NEUZA PEREIRA BASSOLI

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: O CRONISTA IRÔNICO

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em Letras.
Área de Concentração: Estudos Literários.

Orientador:
Prof. Dr. Carlos Daghlian

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO
2004

191000 1040

NEUZA PEREIRA BASSOLI

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: O CRONISTA IRÔNICO

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração em Literatura Brasileira).

Orientador:
Prof. Dr. Carlos Daghlian

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto
T1040/02

Xerocado

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO
2001

Dedico o presente trabalho
ao meu marido
e à minha filha.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Carlos Daghlian,
pelo desvelo e dedicação com que me assistiu.

Ao Prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva,
pelas valiosas sugestões e presença efetiva.

À Profª Drª Vera Márcia Paráboli Silva Vidigal Milanesi,
pela preciosa atenção e apreço.

Ao Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves,
pelo incentivo e estímulo constantes.

Ao Prof. Dr. Salvatore D'Onofrio,
pela lembrança de nossa amizade.

Aos meus pais, Nelson e Ana,
pelo carinho e entendimento de toda minha abnegação.

Ao meu esposo, Ednei,
pelo respeito, paciência, companheirismo e disponibilidade transcendentes.

À minha filha, Eiza,
pela resignada compreensão de minha ausência necessária.

À minha irmã, Nilva,
pela admiração silenciosa.

À minha sogra, Izaura,
pela presteza com que sempre me atendeu.

Às amigas, Adriana e Amélia,

esta pela presença amiga e alentadora, aquela pelas conversas intelectuais.

Aos outros amigos,

pela confiança e crédito que me ajudaram a trilhar as etapas da minha pesquisa.

Aos funcionários da seção de pós-graduação do IBILCE,

pelo zelo com que sempre me atenderam.

"Olha, descobre este segredo: uma coisa são duas – ela mesma e sua imagem. Repara mais ainda. Uma coisa são inúmeras coisas."

Carlos Drummond de Andrade

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: O CRONISTA IRÔNICO

Dissertação apresentada por Neuza Pereira Bassoli à Universidade Estadual Paulista, câmpus de São José do Rio Preto, para a obtenção de Mestre em Letras (Literatura Brasileira), em 2001.

RESUMO

O tratamento estético que dá a fatos corriqueiros, a multiplicidade de temas focalizados pelo cronista Carlos Drummond de Andrade, a emersão da ironia sob diferentes formas de linguagem contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho. Valendo-nos do método analítico-dedutivo e tendo como embasamento teórico as leituras de Antonio Candido, Afrânio Coutinho e Jorge de Sá, no que se refere à crônica e D. C. Muecke, Sören Aabye Kierkegaard e Maria Helena Novais Paiva, no que tange à ironia, pretendemos analisar a ironia como estratégia literária na crônica do autor.

UNITERMOS: Literatura Brasileira Moderna; Carlos Drummond de Andrade; Crônica Literária; Ironia; Prosa Poética.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: THE IRONIC COLUMNIST

Master's thesis (Brazilian Literature) presented by Neuza Pereira Bassoli to Universidade Estadual Paulista, campus of São José do Rio Preto, State of São Paulo, Brazil, in 2001.

ABSTRACT

The aestheic treatment given to trivial facts, the multiplicity of themes by the poet Carlos Drummond de Andrade as columnist, and the emergence of irony in different linguistic forms contributed to the development of this work. By means of the analytical-deductive method and based on the theory derived from readings in Antonio Candido, Afrânio Coutinho and Jorge de Sá, concerning the aspects of literary column, and in D. C. Muecke, Sören Aabye Kierkegaard and Maria Helena Novais Paiva, on the concept of irony, this is an attempt at analyzing irony as a literary strategy in the author's columns.

KEYWORDS: Modern Brazilian Literature; Carlos Drummond de Andrade; Literary Column; Irony; Poetic Prose.

SUMÁRIO

I. INTRODUÇÃO 11

II. SOBRE CRÔNICA 15

II. 1 CONCEITO DE CRÔNICA POÉTICA 19

II. 2 CARACTERÍSTICAS 28

III. SOBRE IRONIA 40

III. 1 ALGUNS RECURSOS FIGURATIVOS QUE PERMEIAM A IRONIA 60

METÁFORA 60

COMPARAÇÃO 62

METONÍMIA 63

SINÉDOQUE 66

IV. A CRÔNICA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE 68

IV. 1 POETA E CRONISTA 70

IV. 2 CARACTERÍSTISCAS PRINCIPAIS 72

IV. 3 A TEMÁTICA DRUMMONDIANA 83

IV. 4 O RITMO NA CRÔNICA DRUMMONDIANA 92

V. TRANSCRIÇÃO DA CRÔNICA "ACONTECEU EM RUBINÉIA" 96

VI. ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DE "ACONTECEU EM RUBINÉIA"..... 99

VII. CONCLUSÃO 125

VIII. BIBLIOGRAFIA 127

A. DO AUTOR 127

B. SOBRE O CRONISTA 129

C. SOBRE CRÔNICA 130

D. SOBRE IRONIA 131

E. BIBLIOGRAFIA GERAL 133

XI. ANEXOS 135

"ANÚNCIO DE VIVER" 136

"AQUELE CASAL" 138

"ASSALTO" 140

"DIA DE MENTIROSO" 143

"IMPRÓPRIO PARA MINEIRO" 144

"JOSÉ DE NANUQUE" 147

"MONODIÁLOGO" 149

"NO RESTAURANTE" 151

"PROJETO DE CARTA" 153

"QUEIXA DE UNS ÓCULOS ERRADOS" 155

"SALVAR PASSARINHO" 157

"SOLILÓQUIO" 160

I. INTRODUÇÃO

Este trabalho nasceu da constatação de que Carlos Drummond de Andrade é pouco conhecido por suas crônicas. Desse modo, o intuito prévio foi o de selecionar algumas das muitas crônicas de Drummond, publicadas ou não em livros, a fim de "mostrar" a poeticidade que está absorvida por seus textos em prosa, e que passou despercebida pela atenção dos críticos e estudiosos.

Após a constatação referida, outros motivos foram determinando, solidificando e norteando o aprimoramento do estudo, uma vez que resultaram em reflexões sobre o texto que marca o rompimento moderno com os mecanismos tradicionais e canônicos da Literatura: a crônica, como a conhecemos atualmente.

Desse modo, o componente intrigante a que nos ateremos será a ironia, que nas crônicas drummondianas confronta o homem histórico com o homem a-histórico. Esse componente permite-se ser representado no redimensionamento da palavra, que a partir dos vários contextos em que ele poderá ser encontrado apontará para a confrontação histórica ou a-histórica humana como motivo essencial de inserção contextual que favorece a sua própria representação, ou seja, a ironia depende de uma contexto para manter-se.

Num primeiro momento, trataremos da crônica com os objetivos de desmistificar o caráter de simplicidade da mesma e explicitar os elementos que a tornam literária. Por isso alguns temas ou motivos deverão ser salientados, com a finalidade de revelar o tratamento estético que o poeta dá a fatos corriqueiros e sem importância.

Por fim, mas não menos importante, pretendemos mostrar que o contexto histórico determina o texto-crônica, contudo não o limita, ou seja, os fundamentos econômicos da época, a situação histórica e o movimento cultural, no qual estão inseridos o autor e a sua produção não consistem na determinação rígida e dogmática de procedimentos, mas pelo contrário, instauram constantes engendramentos discursivos, lingüísticos, semânticos e de significação que extrapolam esse contexto histórico.

O texto poético ao recriar essa realidade fundamentada num processo histórico-cultural-econômico possibilita a criação de uma outra realidade poética que se prolonga no contexto histórico, pois que em Literatura os eixos História e literário coexistem na medida em que revelam marcas de existência um no outro.

unesp

No que se refere à ironia o propósito principal é apontar para a presença da mesma e, então, se estender para a estrutura significativa. Pretendemos considerar o seu conceito enquanto tropo: dizer uma coisa significando outra; contudo consideraremos que a ironia impõe um outro campo semântico quando do seu esvaziamento daquilo que está sendo dito, ou seja, o significado depreendido não corresponde ao tropo, mas sim à superação do mesmo.

Por outras palavras: o aspecto importante a ser abordado no trato com a ironia é a sua existência transcendental ao tropo, isto é, a ironia deverá ser trabalhada no discurso, uma vez que a mesma leva à reflexão e para tanto é preciso que haja um envolvimento no seu processo de realização de tal maneira que percebamos a atitude interna da mesma e possamos depreender um outro significado. Significado este que ultrapasse o previsível, a fim de que adentremos nas relações de sentido que a ironia propõe.

Após tratarmos de crônica e ironia, apontaremos as principais características dos textos de Drummond, fechando com a análise de uma crônica inédita, publicada no *Jornal do Brasil*, em 1971, cuja finalidade está pautada na precisão do "limite" da interpretação do texto, tomando como ponto de partida as marcas da referencialidade para atingir e comprovar o caráter literário, este, compreendido como o motivo gerador de todo o nosso estudo na medida em que pretendemos colocar em evidência a crônica poética.

O texto não foi escolhido aleatoriamente, porque constatamos nele a revelação da interioranidade citadina paulista, Rubinéia, que ao universalizar o homem, universaliza, também, o texto como comunicação do cronista com o mundo, receptor perspicaz para a produção de uma leitura crítica ao que está ao seu redor; portanto, ao tempo e espaço no qual está inserido.

O texto é uma homenagem à cidade, já que a homenagem maior foi feita pelo poeta e cronista Carlos Drummond de Andrade ao torná-la eterna em nossa Literatura.

A característica de perenidade para a Literatura só foi possível porque Drummond usou, também, como contribuição, mesmo que secundária, a História, entendendo como primária a poética, pois que esta proporcionou a melhor compreensão e interpretação do texto, que se tornou literário na medida em que nada nele pode ser substituído.

unesp

A seleção de todos os textos aconteceu segundo o critério de exemplaridade da constatação de texto em crônica, da confirmação do processo irônico, dos textos considerados crônicas pelo poeta, bem como o permanente desafio à análise e interpretação da aparente simplicidade literária do poeta em textos sob o gênero crônica, já que alude às situações do dia-a-dia, às coisas banais, o que propicia a continuidade na nova maneira modernista, seguida da contemporânea, de ver o mundo.

Um mundo que aponta para a transitoriedade das coisas, para a exigüidade da vida e para a fugacidade da existência por meio da materialização da expressão poética na presentificação das coisas comuns.

Para tanto o *corpus*[1] do trabalho foi esquematizado da seguinte maneira: "No restaurante", "Aquele casal", "Monodiálogo", "Assalto" e "Salvar passarinho" da obra *O poder ultrajovem*; "Solilóquio" e "Dia de mentiroso" da obra *De notícias e não notícias faz-se a crônica*; "José de Nanuque", "Impróprio para mineiro" e "Queixa de uns óculos errados" de *Caminhos de João Brandão*; "Anúncio de viver" e "Projeto de carta" de *Os dias lindos*, assim como da crônica inédita "Aconteceu em Rubinéia", publicada no *Jornal do Brasil* em 28/10/1971 e com menos ênfase, porém com importância indiscutível, algumas crônicas das obras *Cadeira de balanço*, *Caminhos de João Brandão*, *O poder ultrajovem*, *De notícias e não notícias faz-se a crônica*, *A bolsa e a vida*, *Fala amendoeira*, *Boca de luar*, *Os dias lindos* e *Auto-retrato e outras crônicas*.

Levando em consideração a ênfase no estudo dos poemas do poeta e cronista Carlos Drummond de Andrade em detrimento de suas crônicas, a deficiente bibliografia sobre os assuntos crônica e ironia e a verificação de que o cronista dá aos fatos corriqueiros um tratamento estético com indiscutível qualidade literária procuramos tornar evidentes os procedimentos dos quais o cronista se vale, ou está embasado, para a produção do literário.

Desse modo, as leituras sobre crônica de Antonio Candido, Afrânio Coutinho e Jorge de Sá e as leituras sobre ironia de D. C. Muecke, Sören A. Kierkegaard e Maria Helena Novais Paiva contribuíram substancialmente para o nosso suporte teórico.

A partir das leituras essenciais começamos a usar o método analítico-dedutivo, passando por três fases correlatas: a) a abordagem intratextual, que procurou

[1] Vide anexos a partir da página 135.

examinar os elementos constitutivos da crônica; b) a abordagem intertextual, que buscou os motivos recorrentes que as diferenciam ou aproximam e c) o enfoque extratextual, que trabalhou com o trânsito dos elementos estéticos da história ficcional com a realidade exterior a que as crônicas fazem referência, procurando captar parcelas do sentido da vida.

O cronista Carlos Drummond de Andrade usa as palavras na sua devida proporção, com a destreza de quem se situa num tempo determinado para o homem. É, portanto, ao mesmo tempo, poeta e homem, fato que preserva a universalidade como recurso essencial de seus textos, já que, como homem, limita-se a vivenciar uma determinada realidade e, enquanto poeta, seleciona essa realidade e combina-a, de forma cuidadosa, estilisticamente; por isso o uso da ironia se faz presente, muitas vezes onde menos se espera, na própria coloquialidade da crônica, na sua atualidade, usando o homem como pretexto.

Sabe ironizar como ninguém o homem em sua solidão, o homem em sua finitude, o homem em seu mistério, o homem sem ser homem. Dessa maneira, concordamos com D. C. Muecke (1995) quando afirma que "para Schelgel, a situação básica metafisicamente irônica do homem é que ele é um ser finito que luta para compreender uma realidade infinita, portanto incompreensível" (p. 39).

Daí inferirmos que Drummond contextualiza essa ironia como ponto de partida para sua ilimitação como poeta. Por isso o motivo gerador que fomentou a escolha do poeta se fundamenta, além dos motivos já ressaltados, na abordagem da competência criativa do discurso irônico sem desconsiderar outras abordagens que interajam com o discurso referido proporcionando conjuntamente a rica produção literária desse autor.

II. SOBRE CRÔNICA

A crônica surgiu no Brasil em meados do século XIX com a introdução efetiva da imprensa. Como diz Antonio Candido (1992), ela "pára no meio do caminho entre a literatura e o jornalismo, é gênero híbrido." (p. 167).

No início era conhecida por "folhetim" (do francês *feuilleton*): parte inferior (rodapé), e um espaço vazio, do jornal em que se publicavam artigos, cujos temas aludiam à atualidade social, política, literária, artística ou econômica, com o objetivo de entreter e informar o leitor. Com o tempo ultrapassou o caráter informativo e começou a "admirar" o miúdo, o baixo, de forma descompromissada.

A crônica aponta insistentemente para o fato de que o homem pertence ao cotidiano, do qual nunca foi retirado e, que, é a partir desse mesmo cotidiano que compreende quem é e quem não é. Mesmo que ser signifique não entender quem é. É nesse sentido que merece destaque o discurso de Afrânio Coutinho (1986), quando diz o que passa a significar a crônica:

> Assim, "crônica" passou a significar outra coisa: um gênero literário em prosa, ao qual menos importa o assunto, em geral efêmero, do que as qualidades de estilo, a variedade, a finura e argúcia na apreciação, a graça na análise de fatos miúdos e sem importância, ou na crítica de pessoas. (p. 121)

A imprensa e, por extensão, o jornal se desenvolveram no período literário do Romantismo. Foi sob a influência da Literatura da época que surgiu o folhetim: "futuro espaço reservado para a crônica".

Dirigimo-nos dessa maneira ao folhetim por ter tido passagem por ele os primeiros romances românticos brasileiros, que sempre se fragmentavam num momento culminante para a sua posterior continuidade. Contudo, apesar da grande aceitação do público, a modernização foi exigindo, substancialmente, a substituição desses textos extensos e contínuos por textos menores e particularmente finalizados.

Assim, àqueles textos, na sua grande maioria, dirigidos e lidos pelo público feminino, vão encurtando de tal forma que se reduzem ao espaço que conhecemos hoje,

unesp

bem como que ao cronista "é sua obrigação captar, atrair, pescar, seduzir e até embair leitores.", como salientou Temístocles Linhares (1964).

Provavelmente, do fato de ser um texto publicado em jornal vem a sua depreciação por alguns críticos e até mesmo escritores, chegando a ponto de esses escritores negarem a produção da mesma, alegando ser uma necessidade financeira e não uma necessidade estética, alegação compreensível pela característica mercadológica da mesma em oposição à Arte. Disso tudo resultou a sua má fama, sendo considerada "gênero ou arte menor", contribuindo, dessa forma, para uma relação antitética entre a aceitação da crônica literária como Literatura e a dimensão que ela tem tomado de presentificação na vida do brasileiro.

Sendo assim, devemos considerar que se escrevem bons e maus textos e, parafraseando Ezra Pound, os poetas maiores são aqueles que conciliam, harmonicamente, a genialidade de saberem olhar na direção exata, já que pertencem ao momento, mesmo sem almejá-lo, mas que sabem o que fazer com o mesmo.

Sem dúvida, é isso o que acontece com o cronista e sua crônica, uma vez que, no que se refere à qualidade, resultam as boas e más. Por acaso isso não acontece, também, com a poesia, com o conto e textos afins? Deixaram de ser gênero ou foram gênero menor? O que acontece com a crônica, então?

O tempo, e não poderia ser diferente, determina quais são os temas que ancorarão aquele espaço vazio para entretenimento, e os temas se tornam cotidianos como o próprio conteúdo dos textos publicados nele.

Essa absorção do cotidiano pelo texto-crônica se dá na medida em que a mesma, imediatamente percebe a presença do homem, fazendo-o perceber os outros homens; ela mantém o elo entre a realidade (cotidiana) e o discurso poético a partir desse encontro do outro com os outros, bem como que essa articulação do cotidiano já tomou consistência nas palavras de Antonio Candido (1994) quando possibilitou perceber que a cotidianização "ensina a conviver intimamente com a palavra, fazendo que não se dissolva de todo ou depressa demais no contexto, mas ganhe relevo, permitindo que o leitor a sinta na força dos seus valores próprios." (p. 6).

Desse modo, grandes nomes já articularam (alguns, ainda, articulam) o processo comunicacional na crônica, tais como: José de Alencar, Machado de Assis, Manuel Antônio de Almeida, Olavo Bilac, João do Rio, Alcântara Machado, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Cecília Meireles, Stanislaw Ponte Preta, Paulo Mendes



Campos e outros escritores consagrados que se dedicaram parcial ou, bem poucos, totalmente, à arte de poetizar o cotidiano retilíneo e amargo no qual todo ser humano está inserido.

Para tanto, faz-se necessário ressaltar alguns cronistas que se afeiçoaram ao gênero desde os seus primórdios numa tentativa premente de não crer que "não é preciso ser profeta para descrever do futuro, da frágil consistência literária do gênero"[2] e aceitar essa colocação como o caráter fomentador para a sua afirmação.

É a partir desse pensamento que podemos dizer que Francisco Otaviano de Almeida Rosa é considerado o responsável pela concepção da crônica literária brasileira, a 2 de dezembro de 1852, no *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro. Também escreveu crônicas para o *Correio Mercantil* até 1854, ano em que foi substituído por José de Alencar.

No folhetim do *Correio Mercantil*, José de Alencar divide o espaço, de forma alternada, com Manuel Antônio de Almeida. Nessa seqüência vem Machado de Assis a partir de 1859 em *O Espelho*.

Paulo Barreto, o popular João do Rio, pode, possivelmente, ter buscado inspiração em Machado de Assis no que se refere a ir direto na fonte do acontecimento, a "ver com os próprios olhos" a matéria-prima da sua criação poética, a freqüentar todos os estratos sociais possíveis e necessários, com a específica finalidade de poetizar o circunstancial.

Porém, antes de chegarmos em João do Rio, devemos aludir com respeito e admiração, pela valorização e divulgação do gênero, Joaquim Manuel de Macedo, Quintino Bocaiúva, França Júnior, Araripe Júnior, Melo Morais Filho e Raul Pompéia. Por fim, Olavo Bilac substituiu Machado de Assis na *Gazeta de Notícias*.

Com João do Rio, a crônica inegavelmente popularizou-se de maneira tão ousada que se revelou desatada da História, dada a fantasia absorvida pelo mesmo. Adaptou o gênero discursivo, com maleabilidade, à pressa do homem contemporâneo àquela época, o que favoreceu, sensivelmente, que a crônica, após a Semana da Arte Moderna, se firmasse e chegasse a atingir o *status* de revelação e respeito que tem hoje.

---

[2] LINHARES, Temístocles. "Alguns cronistas" In *O Estado de S. Paulo*. 07 mar. 1964. (Suplemento Literário).

Para tanto, paralelos a essa evolução, estão João Luso, cujo nome verdadeiro Armando Erse, foi um dos primeiros a publicar em livro suas crônicas no início do século XX; José do Patrocínio como Humberto de Campos que se dedicaram com ênfase fervorosa aos temas sentimentais. Álvaro Moreira que, por meio da revista *Fon-Fon*, arrebata à vida o tom lírico do cotidiano, provocando uma impressão que vai, posteriormente, influenciar muitos jovens escritores, como é o caso de Rubem Braga.

Rubem Braga é exclusivamente escritor de crônica, fato que se dá como inédito e suscita o apreço, a admiração, o respeito e o reconhecimento pelo gênero, até então marcado pelo desencontro com o poético, por ter seu "nascimento" em jornal.

O cronista Braga é, sem dúvida, o escritor que, mais recentemente, desenvolve a expansão da expressão artístico-literária, usando como pretexto os fatos do mundo real, sem mistério. A sua originalidade e imaginação poética tornam-no o mais lírico dentre os cronistas contemporâneos, desvendando que o lirismo pode estar ou ser captado nas coisas mais efêmeras e simples da vida, cabendo ao escritor, poeta que deve ser, tornar o breve instante em instante que perdura nas asas da brevidade.

Hoje a crônica tem um espaço de destaque para se auto-afirmar como texto que busca, promove, comunica e significa, pois, para significar uma nova forma de ver, ela promove essa forma, o que leva à necessidade de possuir seu espaço de destaque.

Ainda que limitada na página jornalística, apresenta o acontecimento para o público como se fosse pela primeira vez, pois se, como texto, disfarça a realidade e a vida, como obra de Arte apresenta essa mesma realidade e essa mesma vida sem violação, sem obscuridade, sem determinação, e isso faz com que o homem se detenha diante do tempo e aceite a crônica como a porta-voz de seus protestos.

