?

O compadre observa, concentrado e calado, aquele despropósito de azul. O prefeito, ex-presidente da câmara, poderoso cacique, um tanto desgovernado pela dúvida alheia, insiste:

– Que acha da cor?

Então isso é cor? Olha, olha, e balance a cabeça, nem sim nem não, muita antes pelo contrário, examinando. Tenho tempo, assunto sério.

Impaciente o proprietário:

– Você não sabe que cor é essa?

E ele de juiz, entendido não, até melhor tecnocrata. Azul moderno, azulão-butique. Que diabo vai dizer?

– Qual é essa cor?

Nada. Aquela indecisão. Podia ter feito diverso caminho.

– Diga a cor. Me diga.

Demorou o mais que pôde. Azul danado de ruim, uma infelicidade em vinte metros. Enfim corajoso, afinal era amigo e compadre, resolveu-se:

– Verde não é.

Semana Santa. Cidade barroca, de ruas veneráveis. Casario, calçamento, cena colonial. As ladeiras se estreitam em becos, entretanto levam sempre aos adros e às praças, de repente iluminadas. Alegria do belo que fica, euforia de permanência quando se vê as marcas do tempo.

Existe uma leveza, ou limpeza, neste ar mineiro. As cores se avivam e, apesar de nítidas, são calmas. Os sons dos sinos também, claramente. E a sensação da altura que purifica vem com os longes limites de montanhas, um cerco suave, que nos isola em transparente redoma. À noite, o mistério se adensa mas não pesa. As sombras têm perfume, as simetrias apenas se esbatem, as pessoas continuam próximas. Erguidas contra o céu de estrelas, as vozes parecem mais soltas e musicais. Como se tentando um imemorial diálogo.

Sexta-Feira da Paixão, com a noturna procissão do encontro, esse clima se modifica. O povo enche as ruas, feito massa transbordante, se acotovela no movimento, no borborinho, demasiado para tão pequeno trajeto. Ficam o cenário e a imponência. O cortejo é solene, reproduz a “via crucis”. Dignitários da cidade, trajados a rigor, lembram uma comissão de frente. Depois vêm os soldados romanos e, entre eles, de vestes longas, os que devem ser Arimatéia e Nicodemus. Os sacerdotes paramentados, as imagens antigas. Nas estações, que são nichos de oratórios, a banda de música cessa e canta uma lírica Verônica. O mar de gente em silêncio para ouvi-la.

Lentamente, pisando as pedras do chão molhado pela chuva fina, a procissão chega à matriz e se prolonga no ofício de trevas. Coral e órgão, incenso e luzes. Afluxo e refluxo, piedosos, buscam beijar o Senhor Morto. Faz um calor opressivo, que cheira a flor e vela.

No oitão da igreja, a fresca está povoada e parece um intervalo teatral. Com os romanos de capace (sic) brilhante, os judeus

convertidos que mais parecem árabes, os senhores de “smoking”. Todos visivelmente cansados. Ao acender um cigarro, o homem se chega e me diz:

– Esse prefeito não presta.

Não entendo, em volta ninguém entende. Apesar da mineira vocação política, a frase não se enquadrava, não tinha lugar.

– Desde que ele assumiu, é essa tristeza.

O homem está bêbado. Aponta os romanos, os árabes, os senhores fantasiados, baixa os braços como em fim de festa, e conclui:

– Nunca vi Carnaval mais desanimado.

Mais um exemplo da capacidade de Ricardo Ramos jogar com as palavras e da diversidade de possibilidades praticadas pelo autor na elaboração de suas crônicas, “Duas cenas mineiras” chama a atenção pelo texto aparentemente simples, bem humorado e versátil. Aliás, comparado aos demais textos do autor até aqui vistos, é justamente a versatilidade e o humor que mais se destacam nesta crônica, pois, se os comentários sobre temas do cotidiano, ponteados de notas críticas e marcados por um ponto de vista muitas vezes irônico, ligeiramente marcado pelo humor, parecem ser algumas das marcas de estilo mais recorrentes do cronista, “Duas cenas mineiras” vem evidenciar mais uma vez que o autor, sem abandonar o seu modo característico de representação, constituído de tensões/oposições, domina diversos recursos expressivos. Prova disso é o humor mais direto que se apresenta nesta crônica publicada em 2 de fevereiro de 1985.

Na crônica, como indica o próprio título, algumas imagens ganham corpo em duas “cenas” narradas. Na primeira delas, após o narrador dar conta do ambiente que cerca duas personagens, relata uma conversa banal entre elas, em que uma insiste em ter a opinião da outra sobre a cor de um muro recentemente pintado de azul. Após uma longa hesitação, a personagem que deveria dar sua opinião, responde da maneira

mais inusitada possível, gerando o riso. Já na segunda cena, o narrador, desta vez colocando-se como testemunha dos fatos, descreve uma procissão de Sexta-Feira da Paixão em uma cidade barroca. Inicialmente, as descrições assumem um tom solene e são ponteadas de comentários sobre os acontecimentos que mais se destacam no evento religioso. Ao final, porém, um homem bêbado faz um comentário extremamente insólito e equivocado, quebrando totalmente a seqüência da “cena” descrita e também causando o riso.

Se está claro que o cômico²³ é, por assim dizer, o chamariz, o gancho inicial, a porta de entrada para que o leitor entre na crônica, faz-se necessário pensar um pouco mais detidamente sobre os demais elementos que a compõe. Isto porque, no processo de construção, Ricardo Ramos novamente estabelece, na camada mais aparente do texto, uma clara tensão, por meio de um arranjo especial no nível da linguagem, que vai justamente criar condições para que o cômico se estabeleça e vai possibilitar que uma gama de novos significados se apresente ao leitor.

Este brincar com o significado das palavras, possibilitando várias imagens a partir de um mesmo vocábulo, apresenta-se já no título. Em seu significado mais ostensivo, “Duas cenas mineiras” anuncia o espaço em que o narrador situa os seus comentários – o Estado de Minas Gerais –, mas, ao mesmo tempo, patenteia a

²³ Como já destacado anteriormente, uma vez que a questão do cômico por si só mereceria uma tese autônoma e que a nossa intenção neste momento está mais voltada para o levantamento dos contrastes, explícitos ou implícitos, que geram uma intensificação da inteligibilidade do escrito nas crônicas de Ricardo Ramos, exigindo um leitor participante no processo de construção do texto, optamos por citar Fantinati (1996), que, retomando alguns especialistas no assunto e em especial o estudioso Klaus Gerth (*Práxis Deuttsch*, n° 125, maio de 1994), destaca que “[...] o cômico se baseia, em última instância, num contraste, num contra-senso ou num conflito com uma norma ou regra, que assumem distintas configurações. Entre essas possíveis configurações podem ser mencionadas a contradição entre a aparência e a essência [...] entre a expectativa e a sua realização [...] ou entre o ser e o dever” (p.3).

atmosfera tranqüila que irá caracterizar os fatos narrados, pois, durante anos, se solidificou no ideário popular brasileiro o conceito de que o residente daquele Estado é freqüentemente de boa índole, sereno, sossegado, enfim, penseroso nas suas atitudes e gestos. Não é raro encontrarmos, por exemplo, contos, piadas, chistes e expressões que exploram estas particularidades dos habitantes de Minas Gerais. Assim, além de vincular os dois momentos narrados – as duas “cenas”, como quer o narrador –, o título instiga o leitor a observar a sua “armadilha textual” com olhos descompromissados.

3.9.1 Primeira “cena”

Esta tonalidade geral do discurso do narrador salta aos olhos na primeira das duas “cenas” narradas, mas, apesar desse matiz de discurso despojado, que parece entregar tudo à primeira vista, há uma série de contrastes que se traduzem num efeito peculiar de caracterização do narrado.

Não é mais de tarde, nem baixou ainda a noite. Não faz mais calor, nem chegou ainda o frio. Não barulhenta nem silenciosa, a rua torta se endireita, sobe, desce, mais plana segue fechando o dia. Ainda sem acender as luzes.

Note-se, inicialmente, que todo o primeiro parágrafo é construído em cima da repetição das palavras “não” e “nem”. Este recurso anafórico, característico do texto poético, aliado ao contraste entre os vocábulos utilizados, constrói os significados justamente pelo que se depreende das negativas, ou seja, o não dito, mas depreendido

do contraste de vocábulos, vai imprimindo à “cena” a tranquilidade sugerida no título.

Nega-se para afirmar.

Apenas neste parágrafo inicial, por exemplo, temos os seguintes pares antitéticos:

claro (tarde)	X	escuro (noite)
calor	X	Frio
barulhenta	X	Silenciosa
torta	X	Endireita
sobe	X	Desce
plana	X	Fechando
fechando o dia	X	sem acender as luzes

Ora, é desnecessário dizer que, se “não é mais tarde, nem baixou a noite”, tem-se o “crepúsculo”; se “não faz mais calor, nem chegou ainda o frio”, tem-se uma temperatura agradável, amena, ou ainda, metaforicamente, o outono, que justamente se caracteriza por temperaturas agradáveis pela manhã e sensação de maior conforto ambiental. Além disso, a caracterização da rua, que não é “barulhenta”, nem “silenciosa”, que é “torta”, mas se “endireita”, que “sobe” e “desce” e que, quando se torna plana, “segue fechando o dia”, exige um leitor que construa, que veja, que sinta a cena narrada, pois a imagem do crepúsculo, aí dada, não se oferece de maneira direta e habitual. O narrador, como visto, insinua na abertura do parágrafo o fim de tarde e início da noite e fecha este mesmo parágrafo, fazendo com que o leitor praticamente

veja este crepúsculo, já que reforça que o dia se fecha “ainda sem acender as luzes”. No trabalho de criação das imagens e no embate de vocábulos, estabelece-se, portanto, o significado.

Este aumento da inteligibilidade do escrito vai se asseverar ainda mais nos parágrafos seguintes, por meio de um modo de representação que exige uma atenção especial do leitor.

No batente de uma porta, o gato bebe café-com-leite de uma tijela. Um gato pardo, médio, não se pode afirmar que seja bonito. Nem feio. Paula (sic) e sossegadamente, como escreveu o poeta do lugar num soneto, o bichano toma o leite e deixa o café. Com toda sutileza.

Aqui, junto à continuidade da exploração dos pares antitéticos já anunciados acima, como o fato de o gato estar no batente de uma porta e, portanto, nem fora nem dentro da casa; de estar bebendo café (preto) com leite (branco); de ser pardo, portanto, uma mistura do negro com o branco; de ser médio, portanto, nem grande, nem pequeno; e de não ser nem bonito, nem feio, vale atentar para a menção ao soneto e ao fato de o gato tomar o leite e deixar o café.

A princípio e, como visto, pela tonalidade do discurso, o cronista parece apenas estar intensificando o ar aparentemente despretensioso e simples impresso à camada mais aparente de seu texto na construção das “cenas”. Porém, devemos lembrar que o narrador se refere a “duas cenas mineiras” e, como todos sabemos, Minas Gerais destacou-se, na época da exploração do ouro, pelo que ficou conhecido posteriormente como Barroco Mineiro. Ainda hoje, a arquitetura barroca de cidades como Ouro Preto, cujo grande destaque são as obras de Aleijadinho, chama a atenção pelas suas características peculiares. Já em relação à literatura, o Barroco mineiro, mas não só este,

se caracterizou, entre outras coisas, pelo abuso do confronto de temas opostos e pela utilização de recursos como a anáfora, por exemplo. Vale frisar, estamos levantando esta questão neste momento pelo fato de que, para construir as “cenas”, Ricardo Ramos utiliza diversos recursos expressivos. A nosso ver, conscientemente ou inconscientemente, um deles é justamente um modo só seu de jogar o leitor num mundo Barroco, pela configuração do texto e pelo conteúdo representado, de forma que o leitor não só tenha a noção, mas, de alguma forma, vivencie as características que marcaram o período. Dito de outro modo, e como se verá mais incisivamente na segunda “cena” a ser apresentada pelo narrador, há toda uma busca de dar conta de um período, por meio de um arranjo proposital e particular de escrita, principalmente em um dos parágrafos desta segunda “cena”, que contrasta com o seu estilo próprio de escrita, criando um efeito peculiar. Por ora, fiquemos apenas na alusão a este fato, com o lembrete final de que o soneto, mencionado no corpo da crônica, foi escrito, segundo o narrador, justamente por um poeta “do lugar” e, ainda, que este tipo de estrutura poética foi uma das marcas do Barroco.

Outro fato que se destaca ainda neste segundo parágrafo, e que ganhará mais corpo no parágrafo seguinte, com a referência de que o dono do muro pintado de azul é chefe político da cidade, é a sugestão de todo um período que marcou a história política brasileira e que ficou conhecida como “política do café-com-leite”. Resumidamente, a “República do café-com-leite”, período que vai de 1894 até a Revolução de 1930, nada mais era do que um regime de cartas marcadas em que se revezavam no poder governadores de Minas Gerais e de São Paulo²⁴.

²⁴ Informações obtidas no endereço <<http://www.hystoria.hpg.ig.com.br/coron.html>>. Acesso em: 3 nov. 2003.

Atentando para a crônica e tendo sempre em vista as reflexões acima, é interessante observar que o “bichano” – vocábulo carinhoso para caracterizar o gato que está na soleira da porta – toma o leite e, sintomaticamente, deixa o café. Analogamente, vale a pena lembrar que os dois candidatos a assumir o governo do país, em março daquele ano, são justamente um paulista, Paulo Salim Maluf, e um mineiro, Tancredo Neves. Este último, representante típico da tradição moderadora da política mineira e que se caracterizava pela tendência à conciliação e à negociação, representava o fim da ditadura no país. Do mesmo modo, Ricardo Ramos, até mesmo em outras crônicas publicadas neste mesmo ano na *Folha da Tarde*, defende abertamente a eleição de Tancredo para a presidência do Brasil. Tudo isso corrobora para que se possa perceber que o que se coloca aparentemente como pueril e corriqueiro contém, na verdade, toda uma carga de significados, que exige em muito a participação do leitor no processo de construção do texto.

Ainda sobre este fato, para encerrar, o narrador ainda complementa, reafirmando: “Com toda sutileza”, ou seja, com todo o “jeitinho” mineiro.

Dando seqüência à observação dos demais parágrafos que compõem a crônica, ressalte-se a volta do chefe político da cidade para casa. Neste momento, igualmente, o narrador estabelece um choque de representações, que prepara o leitor para o diálogo entre as personagens.

O homem que volta para casa não entra logo, fica na calçada olhando o muro pintado de novo. A casa é antiga, o muro é azulão. O homem, o chefe político da cidade, modestamente importante, quem não conhece não dá nada por ele. Plantado ali vendo a obra.

- a) O homem volta para casa, mas não entra;

- b) a casa é antiga e o muro é azulão (modernoso);
- c) o homem é o chefe político da cidade, mas é apenas “modestamente” importante.

Observe-se que é o próprio narrador quem conduz de forma antitética a caracterização do ambiente e da personagem. A casa é antiga, mas parte dela é nova; e mais ainda: choca pelo “azulão”. Já o homem, que inclusive não é identificado por um nome próprio, tem o poder, mas não tem uma aparência definida. Assim, os vocábulos selecionados e sua disposição levam o leitor a criar uma imagem que, pela posição do narrador diante do narrado, mais perturba do que esclarece. Em outras palavras ainda, o narrador vai intensificando uma situação a ponto de, pela tensão, um novo significado surgir a partir da síntese lingüística encontrada pelo cronista. O leitor, por sua vez, é jogado num movimento em que o não dito toma uma importância muito maior do que o aparentemente contido no texto, pois cabe a ele ir construindo os significados insinuados pelo narrador.