Desse modo, entendemos que a sua aclimatação no Brasil está no fato de que a ficção é inerente ao leitor como sua própria vida e, assim sendo, possui a sua própria verdade, porque a ficção revela o homem como homem e só como homem.

A literatura modernista e, principalmente, a contemporânea, insere na linguagem literária outras maneiras da palavra "falar", inclusive vai emprestar muitos termos da linguagem popular considerada inferior. Dessa forma, quando a crônica sobressai, começa a ameaçar outras estruturas artístico-poéticas consideradas superiores.

É assim, com essa aproximação direta do falar, que oferece um lugar poético para a lavadeira, o varredor de ruas, o menino abandonado, a prostituta desdentada, o político corrupto, o médico malformado, etc. Trai a dogmática verdade

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

para empenhar-se em ultrapassar o muro existente entre o homem, a linguagem, a mensagem e a significação.

Paradoxalmente, desaprisiona o homem da linguagem e, em seguida, aprisiona-o, inteiramente, na sua própria linguagem com a mesma intermitência dos batimentos cardíacos.

Devido a essas alusões entendemos que a sua aceitação se deu, provavelmente, por tirar o homem da condição de insulamento em que se encontrava com relação às formas textuais consideradas mais elevadas, bem como pela própria condição do texto-crônica parecer mais engajado com o homem que vive num limite social (e menos favorecido), pois a crônica se apropria da vida, do homem e da Arte, populariza essa vida, esse homem e essa Arte no momento em que permite que o leitor também se aproprie de tudo.

Desse modo, o gênero crônica não é conveniente para muitos, já que trata dos temas-fatos de maneira que nada seja natural. O fato de a crônica envolver-se com a banalidade do cotidiano nos faz entender que não estamos, apenas, lado a lado das coisas, mas que somos visíveis nelas, que dialogamos com elas, que nos satisfazemos a partir delas, por isso a nossa presença é transmutada de dentro para fora, porque primeiro estamos dentro para então nos desdobramos. É nesse sentido que os temas ou os fatos deixam de ser naturais e subjazem no nível do estranhamento, uma vez que, como nas outras artes, nada deve escapar à atenção do artista.

II.1 CONCEITO DE CRÔNICA POÉTICA

O importante na crônica é como ela se realiza, pois é nesse eixo que está demarcado o exercício da arte: a representação da linguagem, do discurso, do tema e da autonomia do texto. Então, é possível dizer que ela surge da falta e, desse modo, afasta-se da vida, a fim de ver o que a envolve e fazer sua leitura, pois afastando-se da vida resiste à falta. Essa sensação antagônica e agônica de que falta algo, cultiva o desconhecido, o efêmero, o vil, a podridão, o choro, a morte.

Vejamos o exemplo da crônica "Assalto". Há um efeito que é conseguido com a proclamação do preço do chuchu. Em princípio banal, porque já revelou para o leitor que é o preço do *chuchu um assalto*, contudo a leitura desenvolve uma observação indireta no que é direto, desvendando a estrutura narrativa, ou seja, a narrativa ilustra o alto preço do chuchu, ao mesmo tempo que examina, alertando, o progresso e o que ele custa para cada um.

Isso não é revelado com a reclamação do preço do chuchu, pois foi necessário que após a obviedade o cronista tivesse claro o que pretendia provocar em seu leitor quando lesse a crônica.

Imaginemos a seguinte situação: a mulher está viajando de ônibus. Uma viagem de 200 km, que está entre não muito curta nem muito longa. Durante a mesma, muitas pessoas sentam ao seu lado para um itinerário mais curto que o seu. Isso a enfadonha um pouco e após longo período de observação da paisagem pela janela resolve cochilar um pouco, a fim de descansar.

Enquanto descansa, cochilando, as pessoas vêm e vão ao seu lado. Acorda numa cidade anterior àquela em que deverá descer. Como de costume averigua se a bolsa está fechada, abre-a e vê a carteira.

Finalmente chega à cidade desejada, desce e vai ao ponto de circular. Logo ele chega e ela entra. Abre a bolsa e pega a carteira para pagar o passe. Surpresa. Tudo está lá: os documentos, os cartões e o talão de cheques, menos o dinheiro que ali havia. Pede desculpas ao cobrador, primeiro, depois ao motorista e desce como se fosse a culpada de atrasá-los à chegada de seus itinerários.

A crônica pode ser comparada à narração anterior, pois que tem esse caráter de referencialidade, de que tudo está no seu devido lugar, de que a linearidade lhe pertence; de repente uma coisa foi-lhe arrancada fortuitamente ou por encantamento, porém o tempo reconhece-a, mas não a controla, como fator que realiza e resgata a sua criação condenando-a pela aparência, uma vez que a palavra mais significa do que exprime e persuade, porque a voz da significação é a segunda, entendendo que ser a segunda voz é aquela voz que transcendeu o literal. Porque é inerente a ela essa essência de valorizar a vivência (explicação plausível, talvez, de sua desvalorização), de visualizar as coisas, detidamente, como se as tocasse.

Essa competência de visualização da crônica em tomar as situações simples do cotidiano como instrumentos que possibilitem "fabricar" coisas mais difíceis, revela que essas coisas mais difíceis são forjadas com a perfeição exigida, na medida em que a

crônica não visa apenas entender e apontar as coisas e as causas, mas flagrar o texto como a idéia da idéia.

Ou seja, a crônica quando materializada, captou parte do flagrante do real, pois que já focalizou o essencial usando como meio a visão que o cronista teve daquele fato ou situação. Assim, o cronista se ateve ao que mais o emocionou, transformando a crônica na idéia da idéia.

O equilíbrio se estabelece a partir da clareza do tema abordado, da capacidade que o escritor desenvolveu em sua crônica para prender a atenção do leitor e da objetividade que dá a impressão de acabamento do que é articulado.

Essa tendência de controlar, no texto-crônica, todo excesso de referencialidade sem ser referencial é o que vivifica o cotidiano e justifica os efeitos provocados a partir dos meios utilizados.

Essa noção de dar vida ao que é cotidiano e trivial anuncia a representação do poético como a libertação da referencialidade que oprime. É assim que a crônica sinaliza a realidade, mais detidamente, de forma desbloqueada, isto é, lapida a palavra, queremos dizer ainda que desconsidera a tradição que está arraigada às palavras e penetra no mistério que cada uma pode oferecer a partir do diálogo com essa realidade. Porque é esse diálogo que destaca a perceptibilidade pelo ouvir, sinal que designa a marca da oralidade na crônica.

Todo o processo argumentado sobre o texto-crônica, nos dois parágrafos anteriores, pode buscar como suporte comprobatório a crônica "Queixa de uns óculos errados", que parte de uma reclamação banal feita num cotidiano retilíneo para aprofundar-se em questões da essência do ser humano:

> DOUTOR, esses óculos que o senhor me receitou, não consigo ver absolutamente nada com eles. Foi para eu não ver mesmo nada de tudo, que me mandou comprá-los? Minto. Às vezes (poucas) enxergo tão demais, tão nítido e em relevo, que esbarro na parede colocada a 30 metros de distância, varo por ela adentro, me esborracho. Dói, doutor, dói! Horrível, isso: ver demais, em grande e de perto, nu, cru, gigantão. Quero fugir, a imagem me pega, ela é que me viu pelos meus óculos, como se eles fossem de me fazer visto, não de me fazer ver. Entende? Nem eu. (p. 116)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Por tudo isso, definir crônica é, antes de tudo, ter a competência de aceitar a sua relação com o tempo, mesmo porque o vocábulo crônica vem do Grego *chronos* pelo Latim *chronica*; porém, por outro lado, é preciso concordar (ou pelo menos refletir sobre) com o que disse Temístocles Linhares (1963):

> a crônica é, realmente, um espelho de nossas debilidades, pondo à mostra esse princípio de decomposição e de declínio de nosso espírito que é não ir nunca ao fundo das coisas, quando a vida mesma é essencialmente apropriação, agressão, sujeição do estranho, do mais fraco, ou ainda opressão, duração, imposição de suas próprias formas, incorporação ou, pelo menos, exploração,

já que não conseguimos prender o tempo, por mais que queiramos ou tentemos; contudo, como afirmam Flora Bender e Ilka Laurito (1993), "é elemento estrutural da crônica... Assim, desde o tempo que passa depressa ao que não passa nunca, do tempo interior, psicológico, ao cronológico, verificável pelos relógios, o tempo, às vezes mágico, às vezes espelho cruel, é matéria da crônica. (p. 73)".

Podemos dizer que essa relação com o tempo demonstra a permanente absorção, como a esponja absorve a água, da literalidade pelo discurso, já que este está submetido à descontinuidade da palavra, à constituição inesperada que ela (palavra) pode dar ao objeto que aponta, à imprecisão intencional, à terrível instituição da ausência, ao privilégio da significação. Secreta, preserva em si a solidão da linguagem, já que o universal não lhe escapa, assim recapturando o tempo.

As perguntas que Peter von Der Osten-Sacken (1967) faz "Pero¿ acaso la experiencia del tiempo es igual para todos? El lapso de un segundo¿ es igual para todos? ¿Cuántos pensamientos, sensaciones, decisiones caben en um segundo?" (p. 10-11) são questionamentos que o cronista tenta responder, perquirindo com profundidade no breve discurso que cria.

Retrata o homem, o dia, o seu cotidiano, sua pressa, de forma nunca revelada na representação fatual da ordem cronológica que divaga sobre todas as coisas, porque afinal o próprio texto vai construindo suas próprias marcas, bem como assumindo seus diversos significados. Fazendo, enfim, a travessia da vida à Literatura. E é por esse motivo que incomoda. Faz perguntas para as quais não se têm respostas, e

unesp

quando as têm, são preferíveis as perguntas cujas respostas já sejam conhecidas por todos.

Incomoda porque, como gênero narrativo, é o que mais aponta diretamente para nós mesmos. Mostra-nos e diz, reincidente e descaradamente, que estamos nela. É como se estivesse sozinha numa rua de uma cidade metropolitana, de madrugada, sem medo da vulnerabilidade da circunstância, além de reforçar a sua estrutura significativa na medida em que considera que, enquanto ficção que é, "todo e qualquer texto produzido pela sociedade é um texto digno de ser lido, pois assim se lê o texto e a sociedade que o produziu."[3].

Nessa perspectiva, a crônica ocupa-se das coisas e dos objetos com intensa profundidade, sem ser a realidade e sem ser a mentira. Esse caráter de manuseabilidade indica que, apesar da intimidade entre nós, seres humanos, e as coisas, as palavras denunciam o nosso inacabamento, extensivo na arte, porque a crônica se aproxima e se distancia da realidade e do homem, detendo-os no próprio uso da linguagem.

A crônica propõe a divisão das misérias, à moda da multiplicação dos pães, e desse modo compartilha o tempo na medida em que aceita essa limitação entre o viver e o morrer humano em contraposição às coisas que permanecem, já que essas coisas que permanecem em simultaneidade com as que vivem e morrem, como o homem, por exemplo, transformadas em palavras, confirmam, na crônica, o abismo do que é o dizer e a utopia do poder de dizer todas as coisas.

A essência das coisas é resgatada no meio de toda futilidade, que não é percebida de imediato, devido à leveza intencional de tratar sobre as coisas sérias. O tratar das coisas com leveza ofusca. Quer descobrir e revelar o que a História não mostra, não conta ou não vê. Quer enfrentar e superar a falta de virtude, a solidão, a miséria, o sangue, a morte. E, desse modo, é o regresso a um si mesmo, e regressar a si mesmo é plurissignificativo tanto quanto conceituar os objetos.

---

[3] WALTY, Ivete Lara Camargos. *O que é ficção*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Coleção Primeiros passos, 156), p. 50.

Assim, regressar a si mesmo pode aludir ao sonho que ficou no passado porque pertencia somente a ele; pode aludir ao amor impossível e antigo; pode aludir à saudade de ver o pôr-do-sol, a lua cheia, as estrelas, de pisar descalço no chão, de sentir o cheiro da chuva. Pode ser o tempo de simplesmente voltar, porque chegou o momento.

É um texto que mergulha em sono profundo e nesse lugar recôndito permite o sonho. O sonho suspende a rotina e assiste-a mediante as palavras; cada uma em seu lugar, extraindo o sentido da vida sem subterfúgios.

A crônica é um instante de confronto entre uma cultura interna e outra externa, recriando com engenhosidade e arte as peculiaridades microscópicas dos fatos, valendo-se daqueles elementos que possuem detalhes aparentemente insignificantes, mas que na verdade são elementos decisivos para a unidade significativa do texto.

Essa unidade de representação do significado se efetiva na medida em que assegura o registro do circunstancial por meio da concretude, pois é a mesma que promove a permanência universal do sentido. Conta uma narrativa dentro de outra narrativa, embora não seja conto.

Assim, a crônica é um texto que consiste na denúncia de uma realidade que desencadeia outras realidades, a fim de reconquistar a liberdade que está repreendida como possibilidade de superação da realidade humana pelo veio da realidade literária.

É, portanto, o canal de libertação mediante a dura realidade em que o homem se encontra inserido, como resgate de sua individualidade. Mostra a realidade e, ao fazê-la, propicia ao leitor a capacidade de ver o outro e aproximar-se dele, já que o outro age e reage com a mesma intensidade e naturalidade que ele, homem do mundo real, como acontece em "Salvar passarinho", de *O poder ultrajovem* (1972):

> E nos meios dos destroços, no refúgio entre duas pistas, um passarinho de asa quebrada, agitando-se em vão. Anoitecia.
> – Olha aquele infeliz tentando voar – disse o passageiro do táxi, quando o sinal fechou.
> ...
> – Faça de conta que não viu.
> – Mas eu vi, aí é que está. (p. 167-169)

O processo de criação de uma crônica equipara-se ao de um romance, conto ou poema, contudo conserva em sua essência o privilégio de "estar" em contato direto com o fato e de possuir um *narrador-repórter*[4] ou narrador-personagem-repórter que acaba se tornando uma espécie de "herói" para o leitor, que se identifica com o mesmo, apesar de não ter esse compromisso real, uma vez que o leitor está sempre na instância do virutal.

Ocorre uma dependência entre o narrador-personagem-repórter e o leitor virtual oferecida pelos fatores externos do texto, embora o mundo literário não corresponda *ipsis litteris* ao mundo real do leitor.

A partir da percepção dessa variação que provoca, contraditoriamente, a dependência entre ambos, sobressai a criação do poético no texto, porque possibilita a manifestação da amplitude do pequeno para o grande, conforme afirma Chklovski (1978):

> eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos. ... a arte é *um meio de experimentar o devir do objeto*. (p. 45)

Nesse sentido, cronista é aquele que confidencia enquanto homem o poeta nele inerente, extravasando o limite, que insiste na enformação do gênero. Ao extravasar, fala das coisas que não duram, com a superficialidade que não condena o cronista, no sentido de provocar-lhe um certo mal-estar.

Desse modo, não fatiga nem enfadonha o leitor, distrai-o com observações ágeis, por isso os detalhes são importantes, pois captam a confidência velada na fugacidade, inconstância e mutabilidade. Fazendo os homens voltarem-se para dentro de si mesmos, indo fundo às suas mesquinharias, sem rodeios. Mostrando impiedosamente a verdade, a vergonha e a tragédia da vida, a partir dos fragmentos, escondidos no texto; propiciando também a montagem do sentido, como uma câmera que muda o foco, do

[4] Termo usado por Jorge de Sá em *A crônica*. 5ª ed. São Paulo: Ática, 1997. (Série Princípios, 5). p. 7.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

exterior para o interior, retratando o marasmo e as trivialidades da vida e não, necessariamente, do que acontece na vida.

Dois mundos coexistem: o mundo do texto e o mundo do leitor. Dessa inferência surge a produção e, posterior, identificação com o "herói" do mundo textual, como um dado de referência à significação, pois, a crônica capta os momentos simultaneamente. Excelente exemplo para a demonstração da simultaneidade encontra-se no texto "Assalto":

> Na feira, a gorda senhora protestou a altos brados contra o preço do chuchu:
> – Isto é um assalto!
> Houve um rebuliço. Os que estavam perto fugiram. Alguém, correndo, foi chamar o guarda.

Quando dizemos que o texto possui dois mundos, o mundo do texto e o mundo do leitor, queremos dizer e reiterar que, o leitor, para perceber os significados emitidos pelo mundo textual, precisa atravessar o mundo literal como um caçador de tesouros atravessa a floresta cheia de perigos, ciente de que aquele é o único caminho para a chegada ao tesouro.

Há um olhar de fora que se apresenta mais limitado e referencial opondo-se ao de dentro que possibilita o acompanhamento avaliatório e intervencional, como se ao interno fosse possível o retoque e ao externo apenas a descrição, comprovando que o aspecto referencial não existe em seu estado puro.

Desse modo, o cronista fica incumbido de dar conta de todos os assuntos e acontecimentos, de tal maneira que passe do engraçado para o sério com a mesma intensidade de entusiasmo e poeticidade. O que nos leva a aderir à conclusão de Massaud Moisés, de que a crônica move-se entre ser *no* e *para* o jornal, já que é marcada pela instantaneidade como recurso da rapidez do mundo.

O texto-crônica produz a maneira de ver do leitor e a maneira de ver do narrador. Este tem uma maneira peculiar de perceber o mundo, àquele é transmitida essa forma de perceber, tornando numa terceira forma de ver, que é a forma do leitor ver, já que, ao transmitir a forma de ver do narrador amalgamada ao do leitor, transforma-se numa terceira forma; ou seja, como texto é forma que não se reduz à forma do autor

unesp

nem à forma do leitor. É dessa coexistência de formas que emerge, propriamente dito, o poético.

Considerando o sábio flagrante de Todorov (1971) de que ficamos "tentados a dizer que é a "realidade" que às vezes faz parte da obra, mais que o caso contrário." (p. 91), pois a impressão aparente que nos deixa é a de que está "apenas relatando", enquanto a impressão profunda quer revelar "o" segredo e não "um" segredo, percebemos que a dinâmica da crônica ocorre na mesmice do cotidiano representado.

Desse modo, ao começar "de fora" finge permanecer na superficialidade, efeito que ao olhar do leitor exige uma observação mais atenta, já que resgata o acontecimento não de fora, mas de dentro.

Exemplo notável é o texto "Monodiálogo" em que o narrador inicia a crônica querendo expor sua exclusão: "– Outubro, e daí?", querendo registrar a sua não-representação "Já não lhe disseram que o tempo passa?". Faz dessa forma como um recurso para se isentar de uma visão "A mim, quantas e quantas vezes.".

Parece começar de fora, apesar do uso do discurso direto, e se adentra impiedosamente no texto sem avisar que se adentrou, na busca de revelar a dimensão significativa textual pela falsa não-representação e não-visão "E agora é o senhor que pergunta porque lhe (me) digo coisas".

Essa íntima necessidade do homem definir-se, aos outros e a si mesmo, e de interpretar o mundo no qual está inserido tem-no levado a misturar o íntimo cotidiano com o seu íntimo de homem e isso é bem articulado pela crônica, porque isto é a crônica: se nutre do cotidiano e essa necessidade é a forma que encontrou de desgarrar-se dele, já que é um desfatigamento de si mesma.

Ela pára e fica observando, cúmplice do presente, porque sabe que conversa com o leitor, provocando-lhe uma impressão por meio da palavra, pois a palavra usada na crônica fá-la por dentro, ou melhor, perdura por dentro porque sua base é fazer ver. O que a constitui é o movimento da palavra que marca o tempo e o espaço e, assim, faz com que vejamos cada uma como se estivesse acontecendo no momento exato da leitura. É extremamente visual.

A crônica, com a estrutura que a conhecemos hoje, diz num completo mutismo que a palavra não se mantém revolucionária se não atingir o seu estado indomável.

Se levarmos em conta apenas o seu contrário, a palavra será revolucionária em determinados períodos da História pela necessidade de explodir-se no silêncio do

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

tempo poético; e se assim, deixa-se vencer e encouraça-se numa espessura de fragilidade, prisioneira de si mesma, dando a impressão primeira de que o cronista é um escritor sem Literatura, mas há a audácia da palavra que quer se rebelar e revelar-se, consumada por Roland Barthes (1974) quando diz que "O escritor dá à sociedade uma arte declarada, visível para todos nas suas normas, e em troca, a sociedade pode aceitar o escritor." (p. 154) e, por extensão, o seu texto, como conquista do poético.

Ao abrir espaço para o pequeno, a crônica liberta o homem do condenável, a partir de uma realidade construída e recriada, que conserva o policrômico como equilíbrio interior dessa construção; por isso, reiteramos que, ao retratar poeticamente os objetos e os acontecimentos, também está-se conceituando o gênero textual.

Assim, além da crônica abrir uma brecha para a autoridade discursiva desenvolver-se agressiva e revolucionária, amputa aspectos que não podem ser desenvolvidos, pelo tempo e estrutura, com a devida atenção que o seriam no conto, por exemplo. Ainda assim imortaliza o homem ao escrever sobre o mesmo desmedindo a sua história, uma vez que é uma narrativa em movimento.

Ao desmedir a história humana, socializa o saber e permite que nos reconheçamos na crônica e passemos a ser "patrimônio literário" do tempo e do espaço, porque socializar o saber é deixar o outro compartilhar. E um dos recursos, para compartilhar, é falar do difícil de forma fácil; por isso vale-se do cotidiano, que está num aqui, fora, no mundo, fustigando as insignificâncias, a fim de que o homem se identifique e não desapareça como ser total e único.

II. 2 CARACTERÍSTICAS

Por ter como matéria fulcral a realidade, a crônica reage de imediato aos acontecimentos na tentativa não apenas de registrá-los, mas de determinar uma transcendência vinculada à própria existência do homem, seja ela interior ou exterior, seja limitada ou ilimitada, caracterizando, dessa forma, a oscilação geratriz do efêmero e do perene, bem como estendendo-se a um trabalho transfigurador dessa realidade, a

fim de estabelecer o poético no texto, pois apesar da crônica representar a realidade não tem compromisso com a mesma, uma vez que a "realidade real" do mundo e a "realidade textual" não possuem limites determinados ou precisos.

Dessa maneira, quando dizemos que a crônica representa a realidade queremos enfatizar a arte da invenção como o modo de representação de alguma coisa, já que quando narramos apenas o que todos podem ver, ou quando simplesmente fazemos referência a seres e objetos cuja existência é tão palpável que qualquer pessoa pode comprová-la, torna-se impossível alcançar o plano da poesia.

Plano este, também, explorado por Jorge de Sá (1997) quando conclui que "o sentido da poesia – e, por extensão, da crônica, que tem um suporte poético – está na ultrapassagem do que é, para alcançar aquilo que pode ou poderia ser." (p. 49-50):

> Vão tirar o terminal do meu ônibus do centro da cidade, vão tirar do centro da cidade o meu ônibus, vão me tirar do centro da cidade?
> Vão tirar da cidade o centro da cidade, vão tirar da cidade toda a cidade, vão fazer o quê da cidade? ("Solilóquio", p. 29-30).

Todorov (1971) esclarece que "os acontecimentos não podem nunca 'se narrar a si mesmos' " (p. 43), assim nos aproveitamos, de seu esclarecimento, para dizer que a crônica se vale do fato como meio ou pretexto para tecer reflexões, por isso dá sentido ao vazio do homem, proporcionando muitas vezes "um esquecimento" momentâneo da sua condição, haja vista que trava um monólogo diante da vida e das suas reações.

Em outros momentos, devido a sua fluente pressa, suscita no homem a necessidade "do esquecimento" e "do seu esquecimento", dado o seu caráter superficial, prático e realista, ofuscando a visão do leitor em saborear a observação voltada dentro de mais de um si: dentro do si do homem, dentro do si da vida, dentro do si do mundo e dentro do si do texto.

E, assim, por ser um texto que, aparentemente, registra com muita fidelidade a realidade poderíamos acrescer que esta realidade bifurca-se em outras realidades: a realidade cotidiana, a realidade sonhada e a realidade literária: "Uma das delícias do meu dia de mentiroso foi dizer que eu não era eu, era outro, ou outros, conforme o interlocutor." ("Dia de mentiroso", p. 33-35)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Ao se identificar com a realidade, a crônica, vai transformando-a pelo processo de transfiguração; ocorre uma digressão do fato desrealizando-o, pois que "dispensa" a realidade desse fato.

Ao "dispensar" essa realidade aparenta uma superficialidade nos comentários; nessa exploração da superficialidade se tem a impressão de que o cronista está no meio da vida. Por outras palavras: há momentos em que não se pode separar a crônica da vida, a vida da crônica, pois uma impregna a outra.

Isso se dá porque o cronista finge uma despreocupação ao relatar a circunstância e é justamente desta característica que depreende o silêncio que incomoda o leitor. Pois o cronista sabe de antemão que a sua crônica, embora explore a superficialidade, não existe ocasionalmente; marca que descortina o texto-crônica e evidencia a construção literária, quando se percebe o uso da fronteira entre as funções referencial e poética como atmosfera que leve ao processo de criação literária.

Por tudo isso possui características bem marcantes, tais como: a marca da primeira pessoa do singular, a brevidade, o estilo direto, a plurivocidade e a subjetividade.

Com relação à marca da primeira pessoa buscamos segurança, novamente, em Todorov (1971) que afirma que "a narrativa na primeira pessoa não explicita a imagem de seu narrador, mas, ao contrário, torna-a mais implícita ainda" (p. 48), além do que "falar de si próprio significa não ser mais 'si próprio' " (p. 47), considerações pertinentes, na medida em que essa primeira pessoa nos remete ao narrador, que ocupa o lugar junto àqueles que se sentem excluídos e, por isso mesmo, tem a simpatia dos leitores.

O narrador, aparentemente inofensivo, se posiciona como o porta-voz de um determinado espaço e tempo, convidando o leitor a ver. E a verdade é indagada por outro prisma, que ao questionar-se ou ser questionada manifesta-se como verdade daquele texto, que não se sujeitando à intenção do autor, revela o que o texto enquanto texto quer revelar.

Pois, apesar de que na crônica, como já afirmou Antonio Candido (1992), "o narrador se identifica com o próprio autor." (p. 255), é preciso recuperar a percepção poética: um texto produzido cria, paralelo à sua especificidade, um jeito peculiar de dizer, de ser lido e, portanto, de se revelar:

unesp

Hoje acordei com vontade de mentir, coisa que raramente me acontece. ("Dia de mentiroso", p. 33-35)

Vão tirar o terminal do meu ônibus... ("Solilóquio", p.29-30)

A mim, quantas e quantas vezes. ("Monodiálogo", p. 50-51)

Aquele casal, o marido me honra com suas confidências:... ("Aquele casal", p. 45-47)

O Vento Noroeste (ponho com maiúsculas porque ele é uma personalidade, entre os demais ventos),... ("Salvar passarinho", p. 167-169)

E quem disse que estamos sós, se andamos tão acotovelados pelas avenidas da Terra? ("José de Nanuque", p. 17-19)

Preciso anunciar em janeiro,... ("Anúncio de viver", p. 91-93)

Preciso escrever uma carta... ("Projeto de carta", p. 143-145)

Doutor, esses óculos que o senhor me receitou,... ("Queixa de uns óculos errados", p. 116-117)

Já a questão da brevidade exige compreender que o sentido conotativo atravessa a referencialidade para significar e emergir suas propriedades peculiares de texto que representa, desse modo vem salientar que, independente do tamanho do texto, as palavras são inúteis só quando não significam.

E se a crônica identifica-se com o homem e este com aquela, na medida em que o homem se identifica com os problemas tratados por ela, vale a ressalva de que a brevidade não é um problema, antes é o elemento motivador para a captação da vida que já está acontecendo.

O que nos leva considerar, que a brevidade pode ser retratada como uma qualidade, porque para contrair uma forma sem perder a essência é obra para mestre, tornando, inevitavelmente, o texto-crônica uma obra de arte poética única.

unesp

Por sua brevidade, a crônica pode ser lida como um todo, o que favorece a unidade de leitura e a não-dispersão do leitor, que é, por esse espaço de leitura, "controlado" pela intenção de efeitos que o escritor pretendeu causar.

Essa questão da extensão da crônica tem como característica positiva o fato de não se deixar abater por interferências externas, que, por ventura, interfeririam na conquista de unidade do texto. Enfim, lê-se o texto-crônica de uma única vez.

Outro aspecto relevante, com relação à brevidade, é que, como qualquer texto literário, a crônica não deve explicar em demasia essa contenção ao exagero, prende-se na brevidade e afirma-se como o texto que melhor representa a realidade imediata e efêmera, já que ao leitor é oportuno conviver com a realidade textual e poética recompondo a "realidade real" de sua vida e de seu mundo, como apoio à verosimilhança.

O estilo direto nos remete à literariedade, esta, por sua vez, aponta para o processo de enunciação carregado de subjetividade. O próprio processo de estilo direto vai criando e indicando a caracterização poética pelo acúmulo expressivo-ideológico absorvido em cada frase disposta, ora menos ora mais evidente, já que ao registrar os acontecimentos da vida "enxerga" o pequeno, seleciona-o, torna-o significativo e desmembra-o de tal maneira que atue sobre a realidade do próprio texto e a realidade do leitor, como um portal de passagem a possíveis "outras realidades":

> Doutor, esses óculos que o senhor me receitou, não consigo ver absolutamente nada com eles. Foi para eu ver mesmo nada de tudo, que me mandou comprá-los? ... Quero fugir, a imagem me pega, ela é que me viu pelos meus óculos, como se eles fossem de me fazer visto, não de me fazer ver. Entende? Nem eu. ("Queixa de uns óculos errados", p. 116-117)

> – Ah, o senhor é de Minas – observou o porteiro, depois de examinar a carteira de identidade. – Então não pode entrar. Este filme é impróprio para mineiros.
>
> E assim João Brandão foi barrado à porta do cinema, no Grajaú, quando se dispunha a passar duas horas vendo figuras na tela. Não se surpreendeu, porque tudo pode acontecer, e geralmente acontece, com exceção de duas ou três coisas. ("Impróprio para mineiro", p.20-22)

> Nada. Mas anunciar assim mesmo. Por exemplo, que estou vivo. Muito importante, a declaração de vida. Mais importante que a declaração de bens, por ser a vida um bem maior do que a totalidade de bens que se possam acumular durante a vida. Mais importante que a declaração de renda, que interessa mais ao Fisco do que a mim. Antes de me cobrar, o Fisco precisa saber se continuo no exercício de viver, pois do contrário não adiantaria cobrar-me. E de que maneira saber se estou vivo, se não anuncio minha vida, como fazem os automóveis novos e os automóveis usados, os refrigerantes, os detergentes, os espetáculos, as persianas, as cidades turísticas, os planos de desenvolvimento, os cartões de crédito, ("Anúncio de viver", p. 91-93)

> Pois, como se tudo isso não fosse suficiente, correm às matas de Nanuque e de lá retiram à força José Pedro dos Santos, último *promeneur solitaire* de que havia notícia, o homem vivia com uma fogueira acesa, espantando onça e, sobretudo, gente.
>
> ...
>
> Agora trazem José para a capital, incorporam-no ao estranho maquinismo, ao estatuto sombrio, inexplicável; ele é condenado a viver como os outros, no grau inferior. José está salvo ou perdido? O certo é que nunca mais brilhará, na mata de Nanuque, aquele foguinho solitário.
>
> Todos são iguais perante a lei.
>
> Não estamos sós. ("José de Nanuque", p. 17-19).

Se entendermos que a crônica pode ser comparada a uma janela, constataremos que ela, enquanto texto que é, mantém-se como um porto seguro para todos aqueles que nela passem ou fixem morada.

Desse modo, é necessário tomar as palavras de Gaston Bachelard (1965) porque se "el ser no se ve. Tal vez se escuche. El ser no se dibuja. No está *bordeado* por la nada. (p. 272)" pelo menos dá a oportunidade de que "um outro" diga, em proclamação, "muitos algos" no discurso que se constrói, registrando e logo, em seguida, resgatando as vozes do texto, fazendo com que um outrem ou mais de um outrem "fale" o que se pretendia falar, uma vez que os acontecimentos permitem que ela persista, após constatado que os acontecimentos são o seu alimento.

Por isso, ao dizermos que a crônica representa a realidade, essa realidade é parcial, e, sendo assim, dá margem para falar do supérfluo, contudo controla o seu supérfluo na forma e na estrutura manipulando, magnificamente, a plurivocidade na sua intensa elaboração de saber flagrar o instante presente ignorando o paradoxo ao dinamizar a mesmice e a monotonia do cotidiano, já que o ato de realizar crônica equivale à resistência da morte dos fatos cotidianos:

> Na feira, a gorda senhora protestou a altos brados contra o preço do chuchu:
> – Isto é um assalto!
> Houve um rebuliço. Os que estavam perto fugiram. Alguém, correndo, foi chamar o guarda. ...
> – É uma mulher que chefia o bando!
> ...
> – A loura assalta em São Paulo. Aqui é a morena.
> – Uma gorda. Está de metralhadora. Eu vi.
> ...
> – Sangue nada, tomate.
> ...
> Barracas derrubadas assinalavam o ímpeto da convulsão coletiva. ...
> – Pega! Pega! Correu pra lá!
> – Olha ela ali!
> ...
> – É um mascarado! Não são dois mascarados!
> ...
> – É um assalto! Chuchu por aquele preço é um verdadeiro assalto!"
> ("Assalto", p. 75-76).

O uso da subjetividade é uma maneira de encontrar o que estava perdido; de chegar primeiro, assim como de chegar onde muitos não chegarão; de não permitir que o efêmero seja esquecido; de exercitar, num esforço incansável, o resgate do tempo.

A essa responsabilidade de verbalizar, poeticamente, é inerente o mistério pendular de olhar fora e olhar dentro, propiciando à palavra escrita a ostentação de uma linguagem secreta, porque enquanto o cronista escreve as ruas, as casas velhas, as mulheres bonitas, os odores, a vergonha, os sonhos, principalmente, os sonhos e as

emoções desvendam mistérios para que o leitor observe, veja e entenda, porque é assunto da crônica aquele homem perdido na multidão que passa pelas avenidas das metrópoles e aquele homem que passa na ruazinha de uma "Cidadezinha qualquer".

Essas características solidificam, de certo modo, a condenação linear de sua enformação na efemeridade e simples relato do cotidiano, porque exprimem o impacto da realidade ao mesmo tempo que a sensibilidade dos seus dias.

Contudo, a crônica se vale da polissemia da metáfora e, portanto, o escritor deve trabalhar com maestria a arte imaginativa e da palavra, com o intuito prévio de alcançar o mais alto grau de lirismo, a fim de superar a impressão primeira de superficialidade e aparente simplicidade, mesmo porque alia crônica à vida, vida à poesia, poesia ao mundo, de tal maneira que aceitemos, sem contestação, o ponto de vista de Massaud Moisés (1968) quando sustenta que a crônica deve "ser conceituada como a poetização do cotidiano", pois o escritor de crônica comunica ao leitor um imediatismo dialogal que outros textos não conseguem, por isso ser considerada inconstante, libertária e íntima.

É singular por estar atenta à parte mais obscura da vida, podendo ser comparada à parte mais profunda da psique humana, o *id*[5], e, dessa forma, concordar com Drummond quando diz que o cronista "tem ar de remexer numa caixa de guardados, ou antes de perdidos".

Embora o seu estilo seja voltado para o bate-papo descompromissado, a sua linguagem aponta, expressa e reflete uma época da História mesmo sem ter como objetivo prévio essa finalidade.

A crônica não tem obrigação de testemunhar um tempo, mas o tempo está nela, porque fala do homem e o tempo está presente nas ações do homem. Aliás toda obra literária aponta a História sem ter, necessariamente, esse compromisso.

Todo esse processo de relação com a História fica mais marcante ou evidente na utilização, pelo cronista, de uma linguagem sempre atual; por isso ser aceitável o uso de termos específicos – como é o caso das gírias – que podem desaparecer num futuro próximo.

Ao manter essa despreocupação, a crônica faz crítica social. Ela está sempre "ajudando" a olhar profundamente a dimensão das pessoas, por isso se torna

---

[5] Segundo a Psicanálise, o *id* é a parte mais profunda da psique humana, onde estão recolhidos os impulsos instintivos.

unesp

independente; busca a transcendência e se realiza na sua própria autonomia textual, porque sabe-se literária; uma vez que usou o fato apenas como um meio acessível para comunicar a própria vida, no seu âmago, por isso critica.

Dessa forma, a sua condição literária se dá quando ela passa a ser uma arte da palavra, quando se liberta da individualidade do autor e da sua condição de acaso ou simples relato, já que conseguiu campo de atuação porque faz refletir.

Se os acontecimentos no tempo e no espaço determinam a História, a palavra, na crônica, apossa-se dos mesmos e desvela-os. Nesse processo de desvelamento, paradoxalmente, aprisiona os acontecimentos por meio da mesma palavra que desvelou-os, velando o que os caracteriza no mundo da realidade e no mundo da poeticidade, respectivamente função referencial e função poética.

Desse modo, é pertinente focalizar que a crônica antecipa a existência da fixação sólida da história como História e da história como História Literária mediadas pelo tempo, pelo estilo, pelos acontecimentos e, principalmente, pelos mortais, homens comuns e homens-poetas, estes apoiados no instrumental adequado: o cotidiano dos homens comuns. Como todos os homens são mortais, os homens-poetas participam dessa cotidianidade e fazem crônica-poética. A crônica flagra o homem, a época, os acontecimentos, o poético. Enfim, a memória é resgatada!

O cronista, ao se valer de um fato insignificante, transforma-o numa estrutura digna e edificante, versando não mais sobre um instante qualquer, mas sim sobre um instante de complexidade do mundo, da vida, do homem.

É essa passagem do circunstancial para o poético, por meio, exclusivamente, do circunstancial, que provoca o segundo olhar do leitor, equilibrando-o permanentemente entre a vida e a arte, pois o cronista, ao conservar o circunstancial, recria o real, entendendo que a crônica seja o outro lado, que não morre, que não é efêmero; aquela outra metade que permite o diálogo, que elabora a reflexão, que torna o breve instante em perenidade, mais, muito mais, em universal, conforme revela Bachelard (1965) "Pero¡ qué alegría nos da la lectura cuando se reconoce la importancia de las cosas insignificantes! ... Lo insignificante se convierte entonces en signo de una extrema sensibilidad para significados íntimos que establecen una comunidad de alma entre el escritor y sus lectores." (p. 110).

Ao mesmo tempo que a crônica apequena a realidade quando torna o acontecimento familiar, enquadra essa mesma realidade do acontecimento ao estilo da crônica.

O que a faz diferente de uma narrativa patética e trivial é o transbordamento da linguagem que quer significar e não confundir-se com as ações e os acontecimentos das pessoas no mundo.

Desse modo, o que desperta o interesse do leitor por ela, além dos fatores já destacados, é a vitalidade do tema abordado, que se infiltra na atualidade e responde ao cotidiano desse leitor, favorecendo, sobremaneira, a durabilidade da obra, enquanto arte que representa.

Assim, alguns temas parecem imortais, como o amor, a miséria, a solidão, a morte que, abarcando a atualização e a cotidianidade, nutrem-se da poção de perenidade.

É preciso, contudo, entendermos que essa atualidade não está se referindo, especificamente, ao momento atual ou presente da vida, mas sim à atualidade do tema em si, para a significação do momento. Dessa maneira, é a criação poética que determina as particularidades de atualização e o interesse do tema.

A efemeridade da vida torna os instantes breves e essa brevidade absorve toda sorte de sentimento humano, inclusive de salvar o breve instante do esquecimento, dada a sua fugacidade.

Assim, o cronista se adapta a todo esse processo predispondo-se a desmascarar esse matiz da vida, ora mais claro ora mais escuro, com o desenvolvimento minucioso da sua sensibilidade, porque a vida limita o olhar dos homens comuns e o escritor é aquele homem incomum que consegue ver longe; dessa forma estende o nosso olhar em todas as direções e níveis, porque escrever poeticamente os fatos é reescrever o além da existência, é denunciar o que está do outro lado dessa precariedade retilínea e cotidiana.

No nosso caso o cronista é o agente; todavia o agente que chama a atenção para o fato de que a crônica não é apenas narração. Que como os demais textos poéticos tem o poder de criar uma película comunicacional que não reduza o signo, mas sim que permita ver do outro lado; o lado não mais da realidade comum; entretanto faz-se necessário, nesse processo, a exigência de uma visão mais apurada que defina ou pressuponha o que há por detrás dessa película.

O cronista tenta mostrar a diferença que existe entre o homem comum, que obedece e o homem incomum, o artista, que rompe com a regra, a norma, o preceito. Contudo, se o leitor não estiver atento não consegue perceber a diferença entre um e

outro, dadas as circunstâncias em que o cronista se expõe para fomentar o seu processo de criação.

Assim, na tentativa de aproximar o real do ideal, o cronista vivencia um conflito gerado pela desatenção do homem comum, que esvazia a arte na medida em que não se atém às sensibilidades artística e criativa.

Isso, de tal maneira influencia, que se perde o movimento ininterrupto da palavra que aproxima, ao mesmo tempo que distancia; considerando o nível de atenção do leitor, além da palavra propiciar uma dada significação, enquanto linguagem em um dado contexto, pois que está diretamente ligada ao cordão embrionário dessa linguagem.

Na crônica não há muros, paredes, abismos, portas trancadas, janelas que não se atravessam. Há apenas o homem. O homem nas palavras. Nas palavras o silêncio e no silêncio o que ficou por dizer, como uma espécie de porta-jóias em que se guardam as maiores raridades: os segredos do discurso.

A palavra converge para si todas as possibilidades interpretativas e significativas, reiterando intensamente que é a morada de todas as relações, toda extensão e projeção significativas, já que guarda em si e por isso mesmo revela somente a verdade, a sua verdade.

O texto-crônica explora com certa complexidade a camuflagem do tema para reflexão e, então, se reafirma espetacularmente como tal, ou seja, sem que percebamos inicia abordando um tema, que na verdade é o impulso pretextual para o necessário prolongamento do texto e, dessa maneira, conduz o leitor para o assunto que realmente merece destaque e profundidade reflexiva.

O que ocorre, então, é a passagem de um tema para outro "despretensiosamente", como uma câmera de filmagem que seleciona determinado fato da vida e tira dele toda essência possível, a fim de traduzir o dentro e o fora do ser humano, parodiando o ilustríssimo Machado de Assis em seu conto "O enfermeiro" (p. 43-48), da obra *A cartomante e outros contos* (1997): "Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro...".

Se comparada com o conto, a crônica apresenta marcas muito distintas, pois que, enquanto o conto é monotemático, monofacético, monoclimático e objetivante a crônica denuncia o oposto: é pluritemática, plurifacética, aclimática e subjetivante.

Por outras palavras: o mais marcante ponto diferencial entre eles é que, enquanto, o conto apresenta três situações básicas para a sua estrutura (situação inicial: equilíbrio; situação medial: tensão; situação final: retorno (ou novo) equilíbrio), a

crônica descarta uma delas, a situação medial; portanto, a falta desse elemento designa o sustentáculo essencial para se entendê-la, haja vista a pluritematização se desenvolver a partir dessa falta, por isso o fato em si chega a ser irrelevante, posto que poderia ser qualquer um, estando o cronista preocupado com a agudeza do espírito.

Dessa forma, finge evitar o tratamento profundo do fato, para intervir analiticamente sobre as decisões que posicionam o indivíduo no meio social em que está inserido. Essa característica de "ultrapassar" o fato é a mola-mestra para o aspecto subjetivante da crônica.

Estendendo essas considerações poderíamos emanar o juízo de que a rejeição da tautologia pela crônica é substancial na dependência entre o dizer e o fazer, marcada pela condição aclimática dela, condição esta que explora vários temas ao mesmo tempo.

Essas marcas distintivas entre conto e crônica são relevantes, na medida em que a crônica se caracteriza pela comparação ao conto. A pluritematização se sustenta nos vários acontecimentos, várias situações, várias emoções e, até poderíamos dizer, nas "várias personagens", contudo, é preciso que deixemos claro que esse processo não a torna confusa, ou mais simples ou mais complexa. Apenas é a crônica e assumindo sua existência com as características que lhe são particulares.