A partir de então, na crônica, este embate toma uma nova configuração bastante inusitada, que gera o riso. O diálogo, ou melhor, a tentativa de diálogo do primeiro homem com um segundo é pontuada de comentários do narrador. É interessante notar que o narrador continua sendo o responsável por informar ao leitor os pensamentos e as reações do segundo homem. Aí se estabelece um jogo de imagens que vai criando uma situação bastante curiosa.

Conforme lembra na introdução de seu livro o escritor e tradutor Flávio Moreira da Costa, organizador da compilação *Os 100 Melhores Contos de Humor da Literatura Universal* (Rio de Janeiro: Ediouro, 2001), Monteiro Lobato certa vez teria

dito que o humor é “a maneira imprevisível, certa e filosófica de ver as coisas”. Ricardo Ramos, a seu tempo e à sua maneira, parece partilhar desse ponto de vista de Monteiro Lobato, pelo modo de representação e pelos conteúdos representados em sua crônica. A maneira como conduz ao desfecho da “cena”, por exemplo, é um bom indicativo dessa opção.

Antes, porém, é preciso ressaltar que, mesmo não sendo esse o objetivo central deste trabalho, como já dito, quando estivermos falando do cômico ou do riso, estaremos nos referindo basicamente à mesma coisa, pois estamos tomando aqui o riso apenas como uma manifestação física do cômico e como algo que o caracteriza. Da mesma forma, estaremos trabalhando com a noção de que, no texto de Ricardo Ramos, a ironia está na base do cômico e, portanto, os significados depreendidos das reflexões que encerram as “cenas” devem ser tomados com bastante cuidado, ou seja, há um certo senso comum desenvolvido de que os textos cômicos não são densos, pois serviriam apenas para distrair. A crônica “Duas cenas mineiras” vem reafirmar e, ao mesmo tempo, negar esta posição, pois, de maneira risonha, distrai, mas também leva a reflexões e significados muito além dos inicialmente previstos. O cômico acaba sendo o recurso para prender a atenção do leitor e, em seguida, tirar o leitor de sua tranqüila situação de receptor do texto.

Vem o outro homem pela rua, aproxima-se, cumprimenta e pára, fica também admirando o muro. Alegre, mas seguro, o dono se expande:

– Mandei pintar.

E como o amigo não diz nada, pergunta:

– O que é que acha?

O compadre observa, concentrado e calado, aquele despropósito de azul. O prefeito, ex-presidente da câmara, poderoso cacique, um tanto desgovernado pela dúvida alheia, insiste:

- Que acha da cor?
 Então isso é cor? Olha, olha, e balance a cabeça, nem sim nem não, muita antes pelo contrário, examinando. Tenho tempo, assunto sério.
 Impaciente o proprietário:
 – Você não sabe que cor é essa?
 E ele de juiz, entendido não, até melhor tecnocrata. Azul modernoso, azulão-butique. Que diabo vai dizer?
 – Qual é essa cor?
 Nada. Aquela indecisão. Podia ter feito diverso caminho.
 – Diga a cor. Me diga.
 Demorou o mais que pôde. Azul danado de ruim, uma infelicidade em vinte metros. Enfim corajoso, afinal era amigo e compadre, resolveu-se:
 – Verde não é.

Observe-se que narrador constrói um texto espontâneo, ponteados de sutilezas lingüísticas. Estas vão dando pistas ao leitor, o que intensifica a curiosidade pelo desfecho, aumentando o prazer de desfrutarmos de sua criatividade cômica. Entre estas sutilezas, podemos ressaltar, por exemplo, como o narrador vai contrapondo a visão do prefeito, dono do muro azul, ex-presidente da câmara, poderoso cacique, à visão de seu compadre. À visão entusiástica e ao suposto poder de prefeito, ex-presidente da câmara e poderoso cacique, chocam-se, respectivamente, vocábulos como “despropósito” e “desgovernado”, o que desmonta a expectativa inicial e põe a nu, pela oposição de vocábulos, uma nova perspectiva. Esta síntese, que gera o estranhamento do leitor, vai ser exatamente o recurso para a gênese do suspense, que levará a “cena” até o desfecho inusitado final.

Este expediente é alcançado também por meio de um habilidoso jogo de palavras que não possibilita que se identifique claramente, em alguns momentos, a voz que dá conta dos fatos. A voz do narrador, até então facilmente identificável e soberana, se amalgama a possíveis comentários ou pensamentos da segunda

personagem, ou seja, uma vez que não há marcas claras de quem está se colocando nos momentos que seriam característicos do narrador, mesclam-se os discursos, caracterizando o discurso indireto livre.

– Que acha da cor?
Então isso é cor? Olha, olha, e balance a cabeça, nem sim nem não, muita antes pelo contrário, examinando. Tenho tempo, assunto sério.

Enquanto no primeiro questionamento, marcado pelo travessão, fica claro tratar-se do prefeito, no segundo, sem a marca do travessão, tanto pode ser um pensamento do narrador, quanto do compadre do prefeito que sofre a ação da pergunta. Em seguida, observe-se, fica claro mais uma vez tratar-se de observações feitas pelo narrador: “Olha, olha, e balance a cabeça, nem sim nem não, muita antes pelo contrário, examinando”, mas, na continuação, retoma-se a dúvida da frase que abriu o período: “Tenho tempo, assunto sério”. Quem afirma ter tempo: o narrador ou o compadre?

Estabelece-se, portanto, um vaivém, que revela ao leitor o ponto de vista do compadre e do narrador, mas que se choca com o entusiasmo e a insistência do prefeito. Mais do que nunca as reflexões de Fantinati (1996), tomados de Klaus Gerth (*Práxis Deuttsch*, n° 125, maio de 1994), aqui já citadas em nota, de que “o cômico se baseia, em última instância, num contraste, num contra-senso ou num conflito com uma norma ou regra” (p. 3), se confirmam em sua totalidade.

Se esta estratégia adotada no fechamento da primeira “cena” enreda o leitor, dando conta da camada mais aparente, é necessário atentar novamente para alguns dos

significados que podem ser depreendidos a partir de uma reflexão mais acurada das imagens aí sugeridas.

Devemos lembrar, por exemplo, que, em 1985, o país passava por um período de transição, principalmente na esfera política. A mobilização dos partidos de oposição pela campanha das “Diretas-Já” deixava no país um clima de esperança, mas, ao mesmo tempo, de muita indefinição. Todos queriam o novo, mas este novo ainda não tinha feição. Neste contexto, “Duas cenas mineiras” parece ser justamente uma representação figurativa desse período. Há um embate de forças num momento em que não se sabe o que irá ocorrer. Pela primeira vez o país terá um “poderoso cacique”, mas um pouco “desgovernado pela dúvida”. Alguém que deveria ser “modernoso”, mas sem exageros e sem copiar modelos prontos, importados: o “azulão-butique”, ou seja, o azul só de fachada, da moda. Alguém que pedisse e considerasse a opinião dos mais próximos, para que se desfizesse a imagem infeliz de vinte anos de ditadura. Enfim, tínhamos um país novo, pintado de azul, mas que ainda não reconhecia, por exemplo, suas demais cores ou sua cor de maior destaque: o verde. A tranqüilidade mineira de Tancredo Neves talvez fosse, para o narrador, a solução, pois os vinte anos de barreiras, que mudam de feição e abrem para novos horizontes, representados no muro de cor azul, ainda são “danados de ruim”.

3.9.2 Segunda “cena”

Se a primeira parte de “Duas cenas mineiras” prima pela plurissignificação das imagens representadas e pelo modo de representação apoiado nas tensões/oposições, esta segunda parte parece não ser diferente.

Explorando primeiramente a idéia de calma e tranquilidade, contida no senso comum sobre o povo de Minas Gerais, e anunciado já no título, esta curta narração de uma “cena” se liga à primeira também pelo espaço comum a ambas e por apresentar um texto que parece ter a intenção de confiar ao leitor, pelo modo de escrita, uma série de considerações que só se validam com a participação efetiva deste.

Enquanto na primeira parte da crônica, o cronista exercita com mais freqüência o que, para efeito de sistematização, poderíamos chamar de embate direto horizontal, já que, como visto, as oposições ocorrem geralmente na mesma frase e em um mesmo período; nesta segunda parte prevalece o que poderíamos chamar de embate direto vertical, ou seja, o autor organizou esta segunda “cena” de modo que, do início para o fim, estabelece-se, simbolicamente, um sensível jogo de imagens que exalta uma situação (solene, sagrada) e, ao final, choca-se com uma outra situação (baixa, profana), gerando o riso. Dito de outra maneira ainda, o autor exercita um modo de representação que vai muito além da concatenação de vocábulos aleatórios e contrários entre si com o intuito de fazer rir. A contradição está, muito mais, no modo de tratar os objetos representados. Tomemos mais diretamente a crônica em seu primeiro parágrafo.

Semana Santa. Cidade barroca, de ruas veneráveis. Casario, calçamento, cena colonial. As ladeiras se estreitam em becos, entretanto levam sempre aos adros e às praças, de repente iluminadas. Alegria do belo que fica, euforia de permanência quando se vê as marcas do tempo.

Atentando para o parágrafo, a primeira questão que se destaca é a menção direta à Semana Santa, pois, como sabemos, para o Cristianismo este é o período mais importante e respeitado pelos seus seguidores. Na Semana Santa são celebrados os mistérios da salvação operada por Jesus nos últimos dias da sua vida, desde a entrada em Jerusalém, até à sua Paixão e Ressurreição. Portanto, desde o início, um tom solene marca a “cena”. Em seguida, destaca-se a caracterização do espaço que, pelas nuances, faz lembrar a cidade barroca de Ouro Preto, com suas construções religiosas do período colonial ainda preservadas, ladeiras, becos, adros e praças. Tudo isso redundando num clima de respeito e tranquilidade.

Junto a esses aspectos da camada mais aparente do texto, destaca-se também a sonoridade impressa aos vocábulos com a repetição das consoantes e vogais, principalmente o “S” e o “C” e o “M” e o “N” e a vogal “A”.

No parágrafo seguinte, o narrador frisa o tom leve e contido que procura impor à “cena” e confirma-se o apego aos sons. Na verdade, se atentarmos para o cuidado com a estrutura textual, observaremos que todo o segundo parágrafo mais se assemelha a um texto poético do que a um texto em prosa. Neste caso, seria mais prudente, inclusive, falar em prosa poética, pois a seleção de vocábulos, como veremos, vai fazer com que muitas das características atribuídas ao período Barroco na Literatura Brasileira possam ser ali identificadas. Vejamos mais detidamente.

Existe uma leveza, ou limpeza, neste ar mineiro. As cores se avivam e, apesar de nítidas, são calmas. Os sons dos sinos também, claramente. E a sensação da altura que purifica vem com os longes limites de montanhas, um cerco suave, que nos isola em transparente redoma. À noite, o mistério se adensa mas não pesa. As sombras têm perfume, as simetrias apenas se esbatem, as pessoas continuam próximas. Erguidas contra o céu de estrelas, as vozes parecem mais soltas e musicais. Como se tentando um imemorial diálogo.

Arriscando um desmembramento do parágrafo acima, apenas para efeito de demonstração do que estamos afirmando, e tomando as partes mais significativas do fragmento, temos as seguintes marcas, do ponto de vista da sonoridade:

Primeira e segunda frase → aliteração em “Z”, reforçada pelo “V”, e assonância em “E”:

- “Existe uma leveza, ou limpeza, neste ar mineiro”.
- “As cores se avivam e, apesar de nítidas, são calmas”.

Demais frases → aliteração, principalmente do “S” ou “C” e “M” ou “N” e continuidade da assonância em “E”:

- “Os sons dos sinos também, claramente”.
- “E a sensação da altura que purifica vem com os longes limites de montanhas, um cerco suave, que nos isola em transparente redoma”.
- “À noite, o mistério se adensa mas não pesa”.
- “As sombras têm perfume, as simetrias apenas se esbatem, as pessoas continuam próximas”.
- “Erguidas contra o céu de estrelas, as vozes parecem mais soltas e musicais”.
- “Como se tentando um imemorial diálogo”.

Outras ocorrências que caracterizam o parágrafo são:

- a) uma cuidadosa seleção de palavras mais polidas, como “esbatem”, “simetrias” e “imemorial”, entre outras, que demonstram todo um cuidado com o vocabulário;
- b) a repetição anafórica do “AS” no período “As sombras têm perfume, as simetrias apenas se esbatem, as pessoas continuam próximas”;
- c) as inversões sintáticas, como em “longes limites”, “transparente redoma” e “imemorial diálogo”;
- d) as figuras de linguagem, que remetem a analogias sensoriais, como: “As cores (...) calmas”, “As sombras têm perfume”, “sensação da altura que purifica”, “cerco suave, que nos isola em transparente redoma”
- e) e frases de efeito como “o mistério se adensa mas não pesa”, “as simetrias apenas se esbatem” e “vozes (...) tentando um imemorial diálogo”.

Sistematizando este levantamento dos aspectos que mais se destacam no parágrafo, fica claro que a visão de mundo aí contida, com a utilização de figuras sonoras, como a aliteração e a assonância, as sintáticas, como as inversões, e as semânticas, como a sinestesia, as antíteses etc., traz à tona uma série de elementos que remetem ao estilo barroco.

Além disso, outras questões levantadas acima também demonstram que o cronista, por meio do narrador e dos elementos que avulta, arremessa o leitor em um em um ambiente bastante calmo, mas que traz em si todo o conflito e as

particularidades do mundo barroco em todos os níveis: desde questões ligadas à igreja, com a oscilação entre o pólo sagrado e o profano, o embate entre Deus e o homem, espírito e matéria, céu e terra, como veremos mais adiante, até a aproximação e o relacionamento de idéias, sentimentos e sensações entre si, buscando uma tensão constante.

Por tudo o que foi até aqui levantado e ilustrado por meio de exemplos sobre este parágrafo, poderia se pensar que estamos afirmando que Ricardo Ramos é um homem que cultiva o que se convencionou chamar de estilo barroco. Ledo engano. Na verdade, a seqüência da crônica demonstra justamente o contrário. Tudo o que é apresentado e minuciosamente trabalhado em imagens e vocabulário, para dar o “clima” do estilo barroco, entra em conflito com o que se segue na “cena”. Em outras palavras, os elementos da camada mais aparente do texto, como o culto exagerado da forma, com os malabarismos sintáticos e abuso de figuras, tais como vimos acima, o rebuscamento exagerado, o cultismo, o confronto de idéias e de conceitos abstratos, que torna o artista barroco efêmero e contingente, são todos, de certa forma, ironizados na seqüência de seu texto e postos à prova pelo seu modo de representação e pelo conteúdo representado por meio do narrador, desmontando esta acepção primeira a ponto de fazer rir pela ironia que se estabelece.

Sexta-Feira da Paixão, com a noturna procissão do encontro, esse clima se modifica. O povo enche as ruas, feito massa transbordante, se acotovela no movimento, no borborinho, demasiado para tão pequeno trajeto. Ficam o cenário e a imponência. O cortejo é solene, reproduz a “via crucis”. Dignitários da cidade, trajados a rigor, lembram uma comissão de frente. Depois vêm os soldados romanos e, entre eles, de vestes longas, os que devem ser Arimatéia e Nicodemus. Os sacerdotes paramentados, as imagens antigas. Nas

estações, que são nichos de oratórios, a banda de música cessa e canta uma lírica Verônica. O mar de gente em silêncio para ouvi-la.

Observe que, se até agora tudo lembrava afetação e respeito, de agora em diante o “clima se modifica”. O ar solene da Semana Santa, que, em tese, deveria aumentar ainda mais com a proximidade da Sexta-Feira da Paixão, perde espaço para a imagem do povo, que “transborda” e se acotovela no movimento e no “borborinho”. O deslocamento das pessoas forma uma “noturna procissão” e não uma “procissão noturna”. A simples inversão do elemento caracterizador dá o tom do clima que o narrador cria para que, ao final, haja a quebra dessa expectativa inicial. Para o narrador, com o início da procissão, só ficam “o cenário e a imponência”, ou seja, do clima tipicamente barroco, o que fica é o cenário e a grandiosidade.