A marca plurifacética abarca várias perspectivas, pois que se vale da polifonia como a fixação do gênero e a recriação do real, uma vez que a crônica é a voz de muitas vozes; voz da indignação, do protesto, da luta, do amor e da imaginação.

O recurso aclimático é identificado com o processo de pluritematização, ou seja, não possui um ponto dominante, todos os temas discutidos estão numa mesma hierarquia de valoração, transformação do real e criação poética, é a superposição das cenas.

A questão da subjetividade, já tratada anteriormente, mas inesgotável para o gênero, é marcada pela linguagem, essencialmente, opaca e oblíqua, prestando-se a vários sentidos, bem como evidenciando que o elemento da desrealização se dá no discurso, como característica essencial para a base da crônica: a coloquialidade, que se insurge contra a hierarquização das palavras e a imposição da gramática normativa. Esta, por sua vez, fixa o tom da conversa fiada, do diálogo, impossibilitando a crítica literária de separar o narrador do autor-escritor.

unesp

III. SOBRE IRONIA

A consciência do processo de construção poética de Carlos Drummond de Andrade e a percepção da linguagem como luta na produção de sentidos fizeram com que encontrássemos, no seu discurso cronístico, a presença da ironia.

Quando afirmamos que há ironia no discurso cronístico drummondiano é porque debruçamo-nos sobre ele e encontramos um discurso sem compaixão, silencioso, que solicita um descobrimento do outro na própria sondagem de si.

A partir dessa perspectiva, inquietante, procuramos atribuir à sua palavra o caráter de reversibilidade, ou seja, é a palavra que ativa a nossa volta a nós mesmos, já que podemos entendê-la não como um produto pronto e acabado, mas que preserva os artifícios e a essência de uma linguagem que confessa sua construção na medida em que permite a previsão de um ou mais sentidos, que vão além daquele, literalmente, expressado.

A ironia é uma figura de retórica que tem a finalidade de dissimular o que exprime, ou seja, atribui às palavras um sentido oposto ao que diz. Não podem ser considerados sinônimos da ironia o humor, o sarcasmo, a sátira, embora possuam o mesmo ponto de convergência: o riso.

Ela pode ser percebida na consciência e intencionalidade do escritor ao transformar determinada realidade em um objeto risível; por isso pode ser acatada a contribuição de Maria Helena Novais Paiva (1961) sobre ironia ao dizer que ela é "eminentemente social ... Busca sempre o efeito da sua acção sobre o público, espera a reacção dos auditores, conta com a reacção dos leitores como o estímulo de que necessita para existir ... A ironia procura a expressão" (p. 7).

Portanto, é uma figura que exige uma atitude ativa do leitor, mesmo se revelando pela oposição de sentidos; pois, exige que o seu receptor, o leitor, participe da construção textual, como afirma Lélia Parreira Duarte (1991)

> Ironia na literatura é, portanto, antes de mais nada, valorização do receptor, estabelecimento de comunicação com o outro, reconhecido e respeitado como um ser que é também sujeito ativo, e não apenas objeto de recepção. Isso equivale à indicação de que a perspectiva

> apresentada no texto literário irônico não pretende o absoluto ou o universal, mas se define a partir do dialogismo, da atividade de um ser que se dirige a um outro ser, servindo-se da linguagem, afinal, apenas como pretexto ou canal para estabelecimento da comunicação. (p. 10)

Assim, o cronista permite-se "servir da linguagem para dialogar", como em "Anúncio de viver": "O chuveiro fechado está pingando; é a maneira de anunciar que ele também existe. Procuro o bombeiro que se anuncia com o letreiro na bicicleta à porta do botequim, e ele me anuncia que cobra 50 cruzeiros pelo serviço." (p. 91-93), ou em "José de Nanuque":

> Agora trazem José para a capital, incorporam-no ao estranho maquinismo, ao estatuto sombrio, inexplicável; ele é condenado a viver como os outros, no grau inferior. José está salvo ou perdido? O certo é que nunca mais brilhará, na mata de Nanuque, aquele foguinho solitário.
>
> Todos são iguais perante a lei.
>
> Não estamos sós." (p. 17-19).

ou ainda em "Impróprio para mineiro": "E assim João Brandão foi barrado à porta do cinema, no Grajaú, quando se dispunha a passar duas horas vendo figuras na tela. (p. 20-22).

"Hobbes, continuando Aristóteles, explica o riso como resultante do 'sentimento repentino de triunfo que nasce da concepção de qualquer superioridade em nós, por comparação com a inferioridade de outrem ou com a nossa inferioridade anterior' "[6]. Sendo assim o riso é a libertação metafísica, se considerarmos o homem como um ser limitado.

Essa condição de libertação coloca-o numa posição de cumplicidade diante da antagonia de ceticismo; pois, tanto a característica do riso quanto a do cético ativam um alto nível de criticidade, cada um com suas particularidades, é claro. Assim, a

[6] PAIVA, Maria Helena Novais. *Contribuição para uma estilística da ironia.* Lisboa: Publicações do Centro de Estudos Filológicos, 12, 1961. p. 17.

literatura irônica se vale dessas mesmas bases, riso e ceticismo, bem como de suas características, para libertar os sentidos das palavras.

Nesse processo de libertação ocorre a comprovação de diversos efeitos que contemplam a diversidade do lugar e do tempo a que está relacionada a ironia, visando à produção ou à transformação dos fatos que favorecem à continuidade da História, do homem e do próprio sentido da ironia, mesmo porque, inerente à condição libertadora que carrega a ironia, está a falta de resistência do tempo.

É assim que a ironia seleciona um objeto para a indiferença, particulariza-o e destrói-o via código lingüístico, esteja ela referindo-se estritamente aos textos escritos ou aos textos orais. Numa situação ou noutra, oral ou escrita, as insinuações se combinam retratando um discurso inesgotável, comandado pelo conjunto significante e significado, que interroga sobre o mundo, o homem e sobre si.

A ironia está a todo momento contrastando uma realidade e uma aparência, aproximando dois objetos completamente diferentes ao buscar suas semelhanças, assim como em objetos aparentemente semelhantes apontando diferenças gritantes; por isso é pertinente o que D. C. Muecke (1995) diz:

> um sentido de ironia implica não só a capacidade de ver contrastes irônicos, mas também o poder de moldá-los na mente de alguém. Inclui a capacidade, quando confrontada de algum modo com alguma coisa, de imaginar ou lembrar ou observar alguma coisa que formaria um contraste irônico. (p. 62),

A partir da consideração anterior fica revelada uma oscilação comunicacional, isto é, relaciona-se de maneira receptiva na intenção dupla de perguntar-respondendo ou de responder-perguntando, a apreensão do outro.

Essa apreensão do outro designa a posição de um dado desconhecimento do "eu" de dentro do texto e do "eu" de fora do texto, que é intencional para o prosseguimento do discurso e a vitória da ironia, pois ela é ativa e, desse modo, possibilita a expressiva decodificação do ato incessante de ser irônica, como representação inalcançável de uma procura:

> Muito importante, a declaração de vida. Mais importante que a declaração de bens, por ser a vida um bem maior do que a totalidade

> de bens que se possam acumular durante a vida. Mais importante que a declaração de renda, que interessa mais ao Fisco do que a mim. Antes de me cobrar, o Fisco precisa saber se continuo no exercício de viver, pois do contrário não adiantaria cobrar-me. E de que maneira saber se estou vivo, se não anuncio minha vida, ("Anúncio de viver", p. 91-93).

O foco, tensivo, da ironia centra-se na distância do processo de interioridade e exterioridade da palavra e, por extensão do discurso, pois a palavra desempenha a função de uma mola em movimento; portanto, o sentido é ambivalente, está e não está na palavra.

A palavra passa a representar um sentido que extrapola a sua realidade, que não está ali, uma vez que a ironia excede o texto, pois sua existência só é possível na medida em que apreende o que está fora.

Dessa maneira, interroga sobre dois mundos paralelos, como o Mito da Caverna – o mundo sensível e o mundo das idéias –, porque o seu sentido está estruturado sobre um mundo textual que deve extrapolar o padrão da linguagem; afinal, ela propõe o que é e o que não é. Por isso, entendermos que o limite da intolerabilidade para a ironia é tentar definir o sentido da demolição da coisa ironizada, além de não ser da sua essência ficar desmascarando-se.

A imposição de um limite pode ser comparada a um ácido que ao se espalhar vai corroendo todos os lados, ofuscando o sentido supratextual, porque o espaço de distanciamento que há entre a coisa e a palavra é também o de invenção, portanto, criação da ironia.

Tudo é sugerido fugazmente, a uma distância ideal que dá a sensação da totalidade; no entanto essa mesma distância promove a inquietude do que foi enunciado. Situada nessas zonas de profundidade e superficialidade surge o caráter ambíguo: "Vão tirar o terminal do meu ônibus do centro da cidade, vão tirar do centro da cidade o meu ônibus, vão me tirar do centro da cidade?" ("Solilóquio", p. 29-30)[7] ou ainda "O chuveiro fechado está pingando;" ("Anúncio de viver", p. 91-93).

[7] Essa crônica, aliás, é recorrente ao poema "No meio do caminho", do próprio cronista.

A ironia diz da coisa e o que a coisa é dizendo que é outra coisa, ou seja, as afirmações ou observações feitas atravessam o sentido literal como desvelamento estratégico-literário-dialógico, que implicam o reconhecimento irônico e fomentam a infiltração dúplice do que é revelado, pois, em verdade, o sentido literal existe como advertência do irônico, quando pretende-se tal discurso. Caracteriza-se por meio do jogo da presença e da ausência, a fim de produzir as relações de sentido estabelecidas pela ironia.

Dessa forma, o escritor utiliza-se de quaisquer temas para sua escritura, na expectativa de transfigurar ideal ou abstratamente a palavra literal, usando-a, apenas, como uma possibilidade de transpassar a "verdade acabada".

Essa característica propicia que releguemos a todas as conceituações e definições determinadas pelo sentido literal, já que o confronto entre o dito e o pensado e ao que foi renunciado a dizer é a fresta que invade o texto de sentido irônico, porque a ironia crê que é necessário dizer o que não deve ser dito. Para tanto, não aceita fórmulas, vindo a perpetuar-se em si mesma, permitindo que ocorra a dúvida, o porquê e o questionamento, haja vista que não toma nada como definitivo.

Assim, ao promover a dúvida, permite constatar as contradições presentes sem ter que apontar, meramente, para um único pólo, revelando que para compreendermos uma ironia é preciso mais do que visão, é necessário uma predisposição ao desejar ver num plano horizontal.

Evidencia, dessa forma, que tudo que é tratado por ela pode não ser entendido, mas refutado, jamais, como no início de "Dia de mentiroso": "Hoje acordei com vontade de mentir, coisa que raramente me acontece." (p. 33-35).

O processo irônico age muito mais no plano da interlocução do que no do silêncio, pois que é tudo o que não é, ou seja, projeta continuamente, como *flashes* fotográficos, uma "consciência do outro" (objeto, coisa, situação, etc.) inacessível à representabilidade, uma vez que nada é definitivo.

Dessa irrepresentabilidade resulta a absorção no silêncio e a localização da mesma no plano do velamento, como uma maneira mais intensa de destacar a profundidade, que não é oferecida facilmente pela palavra por se encontrar numa instância de superficialidade.

Melhor dizendo: a palavra, quando provoca o silêncio, determina muito mais que uma superfície. É, justamente, nesse trânsito de ultrapassar o silêncio que dá origem à interlocução do entendimento da ironia; pois, é essa penetração do silêncio que

unesp

imantiza o significado, já que transcende a instância do plausível e passa a compartilhar de um discurso autônomo, o irônico.

Percebemos que nenhum momento é indiferente ao "produtor irônico", além da confluência de que o exterior e o interior são paralelos e paradoxalmente unidades desarmônicas e harmônicas. Estas revelam que o silêncio nutre e produz o irônico, aquelas camuflam que o sentido irônico dormitava, que esperava ser tocado na sua latência. Assim, a ironia significa-se ao mesmo tempo que se assume no indivíduo e o indivíduo compreende-se nela, como no seguinte exemplo:

> Então, não deixarei de anunciar-me em janeifevereimarço. Embolo os meses para tornar mais compacto o ano, e com ele, minha existência... Usarei meios originais para anunciar, por exemplo, que ando na rua. Muitos colegas ainda praticam este ato, na medida do possível. Chamarei a atenção para esta circunstância incomum: só ando nas calçadas do lado ímpar. (...)" ("Anúncio de viver", p. 91-93).

A ironia compreende a tendência de interpretar o mundo na confrontação dúplice de possibilidades que tentam desvendar o que ficou adiado, como uma "voz" que se repete muitas vezes, não em eco, mas em proclamações reiterativas. A cada proclamação alia-se a intenção de uma nova pergunta, pois é preciso participar do visível até aquilo que não pode ser detectado pelo mesmo. Consiste em dar a aparência de aprisionamento do sentido, sem aprisioná-lo.

A verdade apenas tomou a forma de incompletude, porque lhe é oculta o porvir, mas a ironia vislumbra, com olhar devorador, porém atento, o que há de vir, uma vez que a validação da verdade não mais incomoda, já que a ironia perpassou essa verdade e desenvolveu a sua própria forma de libertação.

É a palavra cavoucando os sentidos, uma vez que o narrador é "alguém" que parece estar de fora e, por isso mesmo, chama-nos a atenção do que está sendo construído, do que é representação.

A forma de narrar reforça que a Literatura é criação, é invenção, desse modo clarifica que é da competência do narrador contar, a narração, à sua maneira, como o que ocorre na crônica "No restaurante" (p. 3-4), de *O poder ultrajovem* (1972) em que fica explícito o surgimento do mundo recriado em concomitância ao mundo do discurso, a partir de uma narração, aparentemente, literal:

unesp

– Quero lasanha.

...

– Meu bem, venha cá.

– Quero lasanha.

...

– Vou querer lasanha.

...

– Quero lasanha, papai. Não quero camarão.

...

O garçom aproximou-se, e ela foi logo instruindo:

– Quero uma lasanha.

...

– Moco, tem lasanha?

– Perfeitamente, senhorita.

...

– Bem, então... meu anjo?

– Uma lasanha.

...

– Agora a lasanha, não é, papai?

...

– Tem de me acompanhar, ouviu? Pede a lasanha.

Para a sua supremacia usa uma linguagem interior que advém do mundo exterior, como se fosse um processo que consiste em falar consigo mesma, na medida em que altera a ordem cronológica dos planos temporais, entrecruzando um discurso com outros discursos.

Por isso, o fato de o leitor não perceber o processo irônico já é uma ironia instaurada no texto pelo autor, porque pressupõe-se que esse processo irônico siga um princípio de organização.

Sustentados por essa argumentação podemos dizer que está arraigado a esse princípio organizacional a apreensão da materialidade e da exterioridade pelas palavras. Ou seja, a palavra nomeia as coisas, enquanto a ironia propõe a desnomeação dessas mesmas coisas e antecipa o desabamento do significado sem perplexidade, porque busca o que está dentro dela mesma.

Podemos considerá-la atemporal se reconhecermos na sua estrutura constitutiva, a reconstrução ideológica, que desestabiliza o sentido quando possibilita as várias significações.

De outro modo: muitas vezes a impressão primeira é de que o que se lê é o que já se sabe e a originalidade da ironia está, justa (ou ironicamente?), nessa invenção da reinvenção, já que a ironia é aparência do mundo real.

Devido a essa falta de existência do aparente trabalha sob uma lógica falsa para aceitarmos a verdadeira. Nesse falseamento para a verdade ocupa uma função social, como aquela função que julga e entende ao mesmo tempo. Diante de todo esse processo que transita, não necessariamente pelo trajeto linear, por meio do falso até a verdade ocorre um intervalo que ilude o leitor. Intervalo esse que está entre o tempo da compreensão e o posterior entendimento.

Uma vez entendido o processo irônico, esse intervalo não deve ser revertido em contemplação desse entendimento, já que o mesmo converge para isso. À ocorrência do intervalo pode ser percebida uma distância entre o que foi pensado, levando o leitor à falsa conclusão de que houve uma incongruência entre o dizer, o pensar e o significar.

De tudo isso, resta-nos observar que o emissor de uma ironia é em parte responsável pela interpretação do enunciado irônico feita pelo leitor, como acontece em:

> Doutor, esses óculos que o senhor me receitou, não consigo ver absolutamente nada com eles. Foi para eu não ver mesmo nada de tudo, que me mandou comprá-los? Minto. Às vezes (poucas) enxergo tão demais, tão nítido e em relevo, que esbarro na parede colocada a 30 metros de distância, varo por ela adentro, me esborracho. Dói, doutor, dói! Horrível, isso: ver demais, em grande e de perto, nu, cru, gigantão. Quero fugir, a imagem me pega, ela é que me viu pelos meus óculos, como se eles fossem de me fazer visto, não de me fazer ver. Entende? Nem eu. Outras vezes é o contrário. Tudo ficou tão longe, tenho a sensação de que viajo a bordo de um avião, as pessoas e a cidade se distanciam para trás; vou cumprimentar um conhecido no Largo da (*sic!*) Carioca, estendo a mão, ele já está em Campinas, que Campinas coisa nenhuma, está em Manaus, em não-sei-onde,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> miudinho, sumindo. Sumiu no mapa. Esses óculos! ("Queixa de uns óculos errados" , p.116-117).

A ironia procura demonstrar que a palavra e a coisa querem se corresponder e é por isso que nos precavê sobre a distância do processo de interioridade e exterioridade entre elas, para não cair no progressivo esvaziamento da palavra: na admissão única do sentido literal. Afinal, é mais fácil e comum rejeitar o que não se conhece.

A isso converge o raciocínio de que a materialização da ironia só é possível com a existência da palavra, pois, do contrário, é impossível sabê-la, já que sem as mesmas, no mundo do discurso ou do texto, as coisas não são e, por extensão, os sentidos não se representam e não se constroem.

Provavelmente é isto que faz com que o autor irônico se fixe no texto, às vezes, implícita, outras vezes, explicitamente, revelando a desmistificação da "certeza absoluta" – na verdade, aparente – que contêm as palavras, transformando-as em idéias, de modo que o leitor deva entender a progressão sobre outra idéia e não uma idéia sobre um tema qualquer.

De outra maneira: no discurso irônico o que deve ser observado é a própria construção da ironia no discurso e não necessariamente aludir ao tema abordado pelo enunciado, como observamos, por exemplo, em "Os mortos" (p. 71-73), de *Fala, amendoeira*:

> Esse dia que ainda se reserva aos Finados é quase desnecessário em seu simbolismo, porque os moços não reparam nele, e os maduros e os velhos têm já formado o seu sentimento da morte e dos mortos...
> Os que eram do mesmo sangue, os amigos e companheiros que ainda há pouco sorriam a nosso lado ou mesmo nos impacientavam lá de vez em quando (mas era tão bom que nos impacientassem, agora que nem isso recebemos deles), onde estão, onde estão? Voltamo-nos para fora de nós e não os recuperamos; mas se nos aprofundarmos um pouco, vamos reencontrá-los fundidos em nosso conhecimento das coisas...
> Dizia Kierkegaard que não há ninguém mais astucioso que o defunto. Não dispõe de nenhuma arma contra nós; entretanto nos força a nos revelarmos a nós mesmos, pela conduta que temos diante dele. O

> morto não é um objeto real, ensina-nos o filósofo: é apenas uma oportunidade de manifestar o que existe no vivo contato com ele...
> os mortos habitam realmente em nós, sem que o saibamos...

Ainda com relação ao exemplo anterior podemos dizer que a coisa é o início que se transforma em palavra e, embora não narre a si mesma, faz com que a ironia avance contra o tempo do pensamento, como um brilho que atravessasse a ambigüidade. Esta é a vingança: a palavra é a sinédoque para a ironia, isto é, a palavra precisa existir para dar o sentido irônico.

Ao sentido irônico cabe aduzir que não há economia de esforço intelectual, pois a ironia conduz ao pensamento e ao raciocínio, por isso disfarça-os dizendo o contrário do que se pensa. Para se chegar ao pensamento e ao raciocínio há que se levar em consideração a seriedade das palavras na aparente revelação da ilusória superficialidade como via de esgotamento e perda, porque ela tem a capacidade de dizer as coisas de forma mais amena.

Com efeito, o que ela vem revelar-nos é que ouvimos os discursos irônicos da mesma maneira que tomamos água, automatizados, esquecendo-nos de que há uma necessidade que nos vence. Desse modo, o que fica escondido é o mais importante na ironia, porque o que fica é o que resiste ao desmascaramento do tempo.

Assim como nenhum estudioso escolhe imparcialmente a temática de seu trabalho, a ironia parcializa a exploração e a transcendência do limite, que está sempre preso na realidade, porque entendemos que a mesma se dá nesse intervalo de perpetualidade, entre a palavra e a coisa.

O ponto comum que engendra a instauração da ironia não é o mesmo do tempo, pois que o instante do tempo se define em passado e futuro e o instante da ironia é esse intervalo entre passado e futuro que nunca é o presente, porque o presente não se define e não se capta.

Ela supera a si mesma, fazendo com que o outro se revele na ocultação do uso da palavra sem que percebamos, de imediato, a polivalência da intenção. Essa pluralidade volta-se para a própria construção do texto, abordada em passagem anterior, reforçando artificiosamente a já questionada responsabilidade interpretativa do leitor pelo emissor irônico.

unesp

Queremos enfatizar que é o próprio narrador que, ironicamente, se coloca na posição de vítima e manipula toda situação, bem como o que se deve depreender da mesma, como temos em "Monodiálogo":

> – Outubro, e daí? Já não lhe disseram que o tempo passa? A mim, quantas e quantas vezes. Também já ouvi dizer que um dia é da caça, e outro é do caçador. Por isso é que o caçador e a caça raramente se encontram: os dois marcam dia, hora e local, e um deles não comparece. (p. 50-51.)

O fato de aduzir que a ironia parte da consideração do sentido literal tendencia ao fracasso do entendimento do que ela – ironia – seja, pois que a mesma cria o artifício de permanência do literal conjuntamente com a transcendência de sentido. Afinal, é o que é o tempo todo porque faz uso da palavra e, esta, por sua vez, guarda o sentido literal e o sentido que transcende o literal.

Dessa maneira, para compreendê-la é necessário separar a consciência e o mundo numa fração de segundos, sem pestanejar, e com essa incompatibilidade aceitar a ambivalência insistente que sobressai à sua "verdade" – à da ironia. Porque dentro da representação literária, a ironia goza de total liberdade, uma vez que ela é livre para criar uma relação de sentido que não compromete a geração permanente de significado.

Assim, resgata toda a expectativa de significação do tempo, que o antecipa ou o ultrapassa, marcando, sobremaneira, que esse tempo será sempre atemporal. Além de que esse fato se estende para o reconhecimento de que a estratégia da neutralidade não cabe no discurso irônico, uma vez que este se estrutura de uma maneira que dessacralize a objetividade desse discurso.

É a forma de a ironia olhar-se e olhar o que está ao seu redor, sendo o meio mais eficaz e autêntico de auto-representar-se e representar, maneira eficaz de ampliar o ver, assinalado, ainda, em "Assalto": "Na feira, a gorda senhora protestou a altos brados contra o preço do chuchu:

– Isto é um assalto!

Houve um rebuliço. Os que estavam perto fugiram." (p. 75-76.)

A ironia se compromete com a verdade; por isso essa insistente e intensa necessidade de, por meio da palavra, "mostrar" as coisas como elas são. Ela basta a si

unesp

mesma, na medida em que ultrapassa o finito suportando, simultaneamente, o dentro e o fora de si.

Assume a forma do pensamento sobre o pensamento, pois tem como estrutura o "olhar" de um escritor, que ao transfigurar a coisa em palavra faz com que ela – a coisa – seja cada vez menos ela mesma na medida em que a palavra repete sua existência no mundo real recriada pela imaginação do escritor.

É nesse sentido que dizemos que as coisas vão se ausentando do mundo real, ou seja, pela maneira peculiar do escritor representá-la ele desloca a coisa de um foco para outro, o que muitas vezes provoca uma descaracterização da mesma.

Por um momento as palavras são apenas literais e no momento seguinte ultrapassam essa literalidade, fazendo com que o sentido se expanda e torne-se acessível ao pensamento.

Cabe reiterar, aqui, a noção de materialidade do intervalo entre a palavra e a coisa, como fonte inesgotável de transpor, deflagrar e considerar as significações. A característica de significação está presa à noção de verdade estabelecida pelas palavras, à transcendência de pensamento delas, rompendo a couraça sólida, cristalizante e social que se forma ao redor do homem, oportunamente identificada em:

> Uma das delícias do meu dia de mentiroso foi dizer que eu não era eu, era outro, ou outros, conforme o interlocutor. A empregada estranhou que eu recusasse a correspondência trazida pelo porteiro do edifício, pois meu nome não coincide com o dos endereços. "O senhor mudou de nome?" Espantou-se. "Não." Mexendo agora nuns papéis velhos, descobri o meu nome verdadeiro, que é Adão Gomes Batista." Ela não disse, mas pensou: "O patrão não é de mentir, nem tem cara de doido; então é verdade." Como sabem, para mentir bem é necessário ter reputação ilibada e gozar de perfeita saúde mental. ("Dia de Mentiroso", p. 33-35).

Quando se dá a efetivação da ironia podemos perceber que ela afirma, nitidamente, possuir o conhecimento da coisa e do que rodeia essa coisa, por isso retrata uma leitura crítica via discurso, que liberta o que está oprimido, como uma espécie de contrato que permite delimitar o habitual e o inabitual, o justo e o injusto.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Permite pensar o que estava "resistindo" a ser pensado, a fim de sacralizar a irreverência e a recuperação do reconhecimento do discurso, já que essa resistência tende à impossibilidade de se pensar sobre determinado fato, objeto, ação, situação, coisa, etc.

A ironia favorece o desenvolvimento do processo de "pensar sobre". "Pensar sobre" sobre o mundo, o homem e as situações; no entanto, para isso há que se desenvolver, também, certa clareza e exame minucioso do mundo, do homem e das situações, senão incorre na inutilidade sólida desse pensar e, por extensão, a prática da resistência; resistência de valores, resistência de barreiras, resistência do homem somente como homem, nada mais, nada além.

Por isso compreendermos que a ironia já existe antes de ser ironia (Contudo, as coisas não podem ser irônicas. Absolutamente, não! O que pode torná-las irônicas é o homem e o uso que o mesmo faz delas.), entendendo que ela seja abusiva ou ousada via processo lingüístico, por ser uma espécie de termômetro que chama a atenção, quando, por ventura, esteja desviada, assim como porque ela se encontra fora do homem, "apenas" absorvida pelos seus sentidos.

Desse modo, queremos salientar que a ironia tem existência própria, independe da coisa quando se estabelece, isto é, precisa dela – da coisa – até se produzir, feito isto descarta a existência da mesma para o processo irônico "dialogar" com o leitor, porque possibilita a esse leitor, como estratégia imprescindível à ironia, compartilhar do sentido literal e do figurado, como fator caracterizador da cumplicidade perceptiva irônica instaurada no discurso, processo este notado em "Anúncio de viver":

> Ao anunciar-me, gratifico-me: vivo e provo estar vivendo. O chuveiro fechado está pingando; é a maneira de anunciar que ele também existe. Procuro o bombeiro que se anuncia com o letreiro na bicicleta à porta do botequim, e ele me anuncia que cobra 50 cruzeiros pelo serviço. Pago e vingo-me anunciando-lhe que seu imposto sobre serviço aumentou 25%. Ele se vinga de minha vingança lembrando-me que o meu predial aumentou 55%. Tudo é anúncio, bom ou mau, geralmente mau. (p. 91-93).

A forma de "dizer" por meio da ironia impede a saliência da severidade e do desagradável, ou seja, o argumento e os recursos usados por ela, no discurso, dissipam a rudeza. Essa amenização eufemística do discurso torna o leitor atento a uma discussão desagradável, já que é usado o recurso indireto, propositalmente, fazendo-se necessário ainda salientar que embora a ironia seja elaborada sob o disfarce, tem como objetivo de essência e existência ser reconhecida como tal, senão perde-se a finalidade e o significado da mesma.

Assim sendo, ao entender a ironia, proposta pelo discurso, o leitor torna-se cúmplice da destruição do sentido literal da palavra, ao mesmo tempo que engendrador de um segundo sentido (que, na verdade, é o único sentido arraigado a ela), portanto, torna-se meio-deus, meio-criador da outra relação de sentido, apesar de ter que, num primeiro momento perpassar o sentido literal, para, num segundo, distanciar-se dele e permitir a emersão do sentido irônico; conclusão encontrada em "Solilóquio": "Vão dizer quantas pessoas podem sair de casa, a quantas horas, por quanto tempo, e por onde será permitido caminhar, durante quantos minutos, para que as turmas seguintes não sejam prejudicadas na regalia de ir e vir na cidade entupida?" (p. 29-30).

A ironia é o desaprisionamento da razão e, por extensão, do ser por meio do discurso, mas um discurso que libera todo o aparato tensivo do valor, da regra, do normativo, do limite. Age como um processo catártico, pois que purifica na medida em que o "outro" a entende, haja vista que ela diz aquilo que muitos têm "necessidade de falar", contudo as restrições da vida social cotidiana não permitem, por várias questões, entre elas a questão ética.

Portanto, além de transgredir a linguagem normativa na instância do significado, também ultrapassa o limite para tornar possível o impossível, o ilimitado, considerando o que já foi dito por Jair Antonio de Oliveira (1995), que "A ironia não admite meio termo: ou você é ou não é irônico." (p. 109). Por isso, de maneira bastante genérica, podemos dizer que, quando se admite a ironia, esteve presente a marca e exploração da instância exterior, e o que é externo passa a ser desmedido; situação revelada em:

> Mas o comum, doutor, é não ver mesmo nada do que eu preciso ou do que eu gostaria de ver. O vazio. Não, não é o escuro nem o nebuloso, que esperança. Isso já seria vantagem, compensaria de certo modo a

> despesa desses óculos, com sua armação tão cara que até parece mais importante do que as lentes; será ela o essencial dos óculos? Bem, não me queixo do preço. Para ver qualquer coisa hoje em dia, com clareza e precisão (e com presteza também), é preciso pagar caro. Dei 200 contos, daria 500, doutor, daria 5 mil, daria a camisa do corpo, para usar bem a minha vista e poder dizer: "Eu vejo. Eu sei como é o contorno, o volume, a dimensão, a cor, o retrato verdadeiro de cada coisa. Eu vi, o que eu vi ficou gravado em mim, não pode ser adulterado pela memória ou pela informação, meu cérebro o analisou, e eu posso dizer o que a coisa é, e como é." ("Queixa de uns óculos errados", p.116-117).

Por outro lado, é uma forma de condenação do homem, pois que aponta de maneira indicativa, direta, incisiva à "referência" aludida, ou seja, a ironia permite um olhar diferente (e, portanto, mais minucioso) ao que parece banal; um olhar (mais) crítico àquilo que se admite normal ou aceitável. É uma forma de expressar o homem: seu valor, sua verdade, sua história, portanto, é também, histórica, já que está inserida num contexto.

Assim, propicia a necessidade de relaxar perante as limitações dessa vida histórico-sócio-contextual e poder "dizer" ou fazer "pensar sobre", uma vez que transgride o estrato lingüístico.

Essa transgressão permite que se perceba e julgue a coisa ao mesmo tempo, porque o nada está no homem, e este nada foi percebido e explicitado, pelo poeta Carlos Drummond de Andrade (1997) que, também, é cronista "sei apenas o que não sei, e esse nada é tudo." (p. 143-145), mas só é percebido, ironicamente, enquanto permanece durando num tempo, já que não é possível tolerar o ser nada; por isso, reiteramos a sua amarga condenação de que está sendo destruído, de que todos seremos destruídos, de que não seremos nós mesmos, de que estamos finalizando, de que estamos rompendo com um tempo, pois a morte é a nossa ruptura em vida.

A ironia funciona, assim, como meio consciente e intencional de apontar determinada realidade, como pretexto para que o homem continue existindo, já que a continuidade da existência é reforçada e estimulada pela sua descontinuidade num dado momento posterior.

Quando insistimos no aspecto transcendente da ironia e na sua capacidade de tornar possível o impossível, abarcamos a idéia de que ela trabalhe na instância de

que pode ultrapassar o nível das previsibilidades e possibilidades, porque quando usada passa a significar uma outra concepção do mundo, mais profunda e, por isso mesmo, proporciona um novo olhar sobre esse mundo, estendendo à compreensão dos outros, como indivíduos, já que fazem parte do mesmo mundo.

O que fica mais evidente, a cada momento, é que ela está altamente relacionada com a organização social e política e, por extensão, com tudo o que indique as ações dos seres que representam e projetam essa organização.

Por outro lado, mesmo que o sujeito não a compreenda, ela continuará a existir, dado o processo que foi utilizado para se fazer representada, porque em cada época a ironia possuirá um sentido diferente.

Assim sendo, o modo de expressá-la também se transforma; uma vez que a mesma busca efetiva constituição do homem como um todo, pois que cercea os âmbitos físico, social, intelectual, moral, ético, político, histórico, etc., prostrando-se aos mesmos como eles são, já que isso é o bastante para deflagrar que a virtude está na própria ação do processo irônico, que aponta para a não-virtude desse homem em foco.

Ou seja, o processo irônico é o recurso de virtuosidade para a demonstração da não-virtude humana; assim, "Impróprio para mineiro" retrata magnificamente essa demonstração: "– Ah, o senhor é de Minas – observou o porteiro, depois de examinar a carteira de identidade. – Então não pode entrar. Este filme é impróprio para mineiros." (p. 20-22)

A ironia perturba o equilíbrio da razão, porque insulta-a, o que pode levar à desrazão. Denuncia a falsidade para demonstrar que não há verdade. Vale-se, muitas vezes, de situações, ações, objetos ou características verdadeiras. O que queremos dizer é que para denunciar a falsidade ela não precisa ser falsa e, às vezes, não precisa se opor totalmente à verdade.

Aquilo que é dito é pensado, porém entre o que é dito e o que é pensado não há convergência explícita. Se bem que nem tudo que é pensado é dito. Esse fator muitas vezes revela que a extensão do pensar e do dizer é muito maior do que foi expressado; o que pode comprometer o entendimento do processo irônico no momento da emersão dos sentidos.

O comprometimento de sentidos deve ser visto com relevância porque a ironia se vale da representação de pessoas comuns, de acontecimentos comuns e acontecimentos da vida privada, fazendo com que, na verdade, em muitos casos, o

homem seja visto de forma pior do que ele é, além de incitar para a observação de que essa rudeza pela qual é tratado o homem marca uma não-atratividade, que deve ter o fio de Ariadne para convencer e seduzir o leitor.

No prosseguimento dessa inferência podemos constatar que a ironia é, ao mesmo tempo, a constatação de um fato ou ação triste ou ainda que leva à tristeza e à manifestação do prazer nesse movimento alternante de constatação que corresponde ao objeto do qual se ironiza.

A manifestação do prazer se dá na medida em que há certa indignidade, certa impiedade para com aquilo que é triste ou pode levar à tristeza. Compreendendo, é claro, que a ironia nos incita ao prazer quando aceitamos de maneira agradável (ou, pelo menos, mais amena) aquilo que é desagradável. Artifício observado nos seguintes trechos:

> Foi para eu não ver mesmo nada de tudo, que me mandou comprá-los? ("Queixa de uns óculos errados", p.116-117).

> Vão acabar com a cidade, todas as cidades, vão acabar com o homem e a mulher também, vão fazer o quê, depois que eles mesmos acabarem?" ("Solilóquio", p. 29-30).

> Dirá o senhor que pergunto demais. E ainda não perguntei tudo. ("Monodiálogo", p. 50-51).

> – O senhor faz tanta questão de assistir a filmes impróprios para mineiros, a ponto de trocar de nacionalidade? ("Impróprio para Mineiro", p. 20-22)

> sei apenas o que não sei, e esse nada é tudo. ("Projeto de Carta", p. 143-145).

A ironia, por meio do discurso, propõe que se vá além da realidade objetiva, mesmo que esse ir-se além da realidade objetiva recaia, novamente, na limitação, mas, agora, limitação do próprio pensamento, pois não se pode ir além do pensado.

Pode-se dizer, então, que a ironia é trabalhada basicamente na instância de dois significados: aquele no qual permite o discurso (o próprio discurso que é a

unesp

realidade objetiva) e aquele que permite o entendimento (o que se esconde por detrás do discurso, o pensado), embora insistamos na desconsideração do sentido literal pela ironia, ele – o sentido literal – não é desconsiderado por quem dela faz uso. Afinal, o que é fulcral na ironia é a percepção do que ela significa. O que nos faz entender que ela se dá tanto nas ações humanas quanto no discurso.

Com relação ao discurso revela uma contradição básica: de um lado, o poder do escritor (ou produtor da ironia) em resistir ao poder de um outrem e, por isso, denunciar; por outro lado, demonstra o poder que o outrem tem sobre outros.

Reconhecemos, portanto, que há um jogo mútuo de poderes, que ora se excede de um lado ora se excede de outro, para a contenção da predominância de apenas um desses poderes, o irônico, que considera a inferioridade e a superioridade dos outros, como podemos presenciar em: "– Faça de conta que não viu." ("Salvar Passarinho", p. 167-169).

Como "aquele" que tem contato com a ironia não desconsidera o seu sentido literal, acrescentamos que ela evidencia o que é dito no momento em que é dito; todavia o seu leitor mantém, explicitamente, contato com o sentido literal e o supraliteral[8]. Porque para o leitor compreender e interpretar a transcendência do significado é preciso que ele resgate os sentidos plausíveis da palavra, a fim de que galgue do literal para o supraliteral.

Embora o leitor passe por todo esse processo, ultrapassando a etapa da desconsideração do sentido literal pela ironia, vale dizer que a maneira como apreendemos o mundo difere da maneira como apreendemos a ironia.

Os campos semânticos, entre a palavra e a coisa, são, aparentemente, distanciados pelo leitor, já que têm alto poder de conexão, uma vez que pode fazê-lo apreender o mundo ou "os mundos", o mundo real e o mundo criado pela palavra.

A resistência à ironia pode, até, ser evidente no leitor, mas a razão que finge renunciar ao sentido, logo, em seguida, impõe-no, já que a "verdade" da ironia toma posição incomum. Enfim, o próprio uso da linguagem literal é um recurso da ironia, exterminadora que é das coisas para a sobrevivência das palavras, pois o jogo dos

[8] Nomeação que demos àquele sentido que ultrapassa o sentido literal.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

sentidos, que leva à ironia, existe velado nas palavras, esperando o seu desvelamento, fato presente na crônica "Aquele casal":

> – E a flor que ela trouxe ontem para casa é sonho? Me diga: é sonho?
> – Que é que tem trazer uma flor para casa?
> – Veio do oculista e trouxe uma rosa. Acha direito? (p. 45-47).

À primeira vista a ironia parece não ter nada a ver com a seriedade, entretanto, toma o que é sério, purga-o, de tal forma que passe por um filtro ou por um crivo, até que se purifique, na possibilidade de atingir a sua completude por meio da transcendência do limite do pensamento (lembrando do processo irônico na produção da ironia, que já foi abordado anteriormente).

Essa observação aponta ao fato de que ela se mantém, majestosamente, numa categoria de superioridade, uma vez que ao versar sobre uma coisa, degrada-a de forma opositiva ao "mundo sério", reconhecida nos seguintes fragmentos:

> O amigo mostra-me fotografias de granja e diz: Escreva sobre ovos de pato. ("Um sorriso", In *Fala, amendoeira*, p. 90-92)

> As mães ensinam que é feio escutar conversa dos outros, mas, com os coletivos entupidos de gente, somos forçados a isso, e acabamos nos interessando pelo que não é de nossa conta. Talvez fosse mais acertado aconselhar, hoje em dia: Tome parte na conversa alheia. Ajuda a passar o tempo, e contribui para confraternizar solitários e complexados. ("Delícias de Manaus" In *Fala, amendoeira*, p. 46-48).

> Ora, ora, não vá jurar que nunca pensou em assaltar um banco. E aquele guarda-chuva esquecido na sala de espera do dentista (ou do psicanalista, não estou bem certo), que o senhor viu e foi carregando: não é a mesma coisa, em termos simbólicos? ("Monodiálogo", p. 50-51).

> – Você é pessimista, hem?
> – Realista, doutor, é o que sou. Vamos que fique em cem contos, baratinho, a visita do veterinário. A questão é que êle não vem, a noite

é comprida, o bichinho em cima do sofá, padecendo, mexendo só com uma asa. O doutor tem filhos?

– Três.

– Então complica. Vão querer dar palpite, pegar no passarinho, que não quer agrado, não quer comida, quer é ficar livre da chateação. O doutor fica nervoso e... ("Salvar Passarinho", p. 167-169).

– Emprego?

– Só se você for concursado, e houver vaga. ("José de Nanuque", p. 17-19).

Humanizemos os termos ironia e coisa dando-lhes vozes. Assim, ao passar pela palavra, a coisa perde sua voz à evidência da voz da ironia; por sua vez, esta teme que a sua voz não seja sua, na medida em que sobressaia o sentido literal.

Esse temor se dá pelo fato de que está sobredeterminada pela palavra; a palavra que pode representar um duplo sentido: literal e supraliteral; portanto a ironia é enclausurada de tal forma que cabe ao seu leitor percebê-la no discurso, caso contrário ela não consegue ser independente, fica camuflada.

Isso se fundamenta com mais solidez quando da afirmação de que a ironia se concebe pelo que deixa de fora da coisa, por meio da palavra. É como se a coisa se estruturasse em duas partes: a primeira é a coisa não-irônica e a segunda é a coisa irônica. São paralelas, mas não as mesmas, já que uma independe da outra quando se dá o processo de produção da ironia.

Dessa maneira, entender uma ironia é experimentar o êxtase da significação, pois, por se tratar de um meio retórico, às vezes, é desmedida, fugindo ao padrão, mas nunca lhe faltará propósito, porque essa desmesura expressa se concretiza no propósito, a fim de efetuar a solidez do processo irônico, já que se não se estiver a par da sua especificidade cognitiva não será possível determinar seu entendimento, uma vez que esse é um dos determinantes fundamentais para sua real compreensão. Dessa forma, pressupomos que quem não entende uma ironia pode não estar prestando atenção nela, bem como pode não estar entendendo o tempo e o lugar, essenciais para que ela abarque o mundo: dizer sobre ele ao mesmo tempo que criticá-lo.

III. 1 ALGUNS RECURSOS FIGURATIVOS QUE PERMEIAM A IRONIA

METÁFORA

A metáfora consiste num processo de interação entre dois campos semânticos, já que "não é propriamente uma substituição de sentido, mas uma modificação do conteúdo semântico de um termo." (p. 151), conforme salienta J. Dubois (1974), sendo que toma como ponto de partida a interseção de traços comuns evidentes ou não, por meio dos quais surge a identificação entre os dois conjuntos cujos sentidos se inter-relacionam.

A constatação do enunciado acima pode ser representado no exemplo da crônica "Ventania", de *Fala, amendoeira* (1987):

> As casas são navios que, enquanto mergulhamos no sono, levantam âncora para a travessia da noite. A imagem é de uma novela de André Gide, mas qualquer um pode recriá-la na solidão do quarto. Mesmo antes de cerrarmos os olhos, a casa navega. Sentimos a flutuação silenciosa, e nos deixamos ir ao embalo desse deslocamento surdo, sobre águas oleosas e invisíveis. No dia seguinte, a vida está no mesmo lugar. (p. 152-154)[9]

No fragmento acima notamos que a ironia serve-se da metáfora, para a confluência de sentidos que possam fundir num único processo o ato de escrever, o texto, o cronista-narrador e o homem comum.

Desse modo, associa a metalinguagem ("levantam âncora para a travessia da noite"), a construção textual, a posição do produtor da ironia e a questão existencial que

[9] Achamos prudente sublinhar partes do texto para facilitar a compreensão do que consideramos metáfora, bem como a que outras partes do texto ela se estende para dar sentido ao contexto.

persegue o ser humano no que lhe provoca a sensação de limite e do seu próprio limite, porque tomar consciência de si é tomar consciência da sua própria limitação.

Isso é possível dada a percepção de que o "eu" não é o outro ("As casas são navios que, enquanto mergulhamos no sono, levantam âncora para a travessia da noite."), pois saber diferenciar o "eu" do "outro" é voltar a si mesmo.