Na seqüência, outro fato chama a atenção. Primeiramente o narrador faz questão de frisar que o cortejo é solene e reproduz a “via crucis”, mas, em seguida, destaca ironicamente que os “dignitários da cidade, trajados a rigor, lembram uma comissão de frente”. Ora, não é necessário um esforço muito grande para perceber que aí estão contidas situações extremamente conflitantes. De um lado, tem-se o tom solene da “via crucis”, o ponto mais melancólico da cerimônia de morte e ressurreição de Jesus Cristo, aliado à responsabilidade daqueles que exercem o cargo mais elevado no ritual: os carregadores do corpo do Senhor morto, trajados a rigor. De outro lado, há a informação de que aqueles que têm a mais alta graduação honorífica naquele momento, os dignitários, assemelham-se a uma “comissão de frente”. Toda a situação anteriormente criada é desmontada apenas por uma colocação, pois, como sabemos, a expressão “comissão de frente” é parte do vocabulário caracterizador de uma das

manifestações mais profanas da cultura popular brasileira, o Carnaval. Estabelece-se, portanto, um choque de representações, que desmonta toda a aceção anterior, causando o estranhamento no leitor.

O desmonte desta aceção usual é ainda mais intensificada nos momentos seguintes. O narrador dá conta de que, após a “comissão de frente”, “vêm os soldados romanos e, entre eles, de vestes longas, os que devem ser Arimatéia e Nicodemus”. As figuras bíblicas de José de Arimatéia e Nicodemus, que são habituais nas procissões de encontro entre as imagens de Cristo morto e Nossa Senhora, têm uma força muito grande no ideário católico, pois, segundo a tradição, quando Jesus Cristo estava na cruz, o centurião Longino o teria ferido com uma lança no peito. Desta ferida jorrou sangue que foi recolhido por José de Arimatéia e Nicodemus em um cálice. Esta passagem, ainda hoje, inspira lendas sobre o santo “graal”, como o símbolo de vida eterna. Assim, observe-se que o narrador coloca em contraste elementos de uma alta hierarquia religiosa com a mais popular das manifestações. O sagrado e o profano ficam lado a lado.

Outro exemplo desse tipo de constraste, mas num grau de menor importância, se dá no momento em que o narrador informa que, após a banda de música cessar, “canta uma lírica Verônica”. Neste caso, o lírico e o popular também estão postos lado a lado. Primeiro, a figura da banda e, em seguida, a figura da cantora lírica Verônica. Esta, cujo nome deriva do grego *vera icon* (= verdadeira semelhança), teria enxugado o rosto de Cristo na subida do calvário e no tecido teria ficado gravado esse rosto. Portanto, novamente um dos pontos centrais da celebração católica.

No parágrafo seguinte, segue a insistência nos contrastes pontuais entre um vocábulo e outro e a descrição da procissão como algo que se prolonga em aflição e trevas e que vai justamente intensificar o clima que será rompido ao final do texto. Entre outros, podemos destacar, por exemplo, os pares antitéticos “incenso” (bruma) X “luzes”, “afluxo” X “refluxo” e “flor” X “vela” que, ao mesmo tempo em que afirmam ou caracterizam uma situação, negam ou refletem o contrário. Alie-se a isso, o pisar as pedras, a chuva, o prolongar da procissão e o calor opressivo, fazendo com que estes contrastes se intensifiquem.

Caminhando para o desfecho, todo este ambiente carregado de imagens desemboca, como já dito anteriormente, na mais insólita das situações. Junto a essa nova situação que se apresenta, todo o trabalho do cronista se revela.

No oitão da igreja, a fresca está povoada e parece um intervalo teatral. Com os romanos de capace (sic) brilhante, os judeus convertidos que mais parecem árabes, os senhores de “smoking”. Todos visivelmente cansados. Ao acender um cigarro, o homem se chega e me diz:

– Esse prefeito não presta.

Não entendo, em volta ninguém entende. Apesar da mineira vocação política, a frase não se enquadrava, não tinha lugar.

– Desde que ele assumiu, é essa tristeza.

O homem está bêbado. Aponta os romanos, os árabes, os senhores fantasiados, baixa os braços como em fim de festa, e conclui:

– Nunca vi Carnaval mais desanimado.

Corroborando para concretizar o desmonte, pelo contraste, de uma “cena” até então solene, o narrador, no início do fragmento acima, ainda proporciona uma aproximação dos fatos com o teatro, demonstrando, claramente, que toda a “cena” narrada até então nada mais é, para ele, do que uma encenação, em que o mais

importante é perceber os embustes contidos num modo de enxergar o objeto de representação. Para isso, utiliza um discurso dialético que, ao mesmo tempo em que afirma, nega; ao mesmo tempo em que caracteriza, descaracteriza; ao mesmo tempo em que mostra, esconde; e, ao mesmo tempo em que constrói, destrói. Para o leitor, a opção é atentar para a síntese desse discurso e se assegurar do verdadeiro significado aí contido.

Ao final, ao colocar-se como interlocutor e testemunha direta dos fatos e ao continuar fixando os contrastes, como, por exemplo, ver semelhanças entre judeus convertidos e os árabes, povos tradicionalmente divergentes em crenças no passado, o narrador se insere inteiramente no texto e convida o leitor a rir com ele.

Das duas “cenas mineiras” aqui observadas, o mais intrigante é perceber que, mais uma vez, Ricardo Ramos não abre mão de um modo de construção do texto que joga com as contradições, articulando os significados e exigindo uma atitude atuante e interveniente do leitor no ato da leitura.

3.10 “Historinha policial”

RAMOS, Ricardo. Historinha policial. *Folha da Tarde*, São Paulo, 04 abr. 1985.



Pilha-Fraca era um sujeito devagar, mas não tanto quanto Marcha-Lenta. Os dois juntos, somando as suas calmarias, davam uma parelha que por ser lerda não deixaria de ir longe. No andar seguro de tartaruga.

Haviam começado cedo, cada um para o seu lado, quando se encontraram já estavam

prontos. Malandros, marginais. Com uma bruta folha de serviços e ainda limpinhos, sem entrada nem ficha na polícia, podiam muito bem virar sócios. Foi o que fizeram, logo após se conhecerem. Tinham muito em comum.

As afinidades iam além dos apelidos, por mais que denunciassem os seus temperamentos ou estilos pausados. Não andavam armados, não haviam apagado ninguém, trabalhavam no descuido e na trombada. Marcha-Lenta planejava, Pilha-Fraca também. Calmamente. E as coisas sempre saíam certas, nos conformes. Para completar, eram ambos incolores, não chamavam atenção, e se alguém por azar reparasse neles seria incapaz de desconfiar, pareciam honestos. Melhor, eram os próprios otários. Como não resultar? Armaram a dupla, e foram em frente.

Cautelosos, com pés de lã como convêm, eles começaram escalando a chamada senda do crime. Por mais que se parecessem no caráter, mostraram desde o início pequenas diferenças. Marcha-Lenta gostava de roubar casas, entrava e ficava à vontade, fazia a limpa sossegado, ia embora sem deixar rastro. Pilha-Fraca preferia atuar ao ar livre, em cruzamento cheio de esquinas, desimpedido por todas as saídas, só então ficava natural e produtivo. Não forçaram a barra,

estiveram algum tempo de parceria e cada um por si. Mas pensando, examinando o mercado, querendo encontrar uma atividade à altura das suas capacidades respectivas. Afinal, não tinha cabimento vegetarem nisso de muito relógio e correntinha, até demais, para tão pouco dinheiro. A sociedade, se Deus quisesse, ia prosperar.

Foi Marcha-Lenta quem chegou com a idéia: negócio de fios. Parecia coisa boa. Procuraram se informar, estabeleceram contatos. Confirmado, um ramo novo, seguro e de grandes possibilidades. Em menos de um mês, Pilha-Fraca estava doutor no assunto: fios comuns, encapados e de cobre, de telefone e industriais, fios que nem imaginava existissem. E por dentro de onde apanhá-los: estradas, marginais, variantes, os depósitos e pátios. Bem apetrechados, tesouraram tudo o que puderam. Só uma noite, no km 31 da Via Anhanguera, cortaram quase uma tonelada de fios telefônicos. Depois foram estourar longe, num terminal, numa fábrica, num almoxarifado, em São Miguel Paulista, Pirituba e Taboão da Serra.

O furto de fios não durou nem muito nem pouco, demorou o tempo exato de qualquer empreendimento, aquilo de ascensão, pico e queda. Teve que ser mudado, substituído. Incrivelmente, foi Pilha-Fraca a dar o próximo lance: vamos assaltar motel. Fazia sentido. Era um ramo florescente, posto em lugares ermos (estradas, marginais, variantes), a bem dizer conhecido de vista. Eles precisavam somente fazer figuração. Compraram revólveres, máscaras, viram televisão para melhorar o nível: E faturaram apenas três estabelecimentos. No quarto, deu cachorro que não apareceu de dia, não estava previsto. Um pandemônio. Feitas as contas, nem bem nem mal, negócio é negócio. Aproveite enquanto dura. Sem trocadilhos, é claro.

Ficaram um bocado no desvio, regredindo aos seus idos de trombadinha e descuidista. Aí então, não suportando a humilhação do retrocesso, Marcha-Lenta falou em roubar sepulturas. Pilha-Fraca reagiu feito, nem pensar, quase teve um troço. Ainda mais que andava remoendo umas ruindades, maluquices do seu período de motel. Vinha castigo na certa. O dinheiro, entretanto, que escasseava minguado, pingou, parou e sumiu de vez. Sem dúvida o país ia de mal a pior, não endireitava mesmo. Premidos pelas circunstâncias, passaram a violar túmulos de cemitérios. E logo no terceiro assalto, quando já estavam se apurando (dente de ouro vale uma nota), foram encanados. Com todas as honras. Ou seja, pagando acumulada de artes recentes e antigas.

Marcha-Lenta deu o desespero, mas Pilha-Fraca não se surpreendeu. Tivera um pressentimento. Adentrando a noite do Araçá, lembrara o jornal as três notícias assustadoras que lera na tarde. Sessenta romeiros mortos no desastre de caminhão em Aparecida, o macumbeiro atropelado quando acendia velas pretas e vermelhas nos trilhos da Fepasa, o naufrágio do barco “Deus Me Ajude” com oito desaparecidos. Assim não há quem resista.

Em “Historinha policial”, mais uma vez o leitor tem diante de si, à primeira vista, cenas simples do cotidiano de personagens de uma grande metrópole, pois, nessa crônica, dois pequenos marginais, com características bastante semelhantes, se encontram e praticam pequenos delitos, como bater carteiras, invadir residências, furtar fios e roubar motéis, até que, levados pela situação de crise na profissão, decidem violar túmulos no cemitério do Araçá e são presos.

Sem dúvida, essa “historinha”, como revela o próprio título, pouco resultaria em termos de discussão teórica, não fosse o modo de representação e o conteúdo representado que, ao contrário, vão muito além dessa situação banal aparente. Em meio aos modos de tensão/oposição característicos das crônicas de Ricardo Ramos, “Historinha policial” destaca-se pelo apurado cuidado na representação do comportamento de duas personagens bastante singulares: Pilha-Fraca e Marcha-Lenta, causando o “efeito de estranhamento” e levando no leitor a cair na armadilha textual construída pelo autor.

Atentando para o próprio título da crônica, já temos um forte indício desse processo de construção, pois o uso dos sufixos “inho” e “inha” em português, como sabemos, é um recurso abundante na linguagem familiar e, principalmente, no trato com as crianças, pelo seu caráter aproximativo, carinhoso e, até mesmo, espontâneo. Num primeiro momento, portanto, o uso do diminutivo previne o leitor de que os fatos ali narrados compõem uma ocorrência corriqueira para determinada parcela da sociedade, dirigindo a atenção do leitor para a coisa imediatamente existente. Num segundo momento, porém, sob o manto dessa “historinha”, tomará corpo uma perspectiva que desmonta esta perspectiva inicial. Por meio de um narrador

predominantemente distanciado, onisciente²⁵, o texto revela uma realidade que põe a nu uma situação peculiar àquele momento, causando o estranhamento e exigindo um esforço maior para a compreensão dos significados ali expressos e uma participação ativa do receptor, sob o risco de o texto não se realizar por completo, pois, aos poucos, vai se construindo a figura dos dois marginais de maneira que, ao invés de perigosos, ameaçadores, assassinos e cruéis, como é mais comum, tem-se, ao final do texto, uma imagem bastante humanizada de ambos e, desse modo, elimina-se uma visão maniqueísta da realidade.

Desde o início, o narrador dá conta das características mais comuns dessas personagens:

Pilha-Fraca era um sujeito devagar, mas não tanto quanto Marcha-Lenta. Os dois juntos, somando as suas calmarias, davam uma parêlha que por ser lerda não deixaria de ir longe. No andor seguro de tartaruga.

Atente-se, de imediato, para os apelidos. Na “historinha” a ser contada pelo narrador, as personagens recebem alcunhas que revelam semanticamente as personalidades e habilidades de ambos – ou, melhor dizendo, as inabilidades de ambos –, sem contar o apelo humorístico que estes vocábulos carregam pela sua composição singular. Ao invés de rápidos, ágeis e matreiros, como se espera de um delinqüente, Pilha-Fraca é um sujeito devagar e Marcha-Lenta é ainda mais lento. Além disso, certos elementos lingüísticos instauram uma visão que vai, aos poucos, corroborando para dar a entender que as personagens são não só lentas, mas também acéfalas. O narrador, por

²⁵ De acordo com a tipologia de Norman Friedman, sintetizada por Ligia Chiappini Moraes Leite em *O foco narrativo* (7.ed. São Paulo: Ática, 1994).

exemplo, destaca que somando a “calmaria” dos dois dava “uma *parelha* que por ser lerda não deixaria de ir longe” (grifo nosso). De acordo com o *Novo Aurélio*: século XXI (FERREIRA, 2003), o vocábulo grifado, entre outros, tem os seguintes significados: “S. f. 1. Par de alguns animais, em especial muares e cavalares. 2. Par. 3. Fam. Pessoa ou coisa que emparelha com outra, que lhe é muito semelhante”. Portanto, da mesma forma que o vocábulo remete à parceria ou a alguém que é muito semelhante à outra, sugere que os dois são como uma parrelha de “burros”, pobres de espírito e ignorantes. Do mesmo modo, é imprescindível observar o contra-senso contido na seqüência da expressão: “por ser lerda não deixaria de ir longe”. Observe-se, primeiramente, que a expressão guarda semelhanças com a frase corriqueira de otimismo “devagar se vai ao longe” e, portanto, é facilmente apreensível pelo receptor. Porém, essa “filosofia do cotidiano”, se assim podemos chamar, é alterada e o objeto passa pelo “efeito de estranhamento” (CHKLOVSKI, 1971), tornando-se singular em oposição ao seu modo mais habitual de expressão. Sendo assim, de acordo com o narrador, a “parelha” de amigos, justamente por ser “lerda”, vai longe. Este choque de representações entre a norma lingüística e cultural e o uso imprevisto no texto com a inversão do dito popular gera – ou deveria gerar – a reflexão do leitor.

Em seguida, este uso particular da linguagem é repetido. O narrador comenta que a “parelha” de amigos iria longe “no *andor* seguro de tartaruga” (grifo nosso). Aqui, do mesmo modo, há um choque de representações, pois a frase também remete para pelo menos duas expressões de uso comum. Uma das mais conhecidas é o “devagar com o andor”, que intensifica a idéia de vagarosidade das personagens. Uma outra, também bastante conhecida, é a expressão: “Fulano de Tal é tão devagar quanto uma tartaruga”.