Essa constatação dói, uma vez que assemelhamo-nos com o nosso próximo e compadecemo-nos de sermos nós mesmos, bem como de termos um próximo, que por parecença nos remete à nossa consciência frágil e limitada: "Mesmo antes de cerrarmos os olhos, a casa navega.".

Quando salienta que "No dia seguinte, a vida está no mesmo lugar.", atravessa o tempo conservando sua atemporalidade na incorporação intencional de que assume recordar e permite rever-se e lembrar-se como homem.

Por outro lado, o mundo em que vivemos já nos foi transmitido tal como o conhecemos; assim somos também o outro, sentindo que não queremos sê-lo, que não podemos sê-lo, pois nos anularíamos.

O que queremos dizer é que o outro, ironicamente, está representado em nós e por nós sem deixarmos de ser o que somos. Nesse processo de recuperar-se, continuamente, a metáfora, junto à ironia, aponta para a aspiração de sermos independentes do outro, do nosso próprio corpo e do Universo, enfim.

O exemplo citado confirma uma releitura dos fatos cotidianos, que refletem sobre a descoberta do significado humano, que transita entre o que se é e o que se representa. É dessa forma que a metáfora impõe-se duradoura, evidenciando o ritmo e o movimento da vida, como pulsação que conserva, sobretudo, todas as emoções, sejam elas agradáveis ou não.

O fato é que a transfiguração ou construção do sentido se dá a partir do reconhecimento literal, embora seja necessário entender o que Wayne C. Booth (1992) diz: "muito mais é comunicado do que é literalmente dito" (p. 58).

Assim, como a ironia, a metáfora compara e, desse modo, absorve todo um contexto com o propósito de reconstruí-lo na construção dos sentidos. É o que acontece no exemplo que nos valemos, pois o sentido inicial que projeta uma imagem do mundo tal como ele é sustenta-se na estrutura da recriação dos sentidos, contudo o nível de linguagem utilizado descaracterizou o sentido inicial para produzir a metáfora "adequada" ao seu leitor.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

COMPARAÇÃO

Comecemos com a acepção de Dante Tringali (1988):

> Comparar é notar semelhanças e diferenças entre duas coisas. Na figura chamada comparação se buscam as semelhanças sem muito rigor lógico.... A comparação se baseia numa analogia. É possível comparar tudo no universo porque é crença que tudo no universo se corresponde de algum modo. Há comparações comuns que se repetem, mas há comparações originais e até difíceis de se perceber, porque a comparação, em literatura, não precisa ser objetiva, lógica, mas pode ser subjetiva. (p. 132-133)

Podemos depreender, a partir dessa definição, que um ou mais elementos semelhantes ou diferentes são aproximados por meio de um traço comparativo, e que visam campos semânticos independentes: "Mentir não é ser otimista profissional. Por isto não pintei de azul e brisa suave a manhã, que era nublada e sem viração." ("Dia de Mentiroso", p. 33-35) e " – A Elsa parece uma menina de quinze anos. Ficou com os movimentos mais leves, um ar desembaraçado que ela não tinha, e que não vai bem com uma senhora casada." ("Aquele Casal", p. 45-47).

As comparações são claras, embora, não necessariamente, tenham que enfatizar o termo gramatical que as estabelecem, a conjunção *como*, pois acreditamos na equivalência que os sentidos emitem a partir do contexto utilizado; ressaltando, ainda, a permanência da essência extraída, quando compreendida, do dito, que muitas vezes está resguardado no não-dito.

Essa reserva está a serviço da conservação do indivíduo e do processo irônico; dessa maneira, ao comparar, a ironia se projeta e projeta o homem numa relação mútua, como ocorre em "José de Nanuque":

> Inocente, faltavam-lhe as provas negativas de sua inocência; se cometesse qualquer malfeito, poderia mentir e salvar-se, mas, estando puro e desarmado diante do sistema, como mentir, senão confessando

a falta imaginária, e, portanto, condenando-se? A solução era virar bicho. Virou, com êxito. (p. 17-19).

Como a ironia é perspicaz na mesma intensidade dos felinos, fica à espreita e aprisiona o leitor ao fazê-lo participante contínuo de sua atuação, por isso vigia a própria construção textual e a compreensão do leitor comparando escancaradamente, como em: "ele é condenado a viver como os outros, no grau inferior." ("José de Nanuque", p. 17-19) e em "Aquela voz subindo do mar de barracas e legumes era como a própria sirena policial, documentando, por seu uivo, a ocorrência grave, que fatalmente se estaria consumando ali, na claridade do dia, sem que ninguém pudesse evitá-la." ("Assalto", p. 75-76.)

O que temos é o seguinte: enquanto os dois últimos exemplos usam o termo gramatical *como* para efetivar, de maneira explícita, o elo que desenvolve o processo comparativo, os três primeiros exemplos estão se valendo de outros dispositivos para criar o mesmo efeito, chegando, assim, no mesmo denominador comum.

Considerando os contextos já citados "Mentir não é ser otimista profissional", "– A Elsa parece uma menina de quinze anos." e "A solução era virar bicho. Virou, com êxito.", percebemos que as comparações são simples, sendo enriquecidas pelos verbos *ser*, *parecer* e *virar*, que funcionando como instrumentos para a realização concreta do comparativo, exercem a função de verbos mediadores para os termos A e B, em cada situação, pois o termo A está sendo comparado por B, projetando, desse modo, toda expressividade da comparação instaurada no processo.

METONÍMIA

A metonímia consiste em uma figura cuja aproximação dos elementos nos leva a uma associação de um pelo outro, considerando-a pela sua característica de contigüidade; por isso é pertinente a citação de J. Dubois (1974) ao dizer que " 'a relação que existe entre os objetos é de tal ordem que o objeto do qual se toma o nome

subsiste independentemente daquele do qual extrai a idéia, e com ele não forma absolutamente um conjunto" (p. 166), ocorrendo, na verdade, o tangenciamento de um objeto A pelo objeto B, contudo não fazem parte um do outro.

Isso pode ser observado na crônica "Assalto": "O ônibus na rua transversal parou para assuntar. Passageiros ergueram-se, puseram o nariz para fora. Não se via nada." (p. 75-76).

Esse exemplo metonímico serve para percebermos a possibilidade de intenções sob as palavras. Parar para assuntar, erguer-se e pôr o nariz para fora não são suficientes para descobrir as palavras dos seus sentidos, assim a metonímia clareia o jogo irônico e denuncia a outra significação, implícita, que desperta a atenção e que, justamente por esse motivo, merece a construção aprimorada do nosso olhar sobre ela, porque sua significação corresponde a uma intenção, que visa à conquista do poder irônico sobre e sob o discurso.

Sendo a ironia o desmascaramento e a destruição de dogmas e a presença da metonímia um processo colaborativo e engendrador, a manifestação do processo irônico vai depender do grau em que o homem está para tomar consciência do discurso e, então, questioná-lo:

> E de que maneira saber se estou vivo, se não anuncio minha vida, como fazem os automóveis novos e os automóveis usados, os refrigerantes, os detergentes, os espetáculos, as persianas, as cidades turísticas, os planos de desenvolvimento, os cartões de crédito, ("Anúncio de viver", p. 91-93).

ou ainda:

> Uma das delícias do meu dia de mentiroso foi dizer que eu não era eu, era outro, ou outros, conforme o interlocutor....
> De Adão Gomes Batista passei a Leonardo Veras, a Oscar, a Martiniano, a Gonçalves simplesmente Gonçalves. "Desculpe, foi engano", dizia o outro por telefone. "Não foi não, é Gonçalves mesmo, não está reconhecendo, Januário?" E Januário, identificando minha voz e não meu nome de Gonçalves, ficava sem compreender,

> acabava admitindo não estar (ele, não eu) bom da cuca. ("Dia de Mentiroso", p. 33-35).[10]

Ao levarmos em conta o penúltimo exemplo, "Anúncio de viver", podemos constatar que a metonímia se torna eficaz na medida em que o narrador usa como subterfúgio o próprio anúncio de sua vida e anuncia os outros produtos, coisificando a sua existência. Não há interdependência dele, enquanto homem, com os objetos; ou seja, os objetos subsistirão à sua ausência, porque, como tais, também, adentrou-se ao processo de coisificação.

É assim que ironiza metonicamente o mundo em que está inserido: na absorção particularizada dos usos e na compartimentalização dos objetos. Prefere falar dos objetos para mostrar a decadência humana. Na verdade, a impressão que dá é que o narrador vai falar de si; no entanto, fala de tudo o que o cerca, menos dele propriamente dito, pois está incluído no coletivo. Enfim, esse exemplo, é uma metonímia que se encontra no discurso e explicita a ironia.

Em princípio, o último exemplo, "Dia de mentiroso", pode nos tendenciar a delimitá-lo na categoria da sinédoque, contudo podemos perceber que o recurso figurativo metonímico pretende desvelar os outros "eus" que deixamos aflorar no nosso percurso cotidianesco e, que, não necessariamente, precise ter ligação com o eu-*pater*, pois o procedimento metonímico usado promove a emersão dos vários comportamentos que desempenhamos.

Caso semelhante ocorre na crônica "O outro marido", de *A bolsa e a vida* (1987):

> Era conferente da Alfândega – mas isso não tem importância. Somos todos alguma coisa fora de nós; o eu irredutível nada tem a ver com as classificações profissionais. Pouco importa que nos avaliem pela casca. Por dentro, sentia-se diferente, capaz de mudar sempre, enquanto a situação exterior e familiar não mudava. Nisso está o espinho do homem: ele muda, os outros não percebem. (p. 51-53)

[10] Novamente, achamos prudente sublinhar partes deste texto, e do exemplo seguinte, para facilitar a compreensão do qué consideramos metonímia, bem como a que outras partes do texto ela se estende para dar sentido ao contexto.

Entendemos que, aparentemente, tudo parece contraditório, porém o uso da metonímia procura visualizar a fragmentação dos "eus" nas várias situações do dia-a-dia. Isso, com certeza, além de reforçar o tom irônico, intensifica o campo de significação que o uso metonímico pretende dar.

SINÉDOQUE

Apesar de ser também uma figura de contigüidade, podemos conferir que, diferentemente da metonímia, a sinédoque é uma figura em que parte de um conjunto é utilizado pelo todo ou vice-versa, resultando na compreensão de que um objeto A faz parte de B.

Ao pertencer a B o objeto A não poderá desvincular-se do mesmo, podendo ser tomado por B numa ocasião generalizante, no entanto, a desassociação é inviável, queremos dizer que, e para isso nos valeremos, novamente, de J. Dubois (1974), "o substituinte deve conservar a especificidade do substituído." (p. 148).

O uso da sinédoque no processo irônico consiste em parecer aprisionar o objeto aludido juntamente com seu sentido. Se aprisiona o objeto, fato é que não o faz com o sentido.

O objeto fica preso à palavra e o sentido mantém-se aberto a partir da constatação da palavra, como na crônica "Monodiálogo": "– Outubro, e daí? Já não lhe disseram que o tempo passa?" (p. 50-51).

A conexão "outubro" e "tempo" procede ao exposto no enunciado anterior ao exemplo, pois como palavras forjam o texto e como sentido lutam pelo fazer da continuidade da vida, tanto na instância da palavra que oferece um sentido quanto na instância da existência humana.

Ao desmistificar a realidade circundante mistificando-a, a ironia rebela-se através da sinédoque, uma vez que se mostra mais direta, mais simples e mais limitada, como necessidade de revelar que o homem é homem e que a infinitude pertence ao

poético, arte pela qual executa a mistificação; inferências identificadas em "Assiste à demolição", de *Cadeira de balanço* (1984):

> Fitou tranqüilo o que tinha sido sua casa e era um amontoado de caliça e tijolo, a ser removido. Em breve restaria o lote, à espera de outra casa maior, sem sinal dele e dos seus, mas destinada a concentrar outras vivências. Uma ordem, um estatuto pairava sobre os destroços, e tudo era como devia ser, sem ilusão de permanência. (p. 41-42).

As passagens sinedóquicas acima, "era um amontoado de caliça e tijolo" e "destroços", são exemplos que destacam claramente toda a estrutura de inclusão, favorecendo, sobremaneira, a compreensão de uma "dependência interna" (p. 135-136), como retrata Dante Tringali (1988), para que o elemento destacado exista e permaneça.

IV. A CRÔNICA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Carlos Drummond de Andrade é mais conhecido por seus poemas do que pelas suas crônicas. A partir de acontecimentos banais, simples e corriqueiros, capta a essência da vida, umas vezes com mais ironia e humor outras com menos, revelando, ora irreverente, ora ocultamente, as denúncias sociais e políticas de cada época em que observou a realidade e a recriou, tornando-a arte.

É predominante em toda a sua produção a insistente busca do sentido da vida, questionando o isolamento e a solidão humanas, ou seja, a constatação de que há uma contraposição entre o homem histórico e o homem espiritual, que, procurando reinterpretar o seu passado, tenta prever o seu futuro como garantia de transcendência; por isso, talvez, ter certo predomínio a crônica metafísica, que faz reflexões filosóficas sobre os acontecimentos, os homens e as ações desses homens. As suas crônicas deixam evidente que as coisas tristes e sérias não precisam ser, necessariamente, escritas de forma grave e, por assim ser, amadurecer a visão das pessoas sobre si mesmas.

É assim que Rita Chaves (1993) enriquece nosso estudo com

> Sua atenção desconhecia fronteiras: do subúrbio do Méier, no Rio de Janeiro, até às Ilhas Fidji, na Oceania, passando por Sabará-buçu ou por Manhattan através de caminhos tortuosos, o poeta parecia sempre estar à procura do homem e dos mistérios, grandes e pequenos, que confundem a vida. (p. 10).

Por isso, embora retome o senso comum, vê-o de modo diferente e critica a falta de sentido da vida, preocupação esta que o leva a revelar sua notável inquietação num lúcido monólogo interior, a partir da observação minuciosa dos trechos a seguir:

> Talvez seja curta demais a vida para consegui-lo. Talvez me tenham confiado erradamente a missão que cabia a outro, e este, ignorante da

troca, jamais se disponha a escrever a carta essencial. ("Projeto de carta", p. 143-145).

> Haverá mais linda canção de protesto do que essa do juiz pedindo demissão? Pena é que ele deixe vaga para outro juiz apoiar o prefeito. E o prefeito será eleito deputado, quando houver eleição? Hoje é o sonho de todos os prefeitos, dizem. Estadual ou federal? Por voto secreto ou comissão julgadora? Talvez por aclamação no estádio? ("Monodiálogo", p. 50-51).

A criação poética, também foi preocupação drummondiana, enquanto linguagem e palavra, por isso a sua natureza crítica sempre esteve presente, como ocorre em "O frívolo cronista":

> Pode ser um verso, que não seja épico; uma citação literária isenta de pedantismo ou fingindo de pedante, mas brincando de erudição; ... Pode ser tanta coisa! Sem dosagem certa. Nunca porém em doses cavalares.... Até a frivolidade carece ter medida, linha sutil que medeia entre o sorriso e o tédio, pelo excesso de tintas ou pela repetição do efeito....
>
> A informação apurada, correta, a análise de fenômenos sociais, a avaliação crítica, tarefas essenciais do jornal digno deste nome, não invalidam a presença de um canto de página que tem alguma coisa de ilha visitável, sem acomodações de residência. Como você tem em sua casa um cômodo ou parte de cômodo, ou simplesmente gaveta, ou menos ainda, caixa de plástico ou papelão, onde guarda pequeninas coisas sem utilidade aparente, mas em que os dedos e os olhos gostam de reparar de vez em quando: (p. 199-201).

Carlos Drummond de Andrade, em suas crônicas, experimenta a linguagem sob a ótica crítica sem perder de vista a necessidade de refletir, porque essa deve ser a expectativa de um escritor que trabalha com linguagem.

Desse modo, o cronista Drummond, desaprisiona o cotidiano trivial e, até mesmo, a notícia, para fazer arte e reconhecer-se nela, uma vez que pertence ao seu domínio organizar as palavras a fim de que elas permitam representar e reconhecer perspectivas encobertas, apreendidas numa essência ainda não-representável. Assim, a

sua habilidade de atribuir significado às palavras corrobora para o nascimento da arte, dada a transfiguração do real.

IV. 1 POETA E CRONISTA

Como poeta estreou em 1930 com seu livro *Alguma poesia*, embora já estivesse aprimorando sua experiência no trato da poesia há dez anos, quando aderiu às idéias modernistas.

Sua poesia inquire sobre aquilo que sofregamente intriga não só o poeta, mas também o homem comum: o mistério do homem, e isso se estende por toda a sua obra em prosa, principalmente por se preocupar em evidenciar o que não se pode dizer dizendo, assim criando um estilo específico de assegurar o dizer usando toda a sua experiência poética por meio dos variados recursos que cria a poesia: ritmo, polifonia, etc.

Como cronista estreou na década de 40, contudo se firmou a partir de 50, momento em que a crônica se consumou, tornando-o, a partir daí, um cronista consagrado. Inclusive tal marca foi tão presente para Drummond de Andrade que em sua prosa o que dominou foram as crônicas.

Seus textos explicitam claramente as fontes de leitura mais constantes e freqüentes em seu amadurecimento poético, tais como: Santo Agostinho, São Tomás de Aquino, Miguel de Unamuno, Ortega y Gasset e Sartre. Por todas essas influências percebemos em suas crônicas uma nítida presença niilista, dada a presença da negação e de um sentimento, muito forte, de desconfiança da razão humana.

Nessa investigação do ser humano desnudou os atos diários, os gestos simples, as intenções secretas; por isso quando escreve prosa a poesia sempre está presente.

Nesse jogo de "poetizar o real" Drummond retrata em suas crônicas grande parcela da vida carioca, contudo isso não quer dizer que se restrinja somente ao Rio, pois que o escritor tem a intenção primeira da universalidade textual, por mais

unesp

transitório que pareça o mundo e efêmera que seja a vida, já que a lucidez foi qualidade inerente e essencial para ver o mundo.

Esses foram motivos suficientes para que alguns críticos literários não se surpreendessem com o fato de que um grande poeta, como Drummond, tenha se dedicado à escrita de trivialidades e, ainda, cotidianas, pois que a trivialidade perdeu seu caráter trivial e, nas palavras do poeta Drummond, o objeto ou o acontecimento foram recriados.

Após a lapidação necessária, uma luz íntima e própria produziu o nascimento do objeto ou do acontecimento. Estes estabelecem, pela sua criação poética, uma nova realidade de ser. E é dessa forma que o atual se interliga com o passado. O mundo adormecido é despertado e, enfim, ocorre o equilíbrio entre o passado e o presente.

A crônica prima pela intersecção entre o fato real e a imaginação, por isso cabe ao cronista sensibilizar o suposto leitor àquela parcela perceptiva que lhe escapa e torná-lo capaz de ver o que está fora de cada ser e isso Drummond sabia fazer com maestria, uma vez que procurou libertar a crônica da frieza da reportagem no uso constante da ironia, porque a durabilidade da poesia está nesse processo de recriar o cotidiano, que desperta o leitor de sua passividade, pois que a poesia reside no interior desse acontecimento cotidiano que o cronista resgata, na medida em que estabelece uma afinidade entre o mundo do acontecimento e o mundo da sua sensibilidade de escritor.

Dessa forma, não se atém em relatar fatos verídicos, conferido por Todorov (1971) já que argumenta sobre a capacidade do escritor produzir a linguagem em literatura: "a literatura não é uma linguagem que possa ou deva ser falsa, em oposição à linguagem da ciência, é uma linguagem que, precisamente, não se deixa submeter à prova da verdade; não é verdadeira nem falsa; formular tal pergunta não tem sentido." (p. 91).

Apesar da constatação de que Drummond escreveu muito mais poesia que crônica, por isso ser mais conhecido pelas suas poesias, vale arrolar seus livros de crônicas: *Confissões de Minas* (além de artigos, 1944), *Passeios na ilha* (também possui artigos, 1952), *Fala, amendoeira* (1957), *A bolsa e a vida* (1962), *Cadeira de balanço* (1966), *Caminhos de João Brandão* (1970), *O poder ultrajovem* (1972), *De notícias e não-notícias faz-se a crônica* (1974), *Os dias lindos* (1977), *Boca de luar* (1984), *Auto-retrato e outras crônicas* (obra póstuma, 1989).

IV. 2 CARACTERÍSTICAS PRINCIPAIS

Por se tratar de um poeta maior, é difícil escolher a melhor crônica, embora no início de sua produção cronística tenha predominado a tendência historiográfica. A narrativa é altamente dominante em suas crônicas, o que muitas vezes sugere que as mesmas sejam lidas como contos.

O que chama a atenção não é a pluralidade temática, mas sim o tratamento que é dado aos objetos, ou seja, trata das coisas mais simples até às questões existenciais mais profundas.

As formas usadas também merecem uma atenção especial, pois que são ecléticas, tais como: "o caso", "o cenário", "o diálogo puro", "o poema em prosa" e "a carta".

O caso é a forma que restaura o *causo*, a *estória* e, por isso mesmo, é a forma mais confundida com o conto. Consideramos toda a seção "Historinhas que acabam antes de começar"[11] um exemplo notável para a constatação da forma, uma vez que é como se o narrador flutuasse sobre o fato e o visse com os olhos de uma águia, transformando-o na instância pedida pela narração, como é percebido em "Caso de almoço":

> A mulher prevenira: domingo não haveria almoço. Era dia de folga da copeira, a cozinheira pedira para sair cedo: queria passar o aniversário do filho em Niterói. O casal tinha de almoçar fora. E depois, você sabe, sem feijão, sem açúcar, sem nada, o melhor é mesmo deixar o fogão em paz. (p. 5-7).

O cenário é um diálogo encenado. O escritor abre com uma descrição ou narração e depois segue com o diálogo. Nessa situação revela, logo à primeira vista, a preocupação esmerada em olhar e examinar, marcada na crônica "Conversa de casados":

[11] *Cadeira de balanço.* 15ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1984. p. 1-25.

> Ora, dá-se que o jovem casal completou 36 anos de união, e eu resolvi entrevistá-lo. Quem sabe se os dois teriam alguma receita de felicidade? Levei um questionário indiscreto. Primeira pergunta:
> – Como é que vocês conseguiram passar tanto tempo juntos?
> ...
> – Algum dia, no íntimo, você pensou em matar sua mulher? – arrisquei. (p. 22-24).

O diálogo puro é o verdadeiro discurso dramático em que se dá somente a fala das personagens. Reporta-se à metáfora do espelho, ou seja, propicia a condição de um ver-se e fazer ver-se, como em "Entrevista solta":

> – Qual a mais bela palavra da língua portuguêsa?
> – Hoje é glicínia. Apesar de leguminosa.
> – E amanhã?
> – Cada dia escolho uma, conforme o tempo.
> – A mais feia? (p. 69-70).

O poema em prosa é aquele que oscila entre a estrutura da prosa e do poema. "Persegue" uma coisa depois de muito procurada. Seleciona o léxico, visualiza ou não a intertextualidade e constrói, finalmente, o próprio texto.

O segredo da sublimação do poema em prosa está em não somente esperar, mas em construir, assim como procede a escrita em verso, de boa qualidade. A respeito disso podemos citar em prosa "Solilóquio":

> Vão tirar o terminal do meu ônibus do centro da cidade, vão tirar do centro da cidade o meu ônibus, vão me tirar do centro da cidade?
> Vão tirar da cidade o centro da cidade, vão tirar da cidade toda a cidade, vão fazer o quê da cidade?
> Vão plantar uma cidade nova no lugar da cidade carcomida, vão desistir de manter as ruínas da cidade, vão decretar que cidade não é mais de a gente viver? (...)" (p. 29-30).

e em verso "Versos negros (mas nem tanto)":

Ao levantar, muito cuidado, amigo
Não ponha os pés no chão. Corre o perigo
se há nylon *no tapete: ele dá câncer.*

Pise somente no ar, mas com cautela.
Uma pesquisa sábia nos revela
esta triste verdade: o ar dá câncer. (p. 139-140).

A carta é uma forma que transfigura o tom familiar, íntimo e confessional. É um contar fluente que informa e forma ao mesmo tempo, projetando as impressões no discurso como uma válvula, não de escape, mas de "verdade poética", materializada em "Declara sua renda", de *Cadeira de balanço* (1984):

> Sr. Diretor do Imposto de Renda:
> O senhor me perdoe se venho molestá-lo... Mas este ano ocorreu-me uma dúvida, a primeira até hoje em matéria de renda e de imposto devido. O bom funcionário não soube resolvê-la, ninguém na repartição o soube.
> Minha dúvida, meu problema, Sr. Diretor, consiste na desconfiança de que sou, tenho sido a vida inteira um sonegador do Imposto de Renda... Posso alegar em minha defesa muita coisa: a legislação, embora profusa e até florestal, é omissa ou não explícita...
> Tenho a posse de inúmeros bens que não me pertencem e que desfruto copiosamente. Eles me rendem o máximo, e nunca fiz constar de minha declaração tais rendimentos.
> Esses bens são: o sol, para começar do alto (só a temporada de praia, neste verão que acabou, foi uma renda fabulosa); a lua, que vista do terraço ou da calçada da Avenida Atlântica, diante do mar, me rendeu milhões de cruzeiros-sonho; as árvores do Passeio Público e do Campo de Santana, que alguém se esqueceu de cortar; a montanha, as crianças brincando no *play-ground* ou a caminho da escola; em particular, três meninos que vêm e que vão pelo ar, tão moleques e tão rendosos para este coração; as mangas, os chocolates comidos contra prescrição médica, um ou outro uísque sorvido com amigos, na calma calmíssima; os versos de três poetas, um francês, um português e um

unesp

> brasileiro; certos prazeres como andar por andar, ver figura em edições de arte, conversar sem sentido e sem cálculo... (p. 35-36).

No que tange à composição, as crônicas podem ser autônomas ou seqüenciais. À última se remete o surgimento do heterônimo João Brandão, que às vezes é cronista, outras vezes é apenas personagem.

Essa modalidade de crônica tem certa autonomia, no entanto é encadeada por algum objeto, por isso sempre termina remetendo-se para a seguinte e revelando, dessa forma, a estrutura folhetinesca.

Para exemplificação sólida tomemos a seção "História do animal incômodo"[12], que apresenta-se a partir da seguinte estrutura: "O cavalo"

> Este Natal, deram a João Brandão um cavalo. Ele ia ficar radiante:...
> João recuou, pensando que o cavalo podia voltar uma, duas vezes para sempre. Enchendo seu escritório e sua vida.
> Que fazer? Fica para a próxima." (p. 3-4.).

prossegue com "Opiniões:

> Prometemos ao leitor a continuação do caso do cavalo....
> Prosseguiremos." (p. 4-6).

estendendo-se em "A cauda":

> A generosidade de Lya Cavalcanti, dispondo-se a ficar com o cavalo de João Brandão, bastaria para dar remate à história que vamos narrando, se as coisas neste mundo deslizassem no rumo natural; não deslizam....
> Assim falou a cauda, e o resto será contado a seu tempo." (p. 6-8).

---

[12] *Caminhos de João Brandão*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1976. pp. 3-11.

e em "A situação complica-se":

> A cauda de um cometa e a cauda falante de um cavalo equivalem-se:
> ambas fascinam o ser humano....
> Caminhemos para o desfecho." (p. 8-9).

para, enfim, ter seu término em "Final":

> Quem se decepcionar com o fim insignificante deste caso, que nos desculpe: todos os casos reais têm um fim insignificante. (p. 9-11).

Alguns aspectos relevantes podem ser observados nas crônicas de Drummond. Embora cada um deles predomine numa ou noutra, de modo geral estão presentes por toda sua obra em prosa.

Com relação ao procedimento, o nosso estudo põe em destaque a ironia. Em se tratando de técnica, a repetição é mais constante e, por fim, os temas que se mesclam entre si são as reminiscências, a preocupação social e política, o tempo, a metalinguagem, o cotidiano próximo, o cotidiano distante, o amor, a transcendência, a constante presença feminina.

A idéia de que a crônica não seria arte pode estar pautada no fato de que os seus elementos não têm existência autônoma, por estarem de alguma forma, direta ou indireta, determinados socialmente.

A partir dessa inferência notamos que a repetição vem delinear e ressaltar a contemporaneidade do texto ao se reportar à origem da sua produção de sentido, como o meio que recupera o banal; por isso delata com medo de omitir e silenciar, recurso que sustenta o interesse e retém a suficiente atenção; extremamente visível em "Solilóquio":

> Vão tirar o terminal... vão tirar do... vão tirar do...
> Vão tirar da cidade... vão tirar... vão...
> Vão plantar uma... vão... vão...
> Vão fazer ruas... (p. 29-30).

As reminiscências se estruturam sobre a vida na sua totalidade, destacando aquilo que é visível e aquilo que não é visível, por isso Rita Chaves (1993) partilha,

unesp

novamente, de nosso discurso, porque revela que "os rumos da vida, de algum modo, contribuíram para que o poeta se convencesse da importância de sua própria história e essa será um dos temas notavelmente trabalhados por ele." (p. 35), como ocorre em "Diabos de Itabira":

> Os Demônios de Itabira
> serão, de fato, diabólicos,
> ou meros e pobres diabos
> vagamente melancólicos? (p. 15-17).

Na aparente conversa fiada, a crônica enfatiza a seriedade dos problemas, dando a impressão de que o cronista está à superfície do que escreve e é dessa forma que Drummond intui a precariedade da vida e traz à tona a preocupação social e política na tentativa *mor* de compreender o mundo em que vivemos, a partir do teor da crônica "Debaixo da ponte":

> Moravam debaixo da ponte. Oficialmente, não é lugar onde se more, porém eles moravam. Ninguém lhes cobrava aluguel, imposto predial, taxa de condomínio: a ponte é de todos, na parte de cima; de ninguém, na parte de baixo. Não pagavam conta de luz e gás, porque luz e gás não consumiam. Não reclamavam contra falta d'água, raramente observada por baixo de pontes. Problema de lixo não tinham; podia ser atirado em qualquer parte, embora não conviesse atirá-lo em parte alguma, se dele vinham muitas vezes o vestuário, o alimento, objetos de casa. Viviam debaixo da ponte, podiam dar esse endereço a amigos, recebê-los, fazê-los desfrutar comodidades internas da ponte. (p. 133)

Com relação ao tempo nos apoiamos na consideração de Antonio Candido (1992), quando diz que

> Num e noutro caso, a crônica guarda sempre de sua origem etimológica a relação profunda com o tempo vivido. De formas diferenciadas, porque diferente é em cada momento a percepção do tempo histórico, a crônica é sempre de alguma maneira o tempo feito

unesp

> texto, sempre e de formas diversas, uma escrita do tempo. Não fosse por essa razão, já seria justo que delas se ocupassem os historiadores. (p. 82).

Além de que é preciso que consideremos o que já disse Unamuno (1953): "o homem prefere prolongar-se no tempo a prolongar-se no espaço" (p. 76), por isso:

> Viver numa grande cidade é quase sempre estar longe. Não podemos reunir os objetos e as pessoas, e grosseiramente preferimos os objetos. Deixamos na terra natal, além de recordações plantadas no ar, pessoas de saúde frágil e idade avançada, às quais prometemos que nossa visita não vai demorar e se repetirá a qualquer pretexto. Mesquinhas ocupações, cansaço, displicência, tédio de viajar por lugares muito sabidos, cisma de avião, tudo isso e mil pequenos motivos nos afastam de nossa promessa. Acabamos apenas escrevendo cartas. Cartas, cartas! ("O chamado", p. 143-145)

A metalinguagem é extremamente ativa. É semelhante à escuta de um grito de dor, que desperta e também faz gritar o que estava adormecido ou latente dentro de outras pessoas.

É a volta da arte sobre si mesma e, por isso, supera a individualidade proporcionando parâmetros para a existência, manutenção, preservação e compreensão dessa narrativa porque lapida valores, crenças, códigos, preceitos e normas, estabilizando a palavra com maior afetividade de comunicação; disponibilizando sua própria criação, ou seja, aponta para a esfera do coletivo mostrando que, mais do que qualquer outra obra de arte, sua criação não é privada e assim pretende que seja reconhecida. É a crônica falando da crônica, como acontece em "O frívolo cronista":

> De fato, tenho certa prática em frivoleiras matutinas, a serem consumidas com o primeiro café. Este café costuma ser amargo, pois sobre ele desabam todas as aflições do mundo, em 54 páginas ou mais. É preciso que no meio dessa catadupa de desastres venha de roldão alguma coisa insignificante em si, mas que adquira significado pelo contraste com a monstruosidade dos desastres. Pode ser um pé de chinelo, uma pétala de flor, duas conchinhas da praia, o salto de um

> gafanhoto, uma caricatura, o rebolado da corista, o assobio do rapaz da lavadeira. (p. 199-201)

ou em "Um sorriso", de *Fala, amendoeira* (1987) que aponta para a arbitrariedade do tema a ser escrito:

> O amigo mostra-me fotografias de granja e diz: Escreva sobre ovos de pato. (p. 90-92)

ou, ainda, em "Hoje não escrevo", de *O poder ultrajovem* (1972):

> Chega um dia de falta de assunto. Ou, mais propriamente de falta de apetite para os milhares de assuntos.
> Escrever é triste. Impede a conjugação de tantos outros verbos. Os dedos sobre o teclado, as letras se reunindo com maior ou menor velocidade, mas com igual indiferença pelo que vão dizendo, enquanto lá fora a vida estoura não só em bombas como também em dádivas de toda natureza, inclusive a simples claridade da hora, vedada a você, que está de olho na maquininha. O mundo deixa de ser realidade quente para se reduzir a marginá-la, purê de palavras, reflexos no espelho (infiel) do dicionário.
> O que você perde em viver, escrevinhando sobre a vida...
> Então hoje não tem crônica. (p. 120-121)

temos também "Com licença: a barata", de *Boca de luar* (1984):

> A barata. Por que este velho tema (chamemo-lo assim) volta sempre à máquina de escrever e daí passa ao jornal e entra na casa de todo mundo? Há assuntos graves, eu sei, mas o teclado quer escrever é a palavra "barata", assunto que no máximo pede inseticida. (p. 109-111)

Entendemos que para compreender o mundo em que vivemos, como já foi citado em alguns parágrafos, há que se começar pelas pequenas coisas, situações e fatos do cotidiano, porque como já disse Jorge de Sá (1997): "é evidente que cada escritor sofrerá a influência do seu meio e, na condição de 'prosador do cotidiano', retratará o

unesp

cotidiano da cidade em que ele vive." (p. 76), portanto, o cotidiano próximo pode ser apontado em "Canção do fico":

> Minha cidade do Rio,
> meu castelo de água e sol,
> a dois meses de mudança
> dos dirigentes de prol; (...)" (p. 121-124).

Contudo, o desgaste da vida, também cotidiana, ensina-nos que o cronista é aquele escritor que fala por nós, já que a convivência, cotidiana, torna repetitiva e habitual a nossa percepção, impedindo-nos do poder de revelar a nossa renovação.

Além de que o marco de passagem da crônica não são as guerras nem as revoluções, mas sim as coisas cotidianas, aparentemente sem importância e assim o cotidiano sobrevive porque o tempo constrói e, ao proceder dessa maneira, viabiliza o cotidiano distante, este, percebido pela elaboração de "Aconteceu em Rubinéia":

> Que é Rubinéia, onde fica? Rubinéia já era, e não fica propriamente, ficava na margem esquerda do rio Paraná, em São Paulo. Sete mil habitantes, pequena cidade civilizadíssima, (...) Esquecendo-se de que estamos vivos, lembrou-se ainda de Vinícius e dêste escrevente; dêle, com justiça; de mim, como brincadeira. Cidade quase tôda consagrada a poetas e prosadores, haverá outra no Brasil ou no mundo, que em geral prefere valôres menos abstratos, e abre exceção para um literato mantendo a regra em louvor de mil homens de ação prática?

O amor responde à nossa necessidade conceptual do mundo e da vida. Esse sentimento, unitário e total, sustenta a imortalidade, o destino individual e a resignação à morte física. Esse sentimento faz brotar, dentro de cada um de nós, a compreensão da busca do sentido da vida e do mundo.

E o cronista Drummond, produtor da transcendência do homem por meio da palavra, preserva a existência humana mostrando que o homem não pertence ao cá ou ao lá, mas o que persevera é o amor, porque o homem apenas vê, ouve e sente aquilo de que necessita para conservar a sua vida; contudo é o amor que convence-nos da vida, uma vez que é na prática desse sentimento que guardamos, de uma maneira ou de outra, todos os outros seres, os vivos e os mortos.

unesp

E é o amor que nos faz debruçar, obstinadamente, sobre o nosso destino: de onde viemos e para onde vamos. Uma coisa é viver, outra é amar, argumento que se sustenta em Sören A. Kierkegaard (1991): "Amor é portanto carência de, busca de algo que a gente não tem," (p. 48) e revela-se, poeticamente, em "História de amor em cartas":

> És meu pesadelo sem deixares de ser a correção dos pesadelos cotidianos, e és também alguma coisa de tão indefinível que as línguas escrituradas e as em via de criação jamais poderão exprimir. Tudo isso é ridículo, bem sei, e sei que te rirás da importância que te atribuo em mim, mas por favor, finge que me acreditas e assume a investidura do mistério por minha mente instituído, assume, ah, assume! (p. 21-42).

A crônica guarda o esquecimento, porque não se sucumbe a ele. Garante, como a fotografia, a sobrevivência do tempo e do espaço. Nesse processo de transcender, hiberna o homem e sua cultura, por isso ela (a crônica) é um eterno perguntar de nós mesmos, já que o cronista garante o que é dele num agora de todos e, por isso, torna-se tão popular, tão de cada um, a ponto de podermos dizer que o que é dele vive, intensamente, em cada um de nós, porque essa é a sua garantia de ser único e transcender, sendo o ato de transcender a equivalência de um falar consigo e conosco, como em "Coração de moça":

> O problema é que Denise gozava perfeita saúde e, se fosse consultada, nem por sombra admitiria sacrificar-se por amor àqueles dois desconhecidos. Foi preciso matá-la violentamente para que cumprisse a missão. Um automóvel, dirigido por alguém cujo nome não se revelou, nascido em 19..., liquidou com a moça no momento exato em que as vidas do comerciante e do garoto reclamavam o transplante de vísceras sadias. E a arte cruel (ou benemérita) do motorista consistiu em deixar intatos, no corpo despedaçado, aquele coração e aqueles rins de moça, para atender à dupla requisição dos enfermos. (p. 135-137).

A coisificação da mulher ainda não foi superada, fator relevante que mantém a atualidade dos textos e Drummond, de forma serena e sóbria, submete o

aguçamento do nosso olhar para o fato de que ele se serve disso na medida em que clarifica que para a mulher adquirir e manter a sua condição é preciso que permaneça distinta de todo o processo de dominação social; para tanto faz-se crucial não perder as características femininas que a mantêm distinta:

> Foi fazer compras? Compra de quê? Do colar de primeiríssima necessidade, para combinar com a blusa que ela viu na revista e não encontrou na *boutique*? Do biquíni para quando fizer sol, pois quando fizer sol não haverá tempo de comprar biquíni? De outro tamanco? Ou não vai comprar nada, foi o assanhamento de sair na chuva, curtir a chuva, prazer que moleque descalço tem ao máximo, e os civilizados vão esquecendo? ("Moça na chuva", p. 42-44).

Há o predomínio, nas crônicas drummondianas, do discurso tender para a metaforização; por isso, ao transfigurar o objeto-real, destrói o mundo visível e confronta a metáfora do de fora para dentro e do dentro para fora na contínua perscrutação do tempo e do espaço do ser humano no universo.

Essa perscrutação faz emergir as carências humanas, como cordão umbilical entre o ser e o porvir, entre o real e o transcendente; assim tergiversa, amargamente, ao humanizar, criticar e poetizar.

Por se tratar de texto publicado em jornal muitos escritores admitiram, escancaradamente, a necessidade de escreverem crônicas pelo retorno financeiro, como um adicional econômico aos seus orçamentos; entretanto Drummond se esquivou a essa afirmativa quando deu entrevista a José Márcio Mendonça: "cinco dos depoentes admitem sem rebuço e sem farisaísmo o "second métier" jornalístico como forma de dilatar o magro orçamento. Apenas Nelson Rodrigues e Drummond esquivam-se do assunto."[13].

---

[13] DIMAS, Antônio. "Ambigüidade da crônica: literatura ou jornalismo?" In *Littera*, nº 12; set./dez., 1974.

Talvez esse seja o aspecto intenso que o especifica como um escritor real, que pergunta sem chocar, que eleva o inferior, que retoma a temporalidade para enfocar a atemporalidade, que aceita e nega, porque em sua argúcia de produzir o poético comunica o incomunicável ao revelar a complexidade humana.

IV. 3 A TEMÁTICA DRUMMONDIANA

Após a leitura das obras *De notícias e não notícias faz-se a crônica*, *Caminhos de João Brandão*, *Os dias lindos*, *Cadeira de balanço*, *O poder ultrajovem*, *A bolsa e a vida*, *Fala amendoeira*, *Boca de luar* e *Auto-retrato e outras crônicas*, assim como a crônica inédita "Aconteceu em Rubinéia", publicada no *Jornal do Brasil* em 28/10/1971 podemos afirmar que Carlos Drummond de Andrade cultiva o equilíbrio sobre os temas que aborda em suas crônicas.

Mantém a harmonia entre os vários temas que congela no tempo, mesclando, sabiamente, todos os sentimentos, situações e lugares por ele observados e valorizados. Motivo, talvez, que evidencia toda a necessidade do cronista que é poeta, ou do poeta que é cronista, de tratar dos fatos, acontecimentos, sentimentos, situações e lugares com sensibilidade.

As crônicas drummondianas são motivadas pela precariedade da vida e pela variedade do cotidiano, mas não perde de vista o que o tempo acumulou para o homem.

Percebemos que o cronista Drummond presencia em suas crônicas todos os momentos como se fossem flagrantes do cotidiano e, sendo assim, flagra as situações mais inusitadas e inimagináveis, para então condensá-las no tempo da narrativa.

Como a variação de assuntos é muito vasta, diferente não poderia ser a sua abordagem temática, uma vez que escreve sobre a infância, a questão existencial, a mutabilidade contínua das coisas, a miséria humana com toda a sua fragilidade, as celebridades, os homens comuns, os animais, as questões socio-políticas, a solidão, etc.

unesp

Contudo, chamou a nossa atenção a maneira como aborda alguns temas; assim, a focalização da territorialidade como instância de ocupação de lugares vai merecer uma atenção mais apurada por nós.

Para tanto, discorreremos nosso argumento sobre *topos* comuns do homem comum, que também vive uma vida comum. Dessa maneira, atentaremos para alguns estratos temáticos relevantes, tais como a cidade, a casa e a rua; embora, podemos notar a presença de outros lugares menos discutidos, mas que merecem da mesma acuidade visual dos temas mais freqüentes, como é o caso da obra de construção, que mais parece construir o homem e a crônica que, propriamente, tratar da construção a que se refere:

> Junto ao tapume da construção, formara-se um grupo de populares, falando pouco, em voz baixa. A obra parara. Mas, das imediações, vinha o mesmo ruído de serra e de elevador transportando material, em outras obras que nada tinham com o caso...
> A obra não podia ficar suspensa indefinidamente, e logo recomeçou, arrastada. Os trabalhadores viam lá embaixo a superfície alva, formando pequenas elevações. Tocou a sineta para o almoço. Foram descendo e passando a pequena distância do corpo, olhando-o de banda. Pegaram das marmitas e comeram, calados. ("Morte na obra", de *Fala, amendoeira*, p. 149-152).

Ou da crônica "No aeroporto" (p. 61-62), de *Cadeira de balanço* (1984) que é altamente significativa na medida em que contribui para mostrar a comunicação literária que se estende sobre o fato comum na vida cotidiana:

> Viajou meu amigo Pedro...
> Devo admitir que Pedro, como visitante, nos deu trabalho: tinha horários especiais, comidas especiais, roupas especiais, sabonetes especiais, criados especiais... Suas horas de sono – e lhe apraz dormir não só à noite como principalmente de dia – eram respeitadas como ritos sacros, a ponto de não ousarmos erguer a voz para acordá-lo...
> Não é colecionador; gosta das coisas para pegá-las, mirá-las e (é seu costume ou sua mania, que se há de fazer) pô-las na boca...