Atente-se, porém, para o fato de que, no caso da crônica, o vocábulo utilizado é o substantivo “andor” e não o verbo “andar”. Mais uma vez recorrendo ao *Novo Aurélio*: século XXI (FERREIRA, 2003), “andor” significa “[Do sânscr. *hindola*, ‘redouça’, pelo malaiala *andola*.] S. m. 1. Padiola portátil e ornamentada, sobre a qual se conduzem imagens nas procissões; charola, andas”, o que evidencia o fato de que, imediatamente após comparar os dois delinqüentes a “burros” e vagarosos, o narrador os coloca no mesmo patamar das imagens santas, estabelecendo um nítido contraste. Tem-se, assim, em apenas um curto parágrafo inicial, bons exemplos de como o cronista experimenta uma técnica de andamento tético e antitético em seu texto, desmontando a visão instituída pela norma cultural. Em outras palavras, devido ao modo de representação adotado, as personagens são, ao mesmo tempo, animais (“parelha”) e santos (“andor”), o que minimiza a possibilidade de qualquer visão maniqueísta, pois os dois princípios, trazidos à luz pelo modo de escrita de Ricardo Ramos, não são colocados como antagônicos e irreduzíveis; o bem e o mal não são exacerbados e o resultado desse procedimento são personagens extremamente humanas e próximas ao leitor.

Essa armadilha textual montada pelo autor tem seqüência nos próximos parágrafos que compõem a crônica. No segundo e terceiro, por exemplo, destaca-se o tom jocoso do narrador e novamente o choque de representações instaurado pelos vocábulos selecionados.

Haviam começado cedo, cada um para o seu lado, quando se encontraram já estavam prontos. Malandros, marginais. Com uma bruta folha de serviços e ainda limpinhos, sem entrada nem ficha na polícia, podiam muito bem virar sócios. Foi o que fizeram, logo após se conhecerem. Tinham muito em comum.

As afinidades iam além dos apelidos, por mais que denunciasses os seus temperamentos ou estilos pausados. Não andavam armados, não

havam apagado ninguém, trabalhavam no descuido e na trombada. Marcha-Lenta planejava, Pilha-Fraca também. Calmamente. E as coisas sempre saíam certas, nos conformes. Para completar, eram ambos incolores, não chamavam atenção, e se alguém por azar reparasse neles seria incapaz de desconfiar, pareciam honestos. Melhor, eram os próprios otários. Como não resultar? Armaram a dupla, e foram em frente.

Interessante notar que os “malandros”, quando se encontram, já estão “prontos”. Uma vez que o mesmo narrador já informou de antemão que ambos começaram cedo, o texto nos remete, ironicamente, para o problema da delinqüência juvenil e acaba igualando as personagens aos trombadinhas que povoam principalmente as cidades de médio e grande porte em todo o Brasil. Correlativamente, são crianças que iniciaram uma vida de desvios e que continuam, como veremos no decorrer do texto, na mesma situação por falta de perspectivas.

No tocante aos contrastes estabelecidos, a caracterização das personagens ganha ênfase, pois estas, apesar da “bruta folha de serviços”, ainda continuam “limpinhos”, sem ficha na polícia, não andam armados e nem “havam apagado ninguém”. Vai-se condensando cada vez mais uma tentativa do narrador de combinar vocábulos de maneira que a possível acepção negativa contida no vocábulo anterior seja desmontada pelo vocábulo ou expressão que se segue, evitando-se o maniqueísmo. Tanto que neste e em outros momentos do texto, os vocábulos usados para se referir à atividade dos malandros trazem em si um certo eufemismo. O narrador informa, por exemplo, que ambos “podiam muito bem virar sócios”, conotando a impressão de atividade organizada e lícita. Além disso, “trabalhavam no descuido e na trombada”. A alusão à delinqüência como “trabalho” e “negócio” é mencionada em diversos momentos do texto, mas a este aspecto voltaremos no momento oportuno. Por ora, vale

ressaltar, ainda nesses parágrafos, o tom crítico sutilmente diluído ao texto. Num desses momentos, tratando da “sociedade” entre os marginais, o narrador confirma textualmente que os apelidos das personagens denunciam seus temperamentos e estilos, mas, ainda segundo o mesmo narrador, não se resume somente a isso: eles são “incolores”; leia-se – segundo as reflexões aqui propostas –, os dois não são negros ou mulatos, o que por si só em uma sociedade racista já chamaria a atenção e seria motivo de desconfiança. Habilmente, o vocábulo “incolor” selecionado exige um receptor atento para o desmonte das hipocrisias presentes na sociedade e expostas no texto. Além disso, há um certo esforço por demonstrar que os dois amigos são iguais a todo mundo, parecendo até honestos. Se a honestidade é algo positivo das personagens e pode ser tomado pelo leitor como motivo para aproximação, por outro, eles são os “próprios otários”. Portanto, se num instante o narrador faz com que o leitor se identifique com os fatos narrados, em seguida, não há como este leitor, pelos vocábulos selecionados, não se sentir também honesto, mas otário. Em outros termos, é como se o narrador estivesse, a todo o momento, mostrando para o leitor que a situação vivida pelos dois marginais não é assim tão criminosa, pois eles estão apenas lutando pela sobrevivência como qualquer cidadão comum que não teve oportunidades e, ainda, que os honestos, nesta situação, acabam sendo os verdadeiros “otários”. Está aí contida e denunciada a inversão de valores com que convive a sociedade da época e que permanece até os dias de hoje. Tanto que, diante dessa realidade, o narrador questiona: “como não resultar?”, ou seja, como não proceder como os dois marginais, num momento em que os honestos também são tratados como otários? A única alternativa é “armar uma dupla” e ir em frente, a necessidade justificando os meios.

Retomando agora o fato de o narrador caracterizar a atividade das personagens muito mais como um negócio do que como uma prática ilícita, podemos tomar o quarto parágrafo como um bom exemplo.

Cautelosos, com pés de lã como convêm, eles começaram escalando a chamada senda do crime. Por mais que se parecessem no caráter, mostraram desde o início pequenas diferenças. Marcha-Lenta gostava de roubar casas, entrava e ficava à vontade, fazia a limpa sossegado, ia embora sem deixar rastro. Pilha-Fraca preferia atuar ao ar livre, em cruzamento cheio de esquinas, desimpedido por todas as saídas, só então ficava natural e produtivo. Não forçaram a barra, estiveram algum tempo de parceria e cada um por si. Mas pensando, examinando o mercado, querendo encontrar uma atividade à altura das suas capacidades respectivas. Afinal, não tinha cabimento vegetarem nisso de muito relógio e correntinha, até demais, para tão pouco dinheiro. A sociedade, se Deus quisesse, ia prosperar.

Além do reforço na afirmação de que os dois têm caráter e da continuidade na exposição de contrastes, como o fato de um atuar em ambiente fechado e o outro em ambiente aberto e de que, durante algum tempo, apesar da “parceria” ficaram “cada um por si”, os dois examinam “o mercado, querendo encontrar uma atividade à altura das suas capacidades respectivas”. Como já esboçado acima, o narrador configura o ato dos marginais como uma tarefa que exige organização e com contornos que minimizam a ação do roubo. Num rápido levantamento, temos as seguintes palavras e expressões utilizadas para se referir às personagens e aos atos destas:

- 2.º parágrafo: “folha de serviços” e “sócios”;
- 3.º parágrafo: “trabalhavam” e “planejava”;
- 5.º parágrafo: “negócio” e “ramo novo, seguro e de grandes possibilidades”;
- 6.º parágrafo: “empreendimento”, “ramo florescente” e “negócio é negócio”.

Neste último, por exemplo, também aparece no início do parágrafo a palavra “furto”, mas esta é, em seguida, ligada ao vocábulo “empreendimento”, o que descaracteriza a acepção primeira da palavra que é de contravenção. De acordo com o *Novo Aurélio*: século XXI (FERREIRA, 2003), “S. m. 1. Ato ou efeito de furtar. 2. Subtração, para si ou para outrem, de coisa alheia móvel. 3. Aquilo que se furtou”.

Voltando ao levantamento dos contrastes trabalhados no quarto parágrafo, ainda ao se referir a atividade dos marginais, o narrador destaca que não tinha cabimento ambos continuarem roubando pequenos objetos como correntinhas e relógios e frisa: “até *demais*, para tão *pouco*” (grifos nossos). Note-se que os vocábulos são justapostos insistentemente pelo narrador, de maneira que uma visão antitética vai se solidificando cada vez mais.

Interessante notar também no quinto parágrafo que a idéia de roubar fios vem, inexplicavelmente, de Marcha-Lenta, que, segundo o próprio narrador, no início do texto, era mais devagar que Pilha-Fraca. E mais. Em menos de um mês, Pilha-Fraca está “doutor no assunto”. Na contextura da crônica, portanto, quem pensa é justamente o mais lento e o que se torna especialista é o “Pilha-Fraca”. A elevação à categoria de “doutor” de alguém que possui em seu próprio nome as marcas da inferioridade, além de contribuir para desconstruir a figura de marginal perigoso, instaurando uma visão positiva ao redor da personagem, causa um choque de representações que se prolonga no parágrafo seguinte. Desta vez o próprio narrador, que anteriormente havia qualificado a personagem como doutora, informa que “incrivelmente” foi Pilha-Fraca quem teve a próxima idéia. O vocábulo “incrivelmente” revela toda a ironia do narrador; ironia, aliás, que se completa nas

frases e expressões que se seguem, pois, além de afirmar que os motéis eram “um ramo florescente” e que estes locais são “a bem dizer conhecidos de vista”, revelando toda a hipocrisia que ronda a sociedade nas discussões sobre tabus como o sexo, o narrador dá conta de que as personagens compraram revólveres e máscaras para realizar os assaltos e que “viram televisão para melhorar o nível”. A ironia que aqui se estabelece carrega consigo toda uma concepção de mundo que se intensifica ao final do texto. Se o parâmetro de informação e formação das personagens é a televisão e se, como estamos buscando refletir, o narrador parece querer humanizar as personagens a ponto de o leitor se identificar com ambas, a carga de criticidade na ironia engendrada pelo narrador ganha uma importância muito além do texto, pois, segundo Esteves (1997), a simulação e a contradição são termos que sempre estão presentes na concepção da ironia.

[...] a ironia se apresentou mediante esse passe de magia que é o de exprimir a negação, pelo contraste contextual do que afirma. O contexto é determinante, visto que ela introduz um jogo permanente entre o sentido e o não-sentido raiando, aflorando, em função disso, o absurdo e até a contradição oximorizante. Esta dimensão contextualista, presente na linguagem, cria e amplia os sentidos e os significados, problematiza e argumenta, numa direção sempre precária e, inevitavelmente, interpretativa. (ESTEVES, 1997, p.20)

Na crônica, se o estranhamento se dá pelo fato de as personagens assistirem à televisão para “melhorar o nível”, cabe ao leitor dar conta do contraste contextual que aí se estabelece e acompanhar ou não os sentidos e os significados criados e contextualizados pelo narrador, pois toda a ironia irá desembocar na revelação da verdadeira intenção deste narrador: mostrar a situação de miséria do país. Porém, vale reforçar, ao invés de criar personagens marginais que afrontem o leitor e que sejam odiados pelos seus atos, concebendo uma situação dramática, o narrador as coloca

lado-a-lado com o leitor, exercitando uma forma de escrita que guarda relações bastante próximas ao dito espirituoso, ao gracejo humorado e até ao sarcasmo, que, ainda de acordo com Esteves (1997), são elementos pelos quais sempre se definiu a ironia.

Antes de marginais, as personagens são figuras que vivem os percalços dos novos tempos. No roubo dos motéis, por exemplo, o narrador destaca que Pilha-Fraca e Marcha-Lenta “faturaram” apenas três estabelecimentos e que, feitas as contas, o negócio não foi “nem bom nem mal”. Se o “negócio” das personagens é atrapalhado pelos cachorros, numa primeira acepção, a fina ironia está no fato de os marginais escolherem roubar justamente um ambiente em que as pessoas estão “sem mais nada”. E o narrador ainda complementa: “Aproveite enquanto dura. Sem trocadilhos, é claro”.

Numa relação íntima com o humor²⁶, já que a expressão assume distintas configurações, explicitamente e implicitamente o leitor é jogado num conjunto de referências que aumenta a inteligibilidade do escrito e, por isso mesmo, exige uma participação ativa desse leitor. O primeiro aspecto a ser ressaltado é o tom provocante e jocosos contido na seqüência “aproveite enquanto dura”. A assertiva do narrador, colocada em seguida à narração do episódio do motel, toma conotações sexuais bastante sugestivas, principalmente pelos vocábulos “aproveite” e “dura”. Em seguida, ao afirmar que não está fazendo um trocadilho, o narrador consegue exatamente o efeito contrário, pois aguça a atenção do leitor para o fato.

²⁶ Uma vez que o humor e a ironia nas crônicas de Ricardo Ramos mereceriam por si só uma tese e não é a questão central que dirige o presente trabalho, tomamos a liberdade de indicar o estudioso alemão Klaus Gerth (*Praxis Deutsch*, n.125, maio de 1994) para reflexão sobre a estrutura e os traços constitutivos do cômico.

Da expressão acima, vale ressaltar ainda, de maneira mais acurada, pelos menos mais duas questões: os outros significados depreendidos desse trabalho com a linguagem e a mudança de tom do narrador, pois este, que até então apenas narrava os fatos distanciadamente, situando os acontecimentos no passado, coloca-se de forma mais direta, utilizando o modo imperativo do verbo. Com esta atitude, agora é o narrador quem se coloca mais abertamente, expondo o seu ponto de vista, pois, utilizando mais uma vez uma frase análoga a um dos versos mais famosos e populares de Vinicius de Moraes, contido na terceira estrofe de seu “Soneto de Fidelidade” – “Eu possa me dizer do amor (que tive): /Que não seja imortal, posto que é chama/*Mas que seja infinito enquanto dure*” (1960, p.96, grifo nosso) – o narrador, ao mesmo tempo em que torna o texto próximo ao leitor, levanta uma questão social bastante forte para a época, o desemprego, e, conseqüentemente, a situação de miséria da população, pois, de certo modo, alerta que o estado das coisas daquele momento poderá piorar ainda mais, como acaba acontecendo com as personagens que dão corpo à crônica. Em outras palavras, é como se o narrador, após mostrar que as coisas não estão boas nem mesmo para bandidos, se dirigisse imediatamente a um leitor específico e o aconselhasse a atentar para aquele momento porque não prevê tempos melhores. Tanto que reafirma: “Sem trocadilhos, é claro”. É como se o narrador afirmasse que o que está fazendo não é um simples jogo de palavras, mas uma realidade que se apresenta.

O mais intrigante em todo esse trabalho inusitado com a linguagem é perceber que, num primeiro momento, observando-se a “camada mais aparente” do texto, como nos fala Candido (1993), o cronista nega exatamente o recurso lingüístico utilizado no

momento anterior, causando o “efeito de estranhamento” de que nos fala Chklovski (1971). Desse modo, a decodificação pura e simples dos vocábulos não é suficiente para a clarificação de todos os sentidos cruzados e inter-relacionados. Num segundo momento, entretanto, é justamente este afirmar pela negação que causa o aumento da inteligibilidade do escrito e, a partir de então, novos sentidos podem ser apreendidos, inclusive a preocupação do narrador em desnudar uma situação caótica pelo qual passa o país em termos de organização político/social, como se confirmará em seguida.

No penúltimo parágrafo da crônica, o narrador continua distanciando-se de uma visão maniqueísta da realidade. Destaca, por exemplo, que as personagens ficaram um tempo no “desvio”. Como todos sabemos, o termo “desvio de conduta” é próprio da linguagem jurídica e caracteriza o afastamento do caminho do dever, da honra e da integridade de caráter, mas se aplica a diversas situações, inclusive às mais corriqueiras. Além disso, as personagens voltam a ser “trombadinhas” e “descuidistas”. Como se não bastasse a substituição da expressão “batedor de carteira” ou algo semelhante por “descuidista” – [De *descuido* + *-ista*.] S. 2 g. Bras. Gír. 1. Gatuno que atua valendo-se de uma distração, descuido, falta de vigilância da vítima; lalau (FERREIRA, 2003) –, as personagens assumem de vez a atividade mais comum no rol de delinqüências de crianças abandonadas, humanizando-as.

Interessante notar também a contradição da situação vivenciada pelas personagens. O narrador relata que Marcha-Lenta, “não suportando a humilhação do retrocesso”, fala em roubar sepulturas. Ora, é fato corrente que, perante a sociedade, não há atividade mais baixa e condenável do que a violação de sepulturas visando o roubo. O ato, não raras vezes, é tratado, inclusive, como uma conduta passível de

castigos, tanto terrenos quanto transcendentais, alimentando o misticismo popular. E é rigorosamente o que acaba acontecendo.

Em síntese, o leitor é levado, por meio de um esmerado trabalho com a linguagem, a visualizar uma situação extremamente degradante em relação às personagens e tudo isso redundará no seguinte comentário do narrador: “Sem dúvida o país ia de mal a pior, não endireitava mesmo”. Aqui se revela completamente a verdadeira intenção do narrador. Observe-se que, como no fragmento destacado do parágrafo anterior, tem-se um comentário mais direto do narrador. Uma frase entrecorta o texto, mas não há verbos *dicendi* assinalando a intervenção mais direta deste narrador. Dito de outro modo, em determinados momentos, emerge uma voz que abandona a apresentação dos fatos de maneira distanciada e se mostra imensamente crítica. Portanto, se por um lado o cronista cria, pela representação das personagens, toda uma gama de significados, nos momentos em que aparece um comentário do narrador há toda uma concepção de mundo que se revela mais diretamente, exigindo um excesso de inteligibilidade decodificadora do leitor.

Para encerrar as reflexões aqui propostas e corroborando para consolidar as questões insistentemente levantadas nesta busca de análise, principalmente a questão de como o autor abandona, neste e em outros textos ficcionais, uma visão maniqueísta da realidade, é bom lembrar que Ricardo Ramos irá revisitar personagens muito semelhantes a esses na sua novela infanto-juvenil *O rapto de Sabino*²⁷.

²⁷ A análise completa da obra, bem como os comentários sobre as personagens aqui reproduzidos, podem ser encontrados mais sistematizadamente na obra *Literatura descalça: a narrativa “para jovens”* de Ricardo Ramos (São Paulo: Arte & Ciência; Assis: Núcleo Editorial Proleitura, 1999) e no site <www.ricardoramos.org.br>. Ambos os trabalhos são fruto de nossa Dissertação de Mestrado defendida na UNESP/Assis, em 1996.

Publicada pela Editora Scipione em 1992, no mesmo ano da morte de Ricardo Ramos, *O rapto de Sabino* também aborda uma situação comum de uma cidade grande: o seqüestro de um adolescente por Orós e Valdirene e seus dois comparsas, Marmota e Pilha-Fraca. No prefácio, porém, o narrador que se identifica como o autor, é enfático ao afirmar que a narrativa não pretende ser sombria ao abordar um seqüestro, pois segundo este narrador, a novela “chega a ser descontraída, movimentada, envolvente”, com uma “visão bem-humorada”, uma vez que “rindo se critica melhor” (RAMOS, 1992, p.3).

Na novela juvenil, tal qual na crônica, as personagens não são extremamente boas ou extremamente ruins; elas apresentam qualidades e defeitos. Marmota, por exemplo, se assemelha em muito com o Marcha-Lenta de “Historinha policial”. É alto, pesadão, de andar lento, parecido com um bicho-preguiça e sobrevive realizando pequenos furtos, como bater carteira. Além disso, da mesma forma que Marcha-Lenta, em nenhum momento o narrador faz referência a qualquer ato de crueldade por parte da personagem Marmota. Os seus atos chamam a atenção muito mais pelo humor apurado que perpassa todo o texto. O narrador usa expressões como “aliviando o próximo do excesso de verba” e “propósito sutil” para caracterizar a palavra “roubo”. Constitui-se, assim, uma bossa de bom malandro.

O mesmo acontece com Pilha-Fraca, de quem, como já visto, o autor não muda nem mesmo o nome. Com a aparência de doente ou sonado, o Pilha-Fraca de *O rapto de Sabino* é também um arrombador “pós-graduado” que mais se assemelha às centenas de crianças e jovens delinqüentes abandonados que perambulam por metrópoles como São Paulo.

É como se o narrador estivesse sempre procurando humanizar os seqüestradores de Sabino, dando-lhes características que levem em conta os dois lados do ser humano: o bom e o mau. Apesar do ar mortiço de Pilha-Fraca e do aspecto espantoso de Marmota pelo seu tamanho gigante, em nenhum momento Sabino é molestado por eles.

Embora sejam de certa forma castigados ao final da história, seus atos mais recrimináveis não são caracterizados como passíveis de censura. O narrador busca fazer com que o leitor os veja apenas como seres humanos sofridos em busca da sobrevivência diária. Portanto, não há, no livro, “lições de moral” para o jovem, e com essa humanização que lhes é conferida o leitor pode até mesmo torcer para que Marmota e Pilha-Fraca também se dêem bem. Mesmo com uma função secundária na trama, essas personagens revelam um habilidoso trabalho do narrador com a linguagem a fim de torná-los seres mais ‘sensíveis’. (PINTO, 1999, p.136)

Além disso, há que se ressaltar ainda que, em determinados momentos, tanto em *O rapto de Sabino* quanto em “Historinha policial”, as críticas sociais afloram com naturalidade. Além de uma crítica mais direta ao sistema instituído, há momentos em que é nítida a preocupação do narrador em dar conta de uma situação ou situações que levam o leitor à reflexão. No quarto capítulo de *O rapto de Sabino*, por exemplo, é exatamente assistindo ao telejornal que uma das personagens tem a idéia de realizar o seqüestro. Lembre-se que as personagens de “Historinha policial” também assistem à televisão para “melhorar o nível”. Referindo-se ironicamente a um tipo não muito aconselhável de educação informal, o narrador acaba ressaltando a influência dos meios de comunicação de massa no cotidiano das pessoas.

Numa síntese das características levantadas acima, pode-se notar que o fato de Ricardo Ramos ter revisitado as mesmas personagens oito anos mais tarde em um livro voltado ao público jovem, reafirmando sua visão não maniqueísta da realidade, confirma de vez os aspectos aqui insistentemente levantados na crônica “Historinha policial”, ou seja, pelo modo de representação adotado, o cronista desmonta a

ideologia dominante, instaurando uma forte crítica social em seu texto, ao mesmo tempo em que coloca a nu convenções e clichês amplamente disseminados sobre os marginais, mas invertendo a acepção corrente na sociedade por meio de um choque de representações possibilitado pelo uso inusitado da linguagem. Em outras palavras ainda, a visão do que causa a delinquência é colocada em xeque e, pela síntese que surge da solução lingüística encontrada pelo cronista, as atitudes e os pequenos roubos cometidos por ambas as personagens ganham o *status* de uma discussão ética sobre a falta de oportunidades ocasionada pela situação que o país enfrenta naquele momento. A crônica ganha em significação e uma simples cena do cotidiano, pela sua organização estética, ganha autonomia como texto ficcional e força de representação da realidade.

4**CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Tomadas em sua totalidade e respeitando-se as variações temáticas, acreditamos que as dez análises reunidas neste volume são suficientes para demonstrar a tese de que Ricardo de Medeiros Ramos, partindo de elementos marcadamente históricos, apresentados de maneira aparentemente corriqueira, trata estas “impressões, paixões, idéias, fatos, acontecimentos, que são matéria-prima do ato criador”, como “uma realidade autônoma”, revelando toda a sua capacidade de “eloquência de sentimento, penetração analítica, força de observação, disposição das palavras, seleção e invenção das imagens”; enfim, do “jogo de elementos expressivos, cuja síntese constitui” a fisionomia de suas crônicas, “deixando longe os pontos de partida não-literários” (CANDIDO, 1969, p.34).

Tudo isso, revelado por meio de uma característica marcante em seus textos: uma constante tensão crítica, que patenteia um modo particular de “plasmar” estes elementos não-literários e que, segundo Fantinati (1983), se insere numa vertente da literatura do final do século passado, que se destacou pela nítida função de crítica social, exigindo do receptor “não uma postura empática e efetivamente identificadora com o texto, mas uma atitude atuante e interveniente no ato da leitura” (p.49). Isto porque as crônicas rompem com clichês lingüísticos e culturais e acumulam situações positivas e/ou negativas sobre um assunto coevo à época, levando o leitor a tomar os objetos representados a partir do confronto entre estas visões. Ou, ainda, em outras palavras, o autor, por meio do narrador, desmistifica verdades prontas e pré-

estabelecidas em nossa sociedade a partir de um embate entre texto e contexto, o que aumenta, em muito, as significações sugeridas inicialmente.

Esperamos, portanto, que os estudos concretizados nestes dois volumes tenham sido suficientes para demonstrar as proposições iniciais sugeridas. Em relação ao primeiro volume, principalmente aqueles relativos à busca por apresentar aos leitores características de um autor que não faz parte do cânone e também valorizar o resultado de um longo trabalho de recolha e transcrição das crônicas. Para a efetivação dessas proposições, optamos por um breve apanhado sobre o perfil intelectual do autor, a retomada do perfil da *Folha da Tarde* e, em seguida, a transcrição das 93 crônicas publicadas pelo periódico. Em seguida, no que diz respeito aos elementos intrínsecos aos textos, este estudo buscou refletir, ainda que de maneira ampla, sobre o processo de elaboração estética das crônicas, ressaltando, entre outros aspectos, a solução lingüística encontrada pelo autor para a articulação de significados.

No segundo volume, como visto, a opção foi por comprovar a tese defendida, seguindo-se mais de perto as exigências estruturais de um trabalho acadêmico.

Considerada no seu conjunto, esta estrutura, incluindo os dois anexos, visou atingir uma visão mais completa dos aspectos que consideramos marcantes nas crônicas de Ricardo Ramos, ou seja, sem desconsiderar os elementos extrínsecos aos textos, procuramos “mostrar”, e não apenas enunciar teoricamente, como Ricardo Ramos, em função deste modo peculiar de representação e dos conteúdos

representados, cria, pela sua capacidade de elaboração estética, “um mundo novo, cujas leis fazem sentir melhor a realidade originária” (CANDIDO, 1993, p.9-10).

5

BIBLIOGRAFIA

5.1 Referências Bibliográficas

AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da Literatura*. 5. ed. Coimbra: Almedina, 1983.

BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BENDER, F. C.; LAURITO, I. B. *Crônica: história, teoria e prática*. São Paulo: Scipione, 1993.

BOLETIM BIBLIOGRÁFICO BIBLIOTECA MARIO DE ANDRADE. São Paulo, v. 46, n. 1/4, jan./dez. 1985.

BONVICINO, R. O sentido do nonsense. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 02 jul. 1989. p.10–11. Caderno d'.

BORDINI, M. da G. Na pista do Gigolô das palavras. In: VERÍSSIMO, L. F. *O Gigolô das palavras*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1982. p.99-106. Coleção Novaleitura. vol. 8.

CÂMARA JR, J. M. Língua Literária no Brasil. In: COUTINHO, A. (dir.). *A Literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1969. vol.1.

CAMÕES, L. V. de. *Rimas, Autos e Cartas*. Direção Literária Dr. Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Disponível em:
<<http://www.bibvirt.futuro.usp.br/textos/autores/camoes/sonetos/sonetos.html>>.
Acesso em: 12 nov. 2003.

CANDIDO, A. A personagem de ficção. In: _____ et al. *A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. A literatura e a formação do homem. *Ciência e Cultura*. São Paulo, v.24, nº9, p.806-9, set., 1972.

_____. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 4. ed. São Paulo: Martins, 1969. v.1.

_____. O discurso e a cidade. In: _____. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p.19–152.

_____. *et alii. A crônica: o gênero, sua fixação e as transformações no Brasil*. Campinas: Ed. da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: Dionísio de Oliveira Toledo (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. de Ana Mariza Ribeiro *et alii*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 39–56.

_____. *Sur la théorie de la prose*. Trad. Guy Vernet Lou. Sonne: Editions L'Age d'Homme, 1973.

COUTINHO, A. Ensaio e crônica. In: _____. *A literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: uff, 1986 (vol. 6).

CURTIUS, E. R. “O mundo às avessas” In: *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Trad. de Paulo Rónai e Teodoro Cabral. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1996. p.139-44.

ECO, U. *A estrutura ausente*. Trad. de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 70–71.

_____. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1988.

ESTEVES, J. M. V. *Ironia e argumentação*. 1997. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, 1997. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/estebes-jose-manuel-ironia-argumentacao.html#c2>> Acesso em: 16 set. 2003.

FANTINATI, C. E. O feijão e a publicidade. *Revista de Letras*, São Paulo, 23: 49–62, 1983.

_____. “O cômico: um obstinado Proteu”. Informativo *PROLEITURA*, São Paulo, ano 3, nº 11, jun. 1996.

FERREIRA, A. B. de H. *Novo Aurélio: século XXI*. Coord. Margarida dos Anjos e Marina Baird Ferreira. São Paulo: Nova Fronteira, 2003. Disponível em: <http://www.uol.com.br/aurelio/index_result.html?styp=k&verbete=etcetera&x=27&y=4> Acesso em: 22 set. 2003.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. 7.ed. São Paulo: Ática, 1994. (Série Princípios).

LOPES, E. *Fundamentos da lingüística contemporânea*. São Paulo: Cultrix, 1978. p. 55-71.

- MASSAUD, M. A crônica. In: _____. *A criação literária*. Prosa II. São Paulo: Cultrix, 1967.
- MENEZES, M. E. de. O gravador que era arco e flecha. *Jornal da USP*, São Paulo, ano XV, nº 606, 29 jul. a 4 ago. 2002.
- MENTON, S. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: FCE, 1993. p. 11-66.
- MIRANDA, Á. Uma conversa com Jorge Luís Borges. Trad. de Floriano Martins. In: *O Povo*, Ceará, 06 mar. 1999. Disponível em: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/bh1borges1.htm>>. Acesso em: 15 out. 2003.
- MORAES, V. de. “O exercício da crônica”. In: _____. *Para viver um grande amor*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. p. 9-13.
- _____. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1960.
- _____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- PAZ, O. *A dupla chama amor e erotismo*. 3. ed. São Paulo: Siciliano, 1999.
- PINTO, A. J. A. *Literatura descalça: a narrativa “para jovens” de Ricardo Ramos*. São Paulo: Arte & Ciência; Assis: Núcleo Editorial Proleitura, 1999.
- PROLEITURA. São Paulo: Departamento de Literatura da Faculdade de Ciências e Letras de Assis/UNESP, Grupo Acadêmico “Leitura e Literatura na Escola”. Ano 5, n.º 20, jun. 1998.
- RAMOS, R. *O rapto de Sabino*. São Paulo: Scipione, 1992.
- REIS, C.; LOPES, A. C. M. *Dicionário crítico de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/contexto*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- SÁ, J. de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios)
- VASCONCELOS, H. Marguerite Yourcenar: A última aristocrata. *La Insignia*, Portugal, 24 abr. 2003. Cultura. Disponível em: <http://www.lainsignia.org/2003/abril/cul_054.htm>. Acesso em: 16 out. 2003.

5.2. Bibliografia teórica de apoio

ALENCAR, J. de. *Ao correr da pena*. In: _____. Obra completa. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965. v.4.

ANTUNES, B. *Juó Bananére: As Cartas d'Abax'o Pigues*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

AMÂNCIO, M. Apresentação. In: _____. (org.) *Cronistas do Estadão*. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 1991. p. 9-13.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 36.ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BROCA, B. Crônica na atualidade literária francesa. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 13 set. 1958. Suplemento Literário.

CORONADO, G. de la C. Teoria do conto. In: *Estudos anglo hispânicos (2-3)*. São José do Rio Preto: FFCL, 1970. p.15-45.

FERRARA, L. D'Alécio. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

JAKOBSON, R. Lingüística e poética. In: _____. *Lingüística e comunicação*. Trad. de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. O dominante. In: LIMA, L. C. *Teoria da Literatura e suas fontes*. vol. I e II.

_____. *Question de Poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

LEFEBVE, M-J. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1975.

LINHARES, T. Situação da crônica. *O Estado de S. Paulo*, 16 fev. 1963. p. 4.

MARTINS, S. J. de A. *A crônica brasileira*. São José do Rio Preto: IBILCE/UNESP, 1980. p. 1-17.

_____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MESCHONNIC, H. *Pour la poetique*. Paris: Gallimard, 1980.

PAREYSON, L. *Conversazioni di estetica*. Milano: Murcia, 1976.

VERÍSSIMO, L. F. Crônica: definições. *Folha de S. Paulo*, 09 out. 1970.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA. Coordenadoria Geral de Bibliotecas. Grupo de Trabalho Normalização Documentária UNESP. *Normalização documentária para a produção científica da UNESP*: normas para apresentação de referências segundo a NBR 6023:2002 da ABNT. São Paulo, 2003. Disponível em: <<http://www.biblioteca.unesp.br/pages/normalização.pdf>>. Acesso em: 21 ago. 2003.

ANEXOS

ANEXO 01

**ATIVIDADES INTELECTUAIS DESENVOLVIDAS
POR RICARDO RAMOS**
(Pesquisa em andamento)

1. Considerações sobre a trajetória intelectual de Ricardo de Medeiros Ramos (1929-1992)

1.1. Filho de peixe ...

Fui acordado e me levaram para ver, de madrugada, a entrada na Guanabara, o navio ia descobrindo as luzes, os morros, a cintilação espraiada que maravilhou meus dez anos [...] ele [Graciliano Ramos] viu meu espanto e perguntou o que mais admirava assim surpreso. Eu respondi: asfalto. (RAMOS, 1992, p.21)

Nascido em Palmeira dos Índios (AL), em 4 de janeiro de 1929, Ricardo de Medeiros Ramos, o filho do “grande Graciliano”, como é sempre lembrado, inicia sua trajetória literária, jornalística, publicitária e crítica ainda muito jovem. Faz seus primeiros estudos em Maceió (AL) e, com 14 anos, parte para o Rio de Janeiro, onde inicia-se no jornalismo aos 15 anos. Nesta época já esboça alguns contos, que publicará mais tarde, avulsamente, em revistas e suplementos literários.

Numa semana, dei à luz quatro coisas diferentes. Variações do que se cursava na época, uma prosa meio parada, perquiridora, psiquenta, com uns lances de efeito se equilibrando em frases, espécie de subsolo da crônica. (RAMOS, 1992, p.1)

Até os seus 14 anos, Ricardo havia morado na casa do avô materno, por causa da prisão do pai Graciliano, durante a ditadura Vargas. Segundo seus próprios relatos, contidos na obra *Graciliano: retrato fragmentado* (São Paulo: Siciliano, 1992), começara a escrever já por volta dos 15 anos “umas coisas que pareciam contos”, de que o pai fora o primeiro leitor. Sobre o primeiro emprego, afirma tê-lo iniciado exatamente no ano de 1944, no dia do seu 15.º aniversário. “Meu pai satisfeito, fez pilhéria comigo (‘Jornalista, ora vejam.’), estabeleceu as regras do jogo: eu não daria um tostão em casa, bastava que me mantivesse. E estudasse” (Ramos, 1992, p.53).

Além dos contos, o acervo de Ricardo Ramos mostra que o autor também realizava, já entre 1946 e 1947, a produção de alguns poemas – ainda hoje inéditos – dirigidos a Marise Ramos, sua noiva na época. Com as indicações “Sub-Versos (até 1947, impreterivelmente)” e sob o título *As mais piores flores...*, o autor reúne 22 poemas e dedicatória àquela que viria a ser sua esposa.

1.2 A partir de 1948, os primeiros contos em periódicos

Em 1948, já com 19 anos, depois de ter sido afastado do jornal onde trabalhava por problemas de saúde, Ricardo Ramos escreve seus primeiros contos para publicação. Após finalizar a tarefa, teria mostrado ao pai, que lhe teria respondido: “Está direito, pode publicar. Eu tenho lido uns contos mais mambembes” (Ramos, 1992b, p.1).

Seu primeiro conto publicado avulsamente, segundo lista contida em seu acervo e feita pelo próprio autor, teria sido “Um caminho no asfalto”, publicado na “2ª Seção” do Jornal *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, edição do dia 27 de junho de 1948. Em ordem cronológica, antes da publicação de *Tempo de Espera* (1954), Ricardo Ramos teria publicado ainda, em periódicos, os contos:

TÍTULO	LOCAL E DATA DE PUBLICAÇÃO
“Um Retrocesso”	(<i>Diário de Notícias</i> . 4 dez. 1948)
“Por que, Ziza?”	(<i>Correio da Manhã</i> . 11 jul. 1948)
“Desespero”	(<i>A Manhã</i> . 18 jul. 1948)
“Um diário”	(<i>A manhã</i> . 22 ago. 1948)
“Névoa”	(<i>Correio da Manhã</i> . 29 ago. 1948)
“Morfina”	(<i>Correio da Manhã</i> . 6 set. 1948)
“Dominginhos”	(<i>Correio da Manhã</i> . 8 ago. 1948)
	(<i>Correio Paulistano</i> . 1 mai. 1953)
“Fantasia”	(<i>Correio da Manhã</i> . 31 out. 1948)
“Lá foi que nasceu o sol”	(<i>Correio da Manhã</i> . 31 dez. 1948)
“Um presente”	(<i>Correio da Manhã</i> . 8 jan. 1949)
“Espera”	(<i>Correio da Manhã</i> . 13 mar. 1949)
“Matilde”	(<i>Novos Rumos</i> . jun. 1949)
“Equilíbrio”	(<i>Correio da Manhã</i> . out. 1949)
“As mãos”	(<i>Correio da Manhã</i> . nov. 1949)
“Eu vi as democracias populares”	(<i>Imprensa Popular</i> . 195)
“A calçada”	(<i>Correio da Manhã</i> . 29 jan. 1950)
“A viagem”	(<i>Correio da Manhã</i> . 5 mar. 1950)
“Josias está cansado”	(<i>Correio da Manhã</i> . 16 abr. 1950)
“O crime de seu Tobias”	(<i>Correio da Manhã</i> . jun. 1950)
“A primeira estrela”	(<i>Imprensa Popular</i> . 4 mar. 1951)
“As duas assinaturas”	(<i>Imprensa Popular</i> . 1 jun. 1951)
“O parque”	(<i>Imprensa Popular</i> . 24 jun. 1951)
“Noite e subúrbio”	(<i>Diário de Notícias</i> . 1951)
“Um soldado”	(<i>Temário</i> . set. out. 1951)
	(<i>Imprensa Popular</i> . 16 dez. 1951)
“A Bandeira”	(<i>Para Todos</i> . abr. 1952)
“O circo”	(<i>Temário</i> . set. 1952)
“O guarda-chuva branco”	(<i>Correio da Manhã</i> . 15 nov. 1952)
“João da Balsa”	(<i>Mundo agrário</i> . 1953)
“O amoroso e a terra”	(<i>Diário de Notícias</i> . 1953)
“Cangaceiros”	(<i>Diário de Notícias</i> . 1953)
“Terra velha”	(<i>Diário de Notícias</i> . 13 dez. 1953)
“Uma consulta”	(s/l, 1954)
“O retrato”	(<i>Correio da Manhã</i> . 22 maio 1954)
“Um casamento”	(<i>Diário de Notícias</i> . 23 maio 1954).

Constam, ainda, da lista feita por Ricardo Ramos, sem a indicação de data e local de publicação, os contos “A rua do jogo”, “Juventude”, “Um negro dorme”,

“Tempo de espera”, “Rosa da esperança”, “A moeda”, “Mestre Pipa” e “História de empregada”. Tudo leva a crer que o levantamento acima citado corresponde a uma lista prévia feita pelo autor, visando selecionar os contos que constituirão a sua primeira publicação em livro. O autor deixou de fora da lista, entre os contos publicados até 1954, em periódicos, o conto “O Trole”, publicado em outubro de 1954. Vale destacar também que o autor parece ter exitado quanto à opção de título para seu primeiro livro. Segundo a citada lista, a opção inicial seria *O circo e outros contos*. “O circo”, como se verá, abre *Tempo de Espera*.

Quanto à vida profissional, Ricardo Ramos forma-se em Direito, em 1951, pela Faculdade de Direito da Universidade de Guanabara do Rio de Janeiro, mas não chega a advogar. Passa a dedicar-se à propaganda também em 1951. Inicia na agência J. Walter Thompson, incentivado pelo pai Graciliano, que também manda o filho procurar Emil Farhat, na McCann Erickson, já que essas empresas pagavam mais que os jornais da época. Em função dessa atividade, cinco anos depois, irá se transferir para São Paulo.

Em 1953, alguns críticos de jornais do Rio de Janeiro começam a noticiar a publicação do seu livro de estréia, *Tempo de Espera*. Entre eles, Otto Schneider, que em sua coluna “Livros” ressalta, entre outras coisas, o fato de alguns dos contos de *Tempo de Espera* já terem sido publicados anteriormente em suplementos literários e revistas e terem sido selecionados pelo autor por tema, “sem desprezar os palpites dos amigos” (*O Jornal*. 26 mar. 1953). Do mesmo modo, a editora confirma a publicação de seu primeiro trabalho.

Ricardo:

Sua carta de 17 de julho está aqui ao meu lado, lida, relida e conversada com o Daniel e com o José Olympio. A edição de seu primeiro filho, sob a forma de contos, está assegurada. Faremos o livro com grande alegria, e cá de minha parte quero lhe dizer que acredito nele. Gostei do seu modo de dizer as coisas – modo direto, objetivo, seguro – na nota que fecha as *Memórias do Cárcere*. Você soube fazer as vezes do velho em sua saída da prisão, em seu contacto com a liberdade ao longe de ruas cujo leito parecia ter crescido brutalmente, dificultando os passos do caminhante amparado pela

mulher. Creia que a amostra é convincente como recomendação do escritor que há em você. Aguardo, pois, os originais com ansiedade, não de editor, nem de seu amigo, mas de velho cachaceiro da literatura. (Carta assinada por Antonio. São Paulo, 17 de agosto de 1953)

É nesta época também que Ricardo Ramos se vê envolvido em uma polêmica em relação à publicação de *Memórias do Cárcere*, à qual faz menção a parte central do fragmento acima. Em artigo publicado no suplemento literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, datado de 6 de dezembro de 1953, o escritor paranaense Wilson Martins acusa Ricardo Ramos – então responsável pela “Explicação Final” de *Memórias do Cárcere* – de ter deturpado o texto de Graciliano em proveito do partido comunista. Segundo Martins, Ricardo Ramos teria adulterado a versão original sob orientação direta do Partido Comunista e a falsificação teria a anuência da Editora José Olympio. Afirma Martins que:

Infelizmente estas ‘Memórias’, na edição atual, não merecem confiança. Publicadas pelo sr. Ricardo Ramos, que suponho filho do autor (um daqueles filhos a que ele se refere, jovens entusiastas da Revolução, pichadores de paredes), elas aparecem certamente amenizadas, truncadas ou modificadas, pois é quase certo que o temperamento crítico de Graciliano Ramos não tenha transmitido aos seus descendentes. Avalio perfeitamente a gravidade do que afirmo, mas as minhas suspeitas são confirmadas pelos ‘fac-símiles’ dos originais, anexados a estes volumes: por eles se verifica que o texto deixado pelo escritor não foi seguido na parte impressa, onde há interpolações, correções, cortes, que não constam no manuscrito – e até palavras riscadas e substituídas por Graciliano Ramos aparecem no livro em lugar das que ele tinha preferido na releitura. (*O Estado de S. Paulo*, 6 dez. 1953)

Ricardo, por sua vez, em entrevistas concedidas na época, nega todas as acusações do crítico e escritor paranaense, declarando que a “acusação é leviana e pueril” e informa que não teria feito nem mesmo a revisão integral das provas, que ficaram a cargo da editora. Ricardo teria se limitado apenas “a emprestar uma pequena ajuda na revisão, procurando esclarecer uma ou outra dúvida” (*Diário de Minas*. 8 dez. 1953) e mandar os manuscritos ao datilógrafo. Segundo o mesmo jornal, Ricardo

Ramos teria rebatido as acusações com a seguinte explicação sobre a técnica de Graciliano Ramos:

– No caso de meu pai – continua Ricardo Ramos – o seu processo literário exigia escrever duas ou três vezes o mesmo capítulo. Com as ‘Memórias’, por exemplo, escrevia primeiro a lápis (primeiro original); copiava-o depois a tinta (emendando e corrigindo); em seguida, mandava passar à máquina, sofrendo ainda esse terceiro original novas emendas e correções. É mais do que evidente que os ‘fac-símiles’ não poderão corresponder ao texto impresso. Há muita coisa diferente. E por essa simples razão, na qual só um leviano poderá enxergar improbidade. (*Diário de Minas*. 8 dez. 1953)

1.3. Em 1954, o livro de estréia: contos

Superada a polêmica com o escritor paranaense Wilson Martins, Ricardo Ramos publica, em 1954, *Tempo de Espera*. O livro é dedicado a Antonio Olavo Pereira, Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira, Orígenes Lessa, Paulo Mercadante e Raymundo Araújo e reúne os contos “O circo”, “Dominguinhos”, “A Moeda”, “Mestre Pipa”, “Por que, Ziza?”, “O guarda-chuva Branco”, “Josias está cansado”, “Uma consulta”, “O crime de seu Tobias”, “A calçada”, “Névoa” e “Tempo de Espera”, que dará o título ao livro.

Como se pode notar, apenas “A Moeda”, “Mestre Pipa” e “Tempo de Espera” são inéditos. Os demais já haviam sido publicados anteriormente e, cotejados, apresentam pequenas modificações na publicação em livro em relação à versão dos periódicos.

Tempo de Espera é bem recebido por pessoas próximas e pela crítica da época. Ricardo Ramos recebe muitas cartas de felicitação e de acolhimento pelo ingresso às letras. Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, em correspondência datada de 11 de dezembro de 1954, cumprimenta o novo escritor e esboça uma crítica elogiosa ao texto do estreante.

Prezado Ricardo Ramos:

Devo-lhe dois agradecimentos. Um, pela generosidade da dedicatória. Outro, pela qualidade de seu livro, que me proporciona a alegria de receber um novo escritor, lúcido no observar e seguro no dizer. Seus contos trazem a marca do talento literário, são vivos, contém nuances de sentimento e notas descritivas que despertam a simpatia do leitor. É uma bela estréia, a sua. O abraço cordial e a admiração de

Carlos Drummond de Andrade.

Junto aos elogios da crítica da época, que destaca principalmente a capacidade do autor em fixar os sentimentos e estados da alma e captar as nuances psicológicas das personagens, de uma escrita segura e um estilo límpido, espontâneo e sem vacilações, a referência ao pai Graciliano é constante. Até porque *Memórias do Cárcere*, de Graciliano, tornara-se, na época, um dos grandes destaques da José Olympio.

Ainda em 1954, Ricardo Ramos participa do Prêmio Fábio Prado, promovido pela Sociedade Paulista de Escritores. O evento, que contou com mais de cem inscritos – nas modalidades romance, conto e teatro –, teve como julgadores nomes como Maria José Dupré, Antonio Cândido e Aziz Matias Simão (para os romances), Gilda de Melo e Souza, Décio de Almeida Prado e Alfredo Mesquita (para o teatro) e Ligia Fagundes Teles, João de Souza Ferraz e Paulo César da Silva (na modalidade conto). Entre os inscritos aos prêmios também estavam Osman Lins, Breno Acioly, Cláudio de Araújo Lima, Samuel Rawet, Maria Inez Almeida, Nataniel Dantas, Léo Vitor, Waldomiro Autran Dourado, Harry Laus e José de Barros Pinto.

No final de 1954, após a estréia, Ricardo Ramos já faz planos para a continuidade de sua carreira literária. Em entrevista concedida ao jornal *A Gazeta*, de São Paulo, o autor destaca que *Tempo de Espera* se originou de uma seleção de cerca de cinquenta títulos que já havia produzido e comenta:

O conto ainda continua a preocupar-me. Estou com um segundo livro quase pronto, devo terminá-lo dentro de um ou dois anos. Enquanto isso, também vou trabalhando em uma novela. Mais

tarde, quando tiver maior experiência – e se a tiver – é possível que tente o romance. (*A Gazeta*. São Paulo, 11 dez. 1954)

É por esta época também que Ricardo Ramos inicia o exercício da crítica literária, chegando, inclusive, a publicar extenso texto no Informativo *Letras e Artes*, de 22 de junho de 1954, com comentários sobre a obra *Fogo Verde*, de Permínio Asfora.

Em 1955, mantém-se a boa recepção crítica a *Tempo de Espera* e, em 1956, começa a ser anunciado o seu segundo livro de contos *Terno de Reis*, que seria publicado no ano seguinte pela José Olympio.

Por esta ocasião, o nome de Ricardo Ramos já começa a surgir ao lado de grandes intelectuais e contistas da época. Em entrevista concedida ao jornal *Folha da Manhã*, o cronista Nelson Coelho divulga o I Congresso Brasileiro de Contistas, que seria realizado em São Paulo naquele ano, e elenca, entre outros, ao lado do nome de Ricardo Ramos, os nomes de José Conde, Leonardo Arroyo, Aníbal Machado, Orígenes Lessa, Guimarães Rosa, Marques Rebelo, Osman Lins, Breno Accioli, Menotti Del Picchia, Saldanha Coelho, Mauritonio Meira, Renard Perez, Dalton Trevisan, Maurício Caminha de Lacerda, Ediberto Coutinho, Jorge Rizzini, Lígia Fagundes Teles, Luís Canabrava, Dilermando Duarte Cox, Guido Wilmar Sassi, Salim Miguel, Valdomiro Autran Dourado, Murilo Rubião, Beatriz Rocha, Albertino Moreira, Assis Brasil, Rute Guimarães Antonio Versiani, entre outros.

Além de ser mencionado como um dos bons contistas da época, Ricardo Ramos passa a exercer uma atividade crítica mais intensa. Publica, por exemplo, alguns textos críticos no periódico *Para Todos*, discorrendo sobre os lançamentos da época, como o livro de contos de Albertino Moreira, *Boca-Pio*, os livros *Corpo de Baile*, de Guimarães Rosa, e *Chão Bruto*, de Hernani Donato, e o ensaio *Raul Pompéia*, de Brito Broca. Começa também a ser convidado para participar de antologias fora do país, como demonstra a correspondência abaixo.

Santiago de Chile, 24 de Agosto de 1956.

Señor

Ricardo Ramos

Rio de Janeiro.

Señor de toda mi consideración:

Tengo el agrado de comunicar-le que la antología de cuentistas brasileños está próxima a publicarse. La presente tiene por objeto pedir a usted un cuento más corto, ya que el que me entregó (O Circo) la editorial lo encontró demasiado extenso para ser antologado. En atención a que mis mayores deseos son de incluirlo en este libro, le ruego me remita a vuelta de correo el cuento solicitado, que no exceda de diez páginas.

Al mismo tiempo aprovecho para consultarle si aún tiene interés en publicar allá una antología de cuentistas chilenos. Tengo el material recolectado donde figura lo más representativo de las letras chilenas.

Sin otro particular saluda atentamente a usted.

Elena Sugg de Tangol

Tudo leva a crer, pelo tom final da carta e por nota publicada na coluna “Escritores e Livros” do jornal *Correio da Manhã*, de 3 de agosto de 1956, dando conta de que Ricardo Ramos estaria preparando uma antologia de contos sobre bichos para a Livraria Civilização Brasileira, que o autor, da mesma forma que busca a publicação de seus textos ficcionais, começa a participar mais de perto do processo editorial brasileiro.

As contribuições avulsas de Ricardo Ramos em periódicos nacionais continuam com textos ainda inéditos, como “A hora do agricultor”, publicado em 8 de dezembro de 1956, e com publicações que se repetem como os contos “A calçada” e “Josias está cansado”, republicados, respectivamente, no *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, de 18 de agosto de 1956, e no *Jornal do Brasil*, também do Rio de Janeiro, de 23 de setembro de 1956. Ramos prossegue respondendo também pela produção do pai Graciliano, recebendo correspondência de várias partes do país e do mundo com agradecimentos e felicitações pela publicação de *Memórias do Cárcere* e convites para o envio de outros textos de Graciliano para antologias e afins.

1.4 A partir de 1957, a afirmação de um perfil e a segunda publicação: contos

Em 1957, a atividade crítica de Ricardo Ramos intensifica-se ainda mais. Continua contribuindo para o periódico *Para Todos*, assina coluna denominada “Estante”, em *A Gazeta*, de São Paulo, seleciona e realiza notas críticas introdutórias para contos publicados em antologia do *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro. Por esta época, confirma-se igualmente a sua efetiva atuação como editor. Correspondências trocadas entre representante da Editora Civilização Brasileira e Ricardo, por exemplo, dão conta de uma intensa participação no processo editorial brasileiro.

[...] quero dizer-lhe da satisfação que tive com o exame dos originais da antologia que preparou. A seleção é ótima, demonstrando uma vez mais que você tem excelente visão de conjunto de nossa literatura e, em particular, do conto e da novela. Faltam ao livro, porém, alguns pequenos retoques formais (notas, ensaio introdutório, etc.) que você poderá discutir com o Cavalheiro, que é o meu pro-consul paulistano. Aguardo para breve o recebimento dos originais da segunda antologia, que promete em sua carta.

Enio Silveira

Quanto à produção ficcional, neste mesmo ano, além do lançamento do segundo livro de contos, *Terno de Reis*, pela José Olympio, Ricardo Ramos publica, em periódicos, alguns contos já apresentados anteriormente. O grande destaque de 1957, porém, vale enfatizar, vai para a recepção crítica de *Terno de Reis*, uma coletânea de 12 contos. Entre notas, comentários, resenhas críticas, etc., são feitas menções ao novo livro de contos em publicações como o *Boletim Bibliográfico Brasileiro*, *Anhembi*, *A Cigarra*, a revista *Leitura*, *Revista Brasiliense* e *Revista da Semana* e jornais de grande circulação como *O Estado de S. Paulo*, *Correio Paulistano*, *Diário Paulistano*, *Folha da Manhã*, *Notícias de Hoje*, *A Gazeta*, *Última Hora*, *Diário de S. Paulo*, *Folha da Noite*, *A Tribuna* (Santos), *Correio da Noroeste* (Bauru), *Jornal do Povo* (Campinas) e *Para Todos*, do Estado de São Paulo; *Diário de Pernambuco*, *Jornal Pequeno* e *Correio do Povo*, de Pernambuco; *Correio da Manhã*, *O Jornal*, *Jornal do Brasil*, *O Globo*, *Jornal do Comércio*, *Tribuna da Imprensa*, *Última Hora*, *Diário*

de *Notícias e Diário Carioca*, do Estado do Rio de Janeiro; *Correio do Povo*, do Rio Grande do Sul; e *Estado de Minas, Folha de Minas e O Diário*, de Minas Gerais.

Em *Terno de Reis*, Ricardo Ramos novamente mescla alguns textos inéditos a outros já publicados anteriormente em periódicos. São inéditos “Maçagüera”, “As certezas de seu Otávio”, “Viagem noturna”, “Agreste”, “Irmãos”, “O Dia do Genuíno”, “História de empregada” e “Terno de Reis”; os já publicados avulsamente são “O Trole”, “Um casamento”, “A hora do agricultor” e “Terra velha”. Dedicado a Américo Medeiros e José Olympio e à memória de Graciliano, *Terno de Reis* traz, ainda, abrindo cada conto, ilustração em nanquim do pernambucano Darel Valença Lins, que também responde pela ilustração de capa.

Em 1958, a recepção crítica positiva a *Terno de Reis* continua sendo destaque. O livro é citado pelo Jornal *O Globo*, por exemplo, entre os melhores classificados em lista de *best-sellers* nacionais da segunda quinzena de fevereiro de 1958. Da mesma forma, o *Jornal de Letras*, em pesquisa feita entre intelectuais em janeiro de 1958 sobre os melhores do ano anterior, aponta Ricardo Ramos como um dos destaques. Pelo livro, Ricardo Ramos também recebe, neste mesmo ano, da Secretaria da Educação e Cultura da Prefeitura de São Paulo, o prêmio “Câmara Municipal de São Paulo”. O segundo colocado no evento é Osman Lins, com o livro de contos *Os Gestos*, e Luiz Lopes Coelho recebe menção honrosa por *A morte no envelope*.

Talvez a única nota destoante desse tom geral em relação a *Terno de Reis* seja uma apreciação divulgada no dia 7 de janeiro no jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro, na coluna “Porta de Livraria”, de Antonio Olinto, em espaço denominado “A Crítica do Leitor”. Entre outras coisas, o leitor Edison Guedes de Moraes afirma que o autor, apontado como “grande promessa”, em 1954, pela sua primeira obra, decepciona os leitores em seu segundo livro.

Terno de Reis, segundo livro de Ricardo Ramos, lançado este ano pela José Olympio, decepciona a quem o esperava como um passo à frente, superior ao primeiro, menos indeciso quanto a sua técnica, do estilo e do espírito do conto moderno, Parece-nos que Ricardo Ramos ainda não se decidiu entre escrever segundo os “figurinos do

tempo da casaca”, com “moldes” já feitos e experimentados, ou ser, como se exige do artista moderno, seu próprio modelo, desbravador, ele mesmo, do seu próprio domínio, tentando ainda estas misturas que constituem o seu segundo livro. (*O Globo*, 7 jan. 1958)

A crítica do leitor de *O Globo* segue dando conta de questões pontuais sobre os contos que compõem o livro, com comentários pejorativos sobre o processo de elaboração de personagens, abordagem de temas, linguagem, posicionamento do narrador, etc. Este tipo de comentário, porém, não se repete. Ao contrário, Ricardo Ramos parece conquistar cada vez mais seu espaço nas Letras, seja como ficcionista, seja como jornalista, crítico ou editor.

Como editor, por exemplo, é citado em 1958 por José Conde, que anuncia, em sua coluna “Escritores e Livros” do jornal *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, a publicação, pela Editora Civilização Brasileira, de antologias temáticas de contos brasileiros, resgatando desde os precursores do gênero até as revelações daquele ano. Entre os organizadores das antologias, Ricardo Ramos é apontado como responsável pela coordenação de “Histórias de Crianças” e “Histórias de Bichos”. Os organizadores das demais antologias são nomes como Edgard Cavalheiro, Barbosa Lima Sobrinho, R. Magalhães Júnior e Jerônimo Monteiro.

Além de responsável pela seleção de textos, Ricardo Ramos também aparece como um dos ficcionistas com qualificação para representar o jovem conto contemporâneo nas principais antologias da época. Participa do volume *Maravilhas do Conto Moderno Brasileiro*, editado pela Cultrix, publicando seu texto junto a ficcionistas de destaque como Gastão Cruls, Afonso Schmidt, Aníbal M. Machado, Peregrino Júnior, Ribeiro Couto, Luis Jardim, Dercy Azambuja, Orígenes Lessa, Érico Veríssimo, Marques Rebelo, Guimarães Rosa, Aurélio Buarque de Holanda, Dinah Silveira de Queiroz, Luis Lopes Coelho, Helena Silveira, Moreira Campos, Bernardo Ellis, José Conde, Joel Silveira, Guido Wilmar Sassi, Vasconcelos Maia, Lígia Fagundes Teles, Osman Lins, Dalton Trevisan e Edilberto Coutinho. O volume tem ainda a participação de José Paulo Paes, responsável pelo estudo introdutório e as notas, e as ilustrações de Guilherme Valpeteris.

Juntamente com Lygia Fagundes Teles e Antonio D'Elia, neste mesmo ano foi júri do “Premio Edgard Cavalheiro”, concurso de contos promovido pelo jornal *Última Hora*, do Rio de Janeiro, que teve como vencedor o ficcionista João Antonio, com o conto “Natal na Cafua”. Em segundo lugar ficou Bráulio Pedroso e, em terceiro, Caio Porfírio Carneiro. No mesmo concurso, Julieta Godoy Ladeira recebeu menção honrosa.

A atuação de Ricardo Ramos como crítico não se resume, entretanto, somente a contos e outros textos ficcionais. O autor mantém suas contribuições em colunas como a “Estante”, da *A Gazeta*, de São Paulo, divulgando lançamentos e dando conta dos destaques de nossa literatura na época e da literatura européia. Algumas vezes, envereda para a abordagem de outros tipos de textos, que dizem respeito às diversas manifestações literárias nacionais e internacionais e textos sobre teoria e história literária. Um dos exemplos mais significativos desta sua atuação pode ser constatada em página literária periódica organizada para o jornal *Última Hora*, de São Paulo. Sob o título “Literatura e Arte” e publicada às quintas-feiras, a página traz entrevistas com escritores e autoridades das Letras, como Hernani Donato, Sérgio Milliet, Aurélio Buarque de Holanda, Otávio Issa, Jorge Amado, Geraldo Santos, Lygia Fagundes Teles, Tito Batini, Paulo Bonfim, Vicente Carnicelli, Camilo Soares, entre outros; divulga concursos literários realizados na época; realiza enquêtes sobre escritores de destaque e reúne outras informações da área. Ricardo Ramos, além de dirigir, também colabora com a página com seção de livros e notícias de caráter diverso relativas à literatura e a outras manifestações culturais. Como já dito anteriormente, a novidade em termos de atuação crítica de Ricardo Ramos está no fato de o autor também tecer considerações sobre textos de teoria e história literária, como os livros *Anotações de Crítica* e *Estudos de Literatura Brasileira*, de Haroldo Bruno. Por este trabalho, recebe inúmeras correspondências de agradecimento e reconhecimento como crítico e vai conquistando, cada vez mais, espaço junto aos intelectuais da época.

1.5 Em 1959, a primeira novela: *Os caminhantes de Santa Luzia*

Mantendo a regularidade, Ricardo Ramos publica, em 1959, a novela *Os caminhantes de Santa Luzia*, estreando em texto de maior fôlego. Segundo depoimento do próprio autor, publicado por Mauritônio Meira no *Jornal do Brasil*, a novela teria nascido de algumas observações feitas e de fatos do cotidiano despertados com a leitura de uma notícia de um jornal.

Há cerca de três anos, li em jornal a história de uma santa de romeiros, uma pobre ambulante de Deus. Pouco depois, ainda pensando na iluminada, via uma reportagem sobre um beato morto em comício, envolvido que fora pelas tramas da política, na sua feição mais interiorana. A primeira era uma visionária, moça e primitiva; o segundo um homem de ação, à velha maneira profética. Durante algum tempo, as duas figuras me preocuparam, com tudo que encerravam de beleza plástica e dramática, de movimento romanesco. [...] Foi então que as duas personagens reais baralharam, confundiram-se numa só, diferente das que a tinham originado. Talvez uma criatura enriquecida, talvez uma pura mescla. O fato é que esta resultante foi amadurecendo, sedimentou-se e ganhou corpo e nome. Chamou-se Luzia, e andou comigo assim nomeada, por um largo período, até que surgissem os seus acompanhantes e o todo se caracterizasse. [...] Chegaram umas férias providenciais. E as minhas sombras se resolveram neste livro, *Os Caminhantes de Santa Luzia*. (*Jornal do Brasil*, 1 dez. 1959)

Este novo trabalho compõe um dos quatro volumes de lançamento da Coleção “Novela Brasileira”, organizada pela editora Difusão Européia do Livro, de São Paulo, que inclui os trabalhos de Antônio D’Elia, *O diabo veste-se de preto*, Orígenes Lessa, *João Simões continua*, e Mário Donato, *A parábola das quatro cruzes*. Com prefácio de J. Guinsburg e ilustrações de Otávio Araújo, a novela, na verdade, seria lançada somente no final de 1959. Além dela, neste mesmo ano, teria publicado avulsamente apenas o conto “Viver”, no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* do dia 28 de novembro. O conto seria aproveitado em sua obra *Rua desfeita*, publicada quatro anos mais tarde.

Durante todo o ano de 1959, porém, as atividades intelectuais e profissionais de Ricardo Ramos continuaram intensas. O “líder dos contistas de São Paulo” – como é chamado por Nelson Coelho, em coluna sobre a crônica de São Paulo – mantém sua participação ativa no periódico *Última Hora*, dirigindo e contribuindo com a coluna “Literatura e Arte”. A coluna conserva o tom de divulgação e crítica, conforme já ressaltado anteriormente, e, entre outros assuntos da área, publica contos possivelmente inéditos de autores como Caio Porfírio Carneiro, Hernani Donato, João Antonio, Geraldo Santos e Ruth Guimarães. Além dos contos, a coluna abre espaço para a poesia, com textos de poetas como Rolando Roque da Silva, Paulo Bonfim e Antonio Rangel Bandeira. Juntamente com Ricardo Ramos, que é responsável por seção dentro da coluna “Literatura e Arte”, discorrendo sobre as mais diversas informações do mercado editorial e seus lançamentos, notícias como concursos, congressos, revistas recém-criadas e outras curiosidades, alguns outros críticos publicam textos críticos e resenhas sobre literatura e arte de maneira geral.

Esta circulação e intensa atividade no meio garante a Ricardo Ramos um diálogo direto com intelectuais e com a produção ficcional da época, conforme evidencia a correspondência passiva de seu acervo. É convidado também a opinar sobre atividades culturais e concursos a serem promovidos; divulgar lançamentos e partes de revistas da área; participar de múltiplos eventos e receber homenagens. Além disso, recebe obras completas já publicadas e textos ainda inéditos para avaliação e divulgação. Entre as homenagens recebidas, o autor é lembrado pelos amigos e admiradores na Câmara Brasileira do Livro, em função do prêmio recebido da Secretaria da Educação e Cultura da Prefeitura de São Paulo pela obra *Terno de Reis*. Do mesmo modo, é agraciado com a “Medalha Anchieta”, concedida pelo Secretário de Educação e Cultura da Prefeitura do Distrito Federal, em reconhecimento ao trabalho do “editor da página literária de *Última Hora*, onde vem apresentando roteiro de nossa cultura, dos mais atualizados bem como patrocinando a apresentação de lançamento dos jovens escritores” (*Última Hora*, 7 jul. 1959).

Em relação à sua atuação e seu reconhecimento como crítico, é convidado pela Câmara Brasileira do Livro, por exemplo, a compor a comissão que escolherá o

livro de contos que receberá o Prêmio Jabuti do ano de 1958. É convidado também a participar como jurado, junto com Lygia Fagundes Telles e Raymundo Menezes, do II Concurso Feminino de Poesia, promovido por *A Gazeta*, de São Paulo, e a fazer parte da Comissão Patrocinadora dos festejos comemorativos do jubileu literário de Menotti Del Picchia.

No campo da publicidade, a Associação Paulista de Propaganda homenageia Ricardo Ramos e os principais Literatos da Propaganda de São Paulo com medalha de prata. Também nesta área continua a atuar com bastante regularidade, inclusive expondo seu ponto de vista sobre a linguagem e as técnicas do trabalho de criação publicitária em texto opinativo, publicado em jornal de grande circulação da época.

1.6 1960: o “Jabuti” para a novela *Os caminhantes de Santa Luzia*

Nos meses iniciais do ano de 1960, em meio aos elogiosos comentários que se seguem ao lançamento de *Os caminhantes de Santa Luzia*, não se modificam em alto grau as atividades intelectuais de Ricardo Ramos. A direção da coluna “Literatura” do *Última Hora* continua sob sua responsabilidade, mas sem a regularidade apresentada nos anos anteriores. Passa a contribuir aos sábados com a coluna “Vida Literária”, dirigida por Mauritônio Meira, no *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro. Quanto à participação em julgamentos de concursos e outros eventos, sua atuação conserva-se intensa. Participa, por exemplo, da comissão julgadora do Prêmio Jornalístico Martini & Rossi, instituído para premiar as duas melhores reportagens sobre as festividades de inauguração de Brasília. É lembrado também como um dos intelectuais de destaque na época, em prêmio distribuído pelo Pen Clube. Os organizadores do prêmio intitulado Luiza Cláudia de Souza solicitam de cinco críticos e colunistas literários de diversos Estados a indicação de três livros de destaque do ano de 59. De São Paulo, são convidados junto com Ricardo Ramos para indicar os três livros Antonio Candido,

Domingos Carvalho da Silva, Leonardo Arroyo, Maria de Lourdes Teixeira, Paulo Duarte, Ruy Bloem e Sérgio Millet.

No que diz respeito à obra do pai, Ricardo Ramos acompanha a mãe, Heloísa Medeiros Ramos, na assinatura do contrato de publicação das *Obras Completas* de Graciliano Ramos.

Sobre a sua produção ficcional, publica avulsamente em *O Estado de S. Paulo*, de 26 de março de 1960, com ilustração de Darcy Penteado, o conto “O telescópio”, que fará parte de sua próxima coletânea de contos, *Os desertos*.

Em relação às suas atividades na área da propaganda, Ricardo Ramos, que chefiava até então a redação da Thompson e vinha realizando as funções de contato da Agência, pede demissão para ingressar no Departamento de Planejamento e Contatos da P. A. Nascimento Acar Propaganda. O contrato com a nova Agência, porém, não dura muito tempo. Em setembro deste mesmo ano, encaminha carta com pedido de demissão ao Sr. Paulo A. Nascimento, alegando inadaptação ao sistema de trabalho da Agência. Nesta correspondência, Ricardo Ramos destaca que, em relação aos contatos que fazia, havia discrepâncias fáceis de localizar e, no setor de criação, queixa-se por não ter conseguido avançar em seus planos. Em ambos os casos, porém, aponta como determinante a ausência de uma certa liberdade de movimentos, o que não o deixaria à vontade para o desenvolvimento das tarefas que considerava normais às suas funções. Do mesmo modo, sem adiantar qual seria a nova empresa, Ricardo Ramos informa, na mesma correspondência, que já teria recebido nova proposta de colocação profissional, com vantagens financeiras.

Considerações de ordem particular e mais gerais à parte, neste ano o grande destaque é, seguramente, o lançamento e as repercussões de *Os caminhantes de Santa Luzia*. Em seguida à publicação da obra, os mais destacados periódicos do país dão conta do lançamento. *O Estado de S. Paulo*, em seu Suplemento Literário de 9 de janeiro de 1960, na coluna “A Semana e os Livros”, assinada por Rolmes Barbosa, dá especial atenção ao novo texto ficcional de Ricardo Ramos, deixando brotar um tom de

enaltecimento das qualidades apresentadas pelo ficcionista, que será habitual em quase todos os demais periódicos.

Com *Caminhantes de Santa Luzia*, Ricardo Ramos confirma suas qualidades de ficcionista, senhor de notáveis recursos técnicos. A estrutura, o acabamento estilístico, os meios inventivos – tudo nesta novela evidencia forte vocação de narrador a serviço de humaníssima visão do mundo. A história da pobre beata e do grupo de fanáticos e de penitentes nordestinos reflete não somente um dos dramas da nossa terra e da nossa gente, mas também um conflito básico, de todos os tempos – o conflito entre a fé e a razão, entre a intuição: mágica das coisas e a prosaica realidade dos fatos. Observe-se, ademais, a expressividade da linguagem, contida e precisa, que o autor emprega, cortada em frases curtas, secas e ásperas, o que corresponde ao sentido do drama focalizado. (BARBOSA, *O Estado de S. Paulo*, 9 jan. 1960).

Ainda no mesmo periódico, alguns meses depois, Alcântara Silveira renova estas considerações, ressaltando as inovações contidas na novela:

Para os que se interessam pela linguagem de Ricardo Ramos, o seu último livro – *Os caminhantes de Santa Luzia* – (1) tem bastante interesse, dada a modificação por ela operada. Não se pode falar em evolução ou involução – o que aliás, pouco valor possui no estudo do estilo – mas de inovação que o autor introduziu em sua maneira de escrever. Foi este aspecto de sua novela o que me chamou a atenção, pois o enredo e os personagens fazem parte daqueles temas do Nordeste, a que me referi em artigo aqui mesmo publicado (2). O que mais importa, portanto, são as inovações com que o autor surpreende a gente. (SILVEIRA, *O Estado de S. Paulo*, 23 jul. 1960).

Neste caminho de exaltação das qualidades da novela segue, por exemplo, Leonardo Arroyo, em sua coluna “Vida Literária”, do jornal *Folha da Tarde*, e outros críticos em notas ou colunas como a “Página Literária”, de *A Gazeta*; a coluna “O que v. deve ler” e “Notícias Literárias”, do *Diário de São Paulo*; a coluna “Últimos Livros”, do suplemento do *Correio Paulistano*; a coluna “Livros em desfile”, do informativo *Shopping News de S. Paulo*; a coluna “Estante”, do *Diário de Notícias*, assinada por Adonias Filho; a coluna “O Jornal Literário”, de *O Jornal*, assinada por Valdemar Cavalcanti; a

coluna “Fatos e Autores”, da *Folha da Manhã*; a coluna “Hoje nas Letras”, da *Tribuna da Imprensa*; a coluna “Vida Literária”, de Mauritônio Meira, do *Jornal do Brasil*; a coluna “Revista dos Jornais”, de Dorian Jorge Freire, do *Última Hora*; a coluna “Sabatina Literária”, de Herculano Pires, do *Diário da Noite*; e a coluna “Livros da Semana” e a seção “Literatura”, do *Correio da Manhã*; além do *Boletim Bibliográfico Brasileiro* e de texto publicado por Homero Silveira em *A Leitura*, entre muitas outras.

Finalmente, vale destacar artigo de Massaud Moisés, com o título “Novela brasileira”, publicado em *O Estado de S. Paulo*, sobre os títulos já lançados da Coleção “Novela Brasileira”, em que o crítico começa discutindo a classificação das obras como novelas e acaba ressaltando características importantes e aspectos sobre a qualidade estética dos textos da coleção organizada pela editora Difusão Européia do Livro. De *Os caminhantes de Santa Luzia*, Massaud Moisés destaca que Ricardo Ramos

[...] certamente por influencia paterna, faz uso dum estilo tenso, seco, árido até, de recorte preciso, gramaticalmente correto, mas parece fazer do estilo um fim em si mesmo, para aplicá-lo um tanto alheado da história que conta; a ausência de lirismo artificializa as soluções expressivas por vezes empregadas. O estilo, no caso, afugenta o leitor e dá impressão de doença, de doença do estilo, que se hipertrofia em detrimento das funções que exerce... (*O Estado de S. Paulo*, 1960),

e finaliza elevando a coleção no seu todo: “Ao fim de contas, essas obras testificam a renovação do gosto pelo conto e um clima literário cada vez mais maduro” (*O Estado de S. Paulo*, 1960).

Corroborando para a consolidação desta expectativa iniciada em torno de *Os caminhantes de Santa Luzia*, vale lembrar que a novela, da mesma forma que *Terno de Reis*, foi incluída na seção “Porta de Livraria”, de Antonio Olinto, publicada por *O Globo*, do Rio de Janeiro, como um dos destaques, após os cinco livros nacionais – os *best-sellers* da quinzena – e junto com outras obras nacionais em evidência na época.

Para fechar o ano, Ricardo Ramos recebe da Câmara Brasileira do Livro, pela obra *Os caminhantes de Santa Luzia*, o “Jabuti” de melhor novela de 1959. O

prêmio, entregue às personalidades intelectuais que mais se destacaram no ano anterior, coloca a produção ficcional de Ricardo Ramos ainda mais em evidência. No mesmo ano, Antonio Candido recebe o “Jabuti” pelos tomos de *Formação da Literatura Brasileira*, Marques Rebelo recebe o “Jabuti” com o romance *O Trapicheiro*, Dalton Trevisan com o livro de contos *Novelas nada exemplares* e Sosígenes Costa com *Obra poética*. Recebem também o “Jabuti”, em solenidade realizada na Câmara Brasileira do Livro de São Paulo, Paulo Cavalcanti (ensaio), Arnaldo Magalhães de Giácomo (literatura infantil), Antônio Olinto (imprensa), Menotti del Picchia (personalidade literária), Savério D’Agostino (gráfico do ano), Mário Graciotti (editor do ano), Horácio Contier Lomelino (livreiro do ano), Eugênio Hirsh (capista) e Oswaldo Storni (ilustrador).

No final do ano de 1960, já começa a ser anunciada a próxima publicação de Ricardo Ramos: o livro de contos *Os desertos*.

Referências Bibliográficas

BARBOSA, Rolmes. Vitrine de livraria. *O Estado de S. Paulo*, 9 jan. 1960. Suplemento Literário.

CAVALCANTI, Valdemar. Contistas de hoje. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1 jul. 1958. *Jornal Literário*.

CONDÉ, José. 1 antologia de contos ainda este ano. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 jan. 1958. *Escritores e Livros*.

DEZ MINUTOS com Ricardo Ramos. *A Gazeta*, São Paulo, 11 dez. 1954. *Na Literatura*.

FOLHA DA TARDE se despede após 43 anos de fidelidade ao leitor. *Folha da Tarde*, São Paulo, 21 mar. 1999.

MARTINS, Wilson. As memórias de Graciliano Ramos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 6 dez. 1953.

MEIRA, Mauritônio. Vida literária: Ricardo Ramos fala de seu novo livro: novela que está saindo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 dez. 1959.

MOISÉS, Massaud. Novela brasileira. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1960. Suplemento Literário.

MORAIS, Edison Guedes de. A crítica do leitor: *Terno de Reis*. In: OLINTO, Antonio. Porta de Livraria. *O Globo*, Rio de Janeiro, 7 jan. 1958.

O FILHO DEFENDE o pai. 'Acusação leviana e pueril': Ricardo Ramos explica como foram escritos os quatro volumes de *Memórias do Cárcere*. *Diário de Minas*, Minas Gerais, 8 dez. 1953.

RAMOS, Ricardo M. Em torno de *Fogo Verde*. *Letras e Artes*, 22 jun. 1954. p.6 e 1.

_____. *Graciliano*: retrato fragmentado. São Paulo: Siciliano, 1992.

_____. *Tempo de espera*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

_____. *Terno de Reis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

SCHNEIDER, Otto. Notícias literárias. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 26 mar. 1953.

SILVEIRA, Alcântara. Inovações em um romancista. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 jul. 1960. Suplemento Literário.

TEIXEIRA, Maria de Lourdes. I Congresso Brasileiro de Contistas: conversa com Nelson Coelho. *Folha da Manhã*, São Paulo, 8 abr. 1956.

ANEXO 02

Print screem da página inicial do site
<<http://www.ricardoramos.org.br>>