> Não. Jamais me voltei para Pedro que ele não me sorrisse; tivesse eu um impulso de irritação, e me sentiria desarmado com a sua azul maneira de olhar-me...
> De repente o aeroporto ficou vazio.

É o cronista valendo-se dos feitos cotidianos vivenciados pelos homens comuns para transformá-los em grandes acontecimentos. Para isso, suga do fato escolhido o máximo que pode da sua insignificância, a fim de deflagrar uma outra instância, a da grandiosidade.

Com relação às cidades, muitas crônicas ao abordá-las fazem à moda da fotografia; ou seja, recortam uma parte do real. Ao captá-lo mostra-o de outra maneira, sem a fidelidade da matriz, pois que o cronista seleciona uma perspectiva real e procura dar um sentido mais imaginativo através do seu olhar.

Afinal, todo homem tem um jeito peculiar de deixar que o real atravesse por sua visão e chegue à sua imaginação. Nesse percurso de travessia é criada a maneira da pessoa ver, compreender e interpretar os acontecimentos, os outros homens e o mundo no qual está inserido.

Esta observação faz com que entendamos que o real atravessa o olhar humano; porém, enquanto produto final, como é o caso da crônica, não é mais o real, pois que transcendeu o que a visão consegue absorver.

É como se ao editor, ao reeditar uma obra, fosse incumbido dar nova versão sem perder de vista o que serviu de parâmetro para tal; todavia, não necessariamente, o parâmetro tenha que ser explicitado ou apontado com a veemência da referencialidade, porque, afinal, o fato cotidiano, e real, é o instrumento que recupera aquilo que está fragmentado no cronista e, por extensão, este, a partir do eu-recuperado recupera o eu-coletivo.

Todas essas elucubrações podem ser reveladas com consistência na crônica "O chamado" (p. 143-145), de *Fala, amendoeira* (1987):

> Viver numa grande cidade é quase sempre estar longe. Não podemos reunir os objetos e as pessoas, e grosseiramente preferimos os objetos. Deixamos na terra natal, além de recordações plantadas no ar, pessoas de saúde frágil e idade avançada, às quais prometemos que nossa visita não vai demorar e se repetirá a qualquer pretexto. Mesquinhas

> ocupações, cansaço, displicência, tédio de viajar por lugares muito sabidos, cisma de avião, tudo isso e mil pequenos motivos nos afastam de nossa promessa. Acabamos apenas escrevendo cartas. Cartas, cartas!... E chega um dia em que já não recebemos cartas em resposta às que continuamos a mandar. As pessoas distantes atingiram essa altura desolada em que papel e tinta nada significam...
> E um dia vem o chamado urgente: é preciso deixar tudo e ir na direção de um corpo, apenas um corpo...
> Gostaria de consolá-las, explicando-lhes que é possível guardar dentro de nós aquilo que perdemos no espaço.

Na crônica anterior, o cronista "gostaria de consolá-las, explicando-lhes que é possível guardar dentro de nós aquilo que perdemos no espaço", a cidade, também, guarda dentro de si todas as instâncias que revelam e protegem o homem. É o caso explícito da crônica "A lei do verão" (p. 137-142), de *Boca de luar* (1984):

> Art. 1º - Todos os moradores da Cidade do Rio de Janeiro, ricos ou pobres, de qualquer raça, credo, profissão ou falta de profissão, convicção política ou ausência da mesma, têm direito a curtir as excelências do verão, também chamada estação calmosa, embora seja a mais trepidante de todas.
> § único – Entende-se por verão, no Rio, o período de 1º de janeiro a 31 de dezembro, com eventuais intervalos para reciclagem, e uma faixa especial, mais badalada, entre 21 de dezembro e 20 de março.

O tema da casa é relevante; pois, assim como Rubem Braga, Drummond, enfaticamente, também o explorou. Muitos motivos foram percebidos nessa exploração e merecem ser destacados alguns, uma vez que há uma forte constatação de que a casa vive no poeta e essa característica única e poética concede, ao poeta, vê-la em todos os ângulos.

Numa primeira instância a casa é vista como um espaço que defende determinada intimidade, como podemos constatar em "A casa":

> Com êsse colorido de vanguarda, não havia outra casa no Rio. Mesmo tendo o hábito de percorrer livrarias, era naquela que o escritor

> pousava para confrontar suas idéias com as dos confrades, para se sentir, não um consumidor de livros, mas um ser caracterizado e participante, às voltas com as dúvidas e complicações inerentes à sua natureza imaginativa e hipersensível, e desejoso de apoio e comunicação. (p. 27-29).

Já em "Pinte sua casa"

> É bom pintar casa; melhor do que pintar cabelo.... A velha casa tem enorme pé-direito, e portas e janelas noturnas também se alastravam pela vida acima, enegrecendo-a. O negro lambri da sala de jantar enchia de treva o próprio arroz, e em poltronas de treva almas sombrias contemplavam escuras imagens de tevê. Nosso gatinho branco virou preto. E assim por diante....
> A casa se transformou imediatamente, por um simples deslocamento de coisas: moradores e objetos eram os mesmos, porém a relação entre eles fora subvertida. Eu não reconhecia minha vida; minha vida estava fora de mim. (p. 68- 72)

e "Ontem, em casa de Anibal...": "Vou pois falar de uma casa e do homem que a habita, considerando uma e outro marcados na nossa vida literária, nela desempenhando uma função e exprimindo tendências que nos são caras." (p. 27- 29) podemos compreender que o poeta e escritor Drummond transpassa e transfigura o sentido de casa ao nos valer do olhar penetrante de Gaston Bachelard (1965), que identifica a diversidade entre o eu e o ambiente do qual participa: "El espacio habitado transciende el espacio geométrico" (p. 83), bem como "Compreende que la casa remodela al hombre" (p. 84), mais detidamente constatado na nostalgia, contínua, do primeiro parágrafo, do primeiro texto, revelando a presença solitária de um homem que é absorvido pela materialidade sem se dar conta do que advém dessa materialidade em se tratando de transcendência.

Percebemos que mais do que o homem querer se refugiar, a casa refugia-se em si mesma permitindo ao mesmo o não-querer estar fora, constatação evidente em "Ficar em casa":

> Beneficiar-se com a ausência de jornais, que prova a inexistência provisória do mundo como arquitetura de notícias.... Penetrar no vazio do tempo sem obrigações, como num parque fechado, ... Aceitar a solidão; escolhê-la; desfrutá-la. Sorrir dos psiquiatras que falam em alienação do mundo e recomendam a terapêutica de grupo. Estimar a pausa como valor musical, o intervalo, o hiato.... Olhar para as paredes, ou melhor: olhar as paredes, em torno dos quadros. (p. 30-32).

ou como na crônica "Ventania", de *Fala, amendoeira* (1987):

> As casas são navios que, enquanto mergulhamos no sono, levantam âncora para a travessia da noite. A imagem é de uma novela de André Gide, mas qualquer um pode recriá-la na solidão do quarto. Mesmo antes de cerrarmos os olhos, a casa navega. Sentimos a flutuação silenciosa, e nos deixamos ir ao embalo desse deslocamento surdo, sobre águas oleosas e invisíveis. No dia seguinte, a vida está no mesmo lugar. (p. 152-154)

A reconstrução da casa é feita pelo seu interior, como confirmação da morada do homem e justificativa da sua resistência. Resistência do homem e resistência da casa na falta de luta, resistência essa revelada em "O reformista em casa":

> – Bem, uma reforma tem que ser cautelosa, do contrário fica pior do que a forma. Se a gente mudar tudo isso que está aí, trocando o estilo dos móveis, que aliás não têm estilo, depois de aumentar o espaço derrubando essa parede aí que atrapalha a circulação mas criando um ambiente grande demais para as conveniências domésticas, isto não será uma reforma, será uma deformação. A reformação não deve reformular a forma. Deve confirmá-la. (p. 203- 205).

A casa, também, pode recriar o passado e, desse modo, determinar a idade que tem esse passado, como reafirmação de que, valendo-nos mais uma vez de Gaston Bachelard (1965), "Nuestros recuerdos más personales pueden habitar aquí." (p. 75), perfeitamente depreendida em "Vende a casa":

unesp

> Creio que fui feliz aqui. Trouxemos uma menina, que se levantava cedinho para ir ao colégio; ouço ainda o despertador, vozes matutinas, sinto o cheiro de café coado na hora. Seu quarto é o mesmo, a mesma mobília de sucupira que naquele tempo se usava. O retrato dela, feito por um pintor que já morreu, está ali. Hoje é uma senhora que mora longe, e uma vez por ano chega com um senhor e três garotos do capeta. É quando a casa fica matinal, ruidosa, fica plenamente casa, bagunça, festa cheia de gritos. Esses rabiscos na parede, cadeiras remendadas, vidros partidos, está reparando? São das melhores alegrias da casa.(p. 39-40).

Por fim, podemos destacar que em todos os exemplos analisados, a casa sempre revela uma imagem acolhedora, resguardando na essência de cada contexto a identificação familiar, independente da noção de família que conhecemos, como no caso de "A casa"; bem como o narrador, se incluindo ou excluindo, faz com a conservação familiar permaneça, dando feição peculiar a cada casa e a cada habitante da respectiva casa, presente ou ausente, próximo ou distante, a casa ou o habitante.

Contraditoriamente ao tema da casa, que se serve da categoria de espaço fechado, temos o tema da rua, que se caracteriza pelo espaço aberto.

O atributo de espaço aberto para a rua projeta a imprevisibilidade dos acontecimentos, das ações e até dos pensamentos, já que a mesma permite um alargamento do que é restrito.

Isso se dá como se a rua aderisse ao processo de personificação e fosse permitida a ela a aquisição de um olho capaz de tudo observar, seja no âmbito horizontal, seja no vertical, como o que acontece em "Solilóquio" (p. 29-30), da obra *De notícias e não-notícias faz-se a crônica* (1975):

> Vão fazer ruas de cima para baixo, em forma de cisterna, para o que se abrem os competentes buracos e se desaconselha andar na superfície para não prejudicar as obras?
> Vão me dar passagem entre o tapume e a pista de corridas, entre o poço e a poça de lama, ou não vão deixar mais que use as pernas e os pés por estarem definitivamente fora de moda?

Vão permitir que eu siga o meu itinerário de trabalho sobre a capota dos automóveis, saltando de uma para outra depois de treinado em academia de técnica pedestre, ou vão estatuir que eu e mais nove concidadãos de bom físico carreguemos nas costas o automóvel, a fim de que automóveis e nós passamos chegar ao destino, passando no que outrora de chamava rua?

É a rua que revela a maior foça de expressão das contradições. Nela sobrepõem-se, intensamente, o equilíbrio e o desequilíbrio, a simplicidade e a complexidade, o precioso e o vulgar. Mais ainda: ela flagra o dentro e o fora do homem:

– Profissão?
– Banqueiro...
– Alugo o banco de minha propriedade. Dou um duro danado. Só isso de carregar o banco nas costas, um móvel pesado, ladeira acima e no meio do mato...
– Aluga para quê?...
– Faço preço exagerado, no mínimo dez mil.
– Dez mil cruzeiros para deitar num banco?...
– O prazer é todo meu. Tem carteira de trabalho?
– Bem, eu...
– Já sei. Perdeu a carteira. Então, enquanto você não tira outra, vou autuá-lo por vadiagem.

Ah, doutor, e o pão de meus filhos? E o direito ao trabalho? E a abertura, doutor? ("Profissão: banqueiro" In *Boca de luar*, p. 211-214).

Por mais sedutora que seja a rua, no que se refere à liberdade, ela é tratada na crônica de forma sempre comedida com relação ao aproveitamento das situações que pretende flagrar:

Também, que idéia a sua: andar a pé, margeando a Lagoa Rodrigo de Freitas, depois do jantar...
– Não tenho trocado. Mas tenho cigarros. Quer um?
– Não fumo, respondeu o outro...
– Não estou querendo saber quantas horas são. Prefiro o relógio.

– Como? ...
– Agora posso continuar?
– Continuar o quê?
– O passeio. Eu estava passeando, não viu? ...
– Passa a carteira...
– Tou com dois mil cruzeiros. Lhe dou mil e fico com mil.
– Engraçadinho, hem? Desde quando o assaltante reparte com o assaltado o produto do assalto?
– Mas você não se identificou como assaltante. Como é que eu podia saber? ...
– Pera aí. Se você acha que é preciso mostrar revólver, eu mostro...
– Eu, assaltar?! Se o dinheiro é meu, então estou assaltando a mim mesmo...
– Vamos, procure nos... nos escaninhos.
– Sei lá o que é isso. Também não gosto de mexer nos guardados dos outros. Você me passa a carteira, ela fica sendo minha, aí eu mexo nela à vontade...
– Nem uma de quinhentos? Uma só.
– Nada. O mais que eu posso fazer é dar dinheiro pro ônibus. Mas nem isso você precisa. Pela pinta se vê que mora perto.
– Nem eu ia aceitar dinheiro de você...

Sacou da arma e deu-lhe um tiro no pé. ("Depois do jantar" In *Os dias lindos*, p. 54-56).

Enfim, a rua é a repetição de todas as coisas ao mesmo tempo; no entanto, essa repetição das coisas e situações tem sempre uma versão nova que se desencadeia num desfecho diferente.

Essa contrariedade existe na medida em que a rua, da crônica, não reproduz com fidelidade a fonte que consultou. O propósito desse processo é ver as coisas pelo avesso e criar sem reproduzir, mostrar ou apontar explicitamente.

Desse modo, fica evidente que a rua apontada em todos os exemplos dados no decorrer deste trabalho, e com especial tratamento na crônica "Aconteceu em Rubinéia" a ser dado em capítulo posterior, corresponde tanto ao ritmo exterior quanto ao ritmo interior do homem e não somente do mundo como poderíamos supor, porque ela, quando captada pela crônica, movimenta-se interrogativamente e estabelece um diálogo íntimo com o seu leitor.

IV. 4 O RITMO NA CRÔNICA DRUMMONDIANA

A partir de duas crônicas "Dia de mentiroso", da obra *De notícias e não-notícias faz-se a crônica*, e "Queixa de uns óculos errados", de *Caminhos de João Brandão*, procuraremos destacar o ritmo criado por Drummond em suas crônicas. Este ritmo busca harmonizar-se com o ritmo do mundo.

Por si só, o título "Dia de mentiroso" é sugestivo e atrai o nosso olhar perceptivo pelo que pode oferecer de construção rítmica.

Já no primeiro parágrafo faz alusão ao tempo: "Peguei do relógio e atrasei-o duas horas." como o elo que absorve o passado e o futuro a um só tempo. Além de anunciar o futuro, resguarda toda a camada de situações que advém conjuntamente a ele: "e seriam outras tantas mentiras a pregar para justificar-me.".

Se na expressão "declarando que tinham fugido em estado de sonambulismo" nos focalizarmos, detidamente, no substantivo sonambulismo, perceberemos que há todo um processo para mostrar a impotência de aprisionarmos a nossa presença transcendente. Dessa distância com o tempo é criada toda frustração física, que vai se recolher por toda a crônica.

A questão do tempo no primeiro parágrafo e do sonambulismo no segundo manifestam todo o conflito humano interior, que vai se acentuar, contraditoriamente, no mundo exterior: realidade passível de ser observada.

No quarto parágrafo fica explícita a impossibilidade de desassociar o homem do mundo: "Mentir não é ser otimista profissional. Por isto não pintei de azul e brisa suave a manhã, que era nublada e sem viração. Mas, sentindo borbulhar em mim o dom da invenção, inventei na hora o tempo quadriculado... De vez em quando, a fábrica de tempo distribuiria surpresas, trocando os quadradinhos, para pregar susto nos clientes, pois a vida precisa de uns solavancos; do contrário..."

Essa associação indissolúvel vai se valer até do mundo artificial "Mas, sentindo borbulhar em mim o dom da invenção, inventei na hora o tempo quadriculado..." para manter a continuidade da vida. Essa é uma das marcas do movimento intermitente do ritmo: "pois a vida precisa de uns solavancos; do contrário..."

unesp

Podemos dizer que o quinto parágrafo é o momento discursivo que particulariza toda a tensão da crônica, pois o narrador, enfim, declara que está em desarmonia com o mundo, mas que dele não pode se afastar: "Uma das delícias do meu dia de mentiroso foi dizer que eu não era eu, era outro, ou outros, conforme o interlocutor."

Paira no discurso da crônica a necessidade de mortes iminentes "De Adão Gomes Batista passei a Leonardo Veras, a Oscar, a Martiniano, a Gonçalves simplesmente Gonçalves..." como marcas indispensáveis para restabelecer o equilíbrio do dentro (do homem e do texto) e do fora (do mundo).

Quando, no penúltimo parágrafo, nos deparamos com a construção frasal "É imprescindível acreditar em alguma coisa; então, acreditemos no elogio", podemos assiná-la como um indício da efemeridade humana, já que luta, mesmo em vão, pela aproximação do movimento do mundo e não pelo seu distanciamento: "Até parece que o torna mais ritmado".

Há uma vitória do mundo sobre o cronista, criador do texto, que sobressai, explicitamente, no último parágrafo: "E aqui me surpreendo falando verdade ao dizer que minto"; contudo, essa vitória vem demarcada desde as primeiras linhas do primeiro parágrafo: "Hoje acordei com vontade de mentir...".

O cronista, enquanto eu, sobrevive porque sabe-se fragmentado. E mais: ele tem consciência do seu tempo existencial ("Uma das delícias do meu dia de mentiroso foi dizer que eu não era eu, era outro, ou outros..."), sendo claro para ele que à sua temporalidade existencial caminha a temporalidade transcendente ("É imprescindível acreditar em alguma coisa...").

Essa consciência demonstra que não há espaço suficiente que dê conta da sua permanência; por isso, ele afirma que faltará "pontualmente a todos os compromissos", mas fica em casa, espaço que denota proteção.

Na verdade, essa imposição do espaço "protetor" constata que o narrador é reprimido pela sua própria ausência. Ocorre, então, todo um deslocamento do real para o ideal, sem o extermínio de si, que sempre esteve presente no espaço que comportava o tempo existencial.

Com relação à crônica "Queixa de uns óculos errados" poder-se-ia dizer que, como "Dia de mentiroso", reconhecemos o inevitável mecanismo de transformação da realidade em que está inserido o cronista. Ou melhor: é uma busca constante de si mesmo em oposição ao seu mundo, que se mostra fragmentado, também.

unesp

É interessante notar que já no primeiro parágrafo de "Queixa de uns óculos errados" encontramos um cronista que vê a si mesmo: "Doutor, esses óculos que o senhor me receitou, não consigo ver absolutamente nada com eles. Foi para eu não ver mesmo nada de tudo, que me mandou comprá-los?"

Observamos que entre o que ele sente e o que pensa aparecem dois pólos: o homem que representa e o homem que é representado: "Quero fugir, a imagem me pega, ela é que me viu pelos meus óculos, como se eles fossem de me fazer visto, não me fazer ver..."

Isso faz com que o leitor centre seu foco de atenção na aparente razão que prevalece à emoção: "a imagem me pega, ela é que me viu pelos meus óculos, como se eles fossem de me fazer visto, não me fazer ver..." e desvende a maneira dele revelar-se.

No segundo parágrafo, quando selecionamos o fragmento "Mas o comum, doutor, é não ver mesmo nada do que eu preciso ou do que eu gostaria de ver. O vazio. Não, não é o escuro nem o nebuloso, que esperança...", estamos confessando, estoicamente, a fragmentação do ser e a sua fragilidade, uma vez que ele se desdobra entre aquele que sente e aquele que gostaria de agir.

A conjunção adversativa mas no início do segundo parágrafo quer admitir o predomínio do homem que se conforma e aceita resignadamente, sem aprofundamento: "Bem, não me queixo do preço. Para ver qualquer coisa hoje em dia, com clareza e precisão (e com presteza também), é preciso pagar caro..." Porém, há um ritmo que emerge e marca o homem alienado e o homem consciente, com predomínio do homem crítico que ao espiar o seu outro, que é oposto, convida-o a negar-se diante das coisas como ela s chegam até nós.

No momento em que o cronista interrompe o texto para revelar seu controle: "Seu tempo é diminuto para atender a tanta gente que vê pouco ou confuso, através um nevoeiro de lágrimas ou de sons e letras embaralhadas..." subverte toda sorte de sentimentos e possibilita um instante de desequilíbrio na harmonia do mundo.

A oposição que vez e outra tenta sobressair se cala na constatação que focaliza o exterior "Os óculos estão certíssimos, meus olhos é que insistem em errar – não é isso?...". Dá-se um deslocamento do objeto para o ser.

O homem é agraciado em passagem posterior pela isenção de sua alienação e, por extensão, sua reificação: "Também pode ser que os óculos, por um mandamento da nova óptica, não sejam para ver; e pode muito bem ser, ainda, que a realidade não

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

deva ser vista, que a gente passa perfeitamente sem o registro retiniano dela; e veremos para dentro, aprofundaremos nosso eu abissal, alheios à forma incômoda dos objetos..."

De maneira simbólica os óculos superpõem a proximidade ou não do homem com o mundo. No caso de não, ele é confinado à solidão, e no caso de sim, vai ao encontro de si mesmo; contudo, é necessário não se perder de vista que o sistema de comunicação entre o homem e o mundo, nesta crônica, é o elemento óculos.

Esse movimento simbólico adere-se ao ritmo gradual da crônica que vai absorvendo o equilíbrio na busca da constatação melancólica do narrador. Ou seja, os óculos são o objeto que permite a passagem para o refúgio. Nesse refúgio, o que ficou perdido, não distanciou o homem e o texto do mergulho de si mesmos. É nesse sentido que o ritmo se impõe.

O elo que liga o homem e o texto e o homem com o mundo é, sem sombra de dúvida, o elemento óculos. Dessa ligação advém a impotência, a incerteza e o desencontro.

A revelação multifacetada da vida possibilita que tracemos uma trajetória, tanto na crônica "Dia de mentiroso" quanto na "Queixa de uns óculos errados". E é essa evidência que nos permite afunilar o nível psicológico do cronista, que é homem, para a aproximação, consciência e continuidade de si mesmo.

O ritmo, tanto num quanto noutro texto, vai se revelando aos poucos. Num e noutro há uma impregnação introdutória de amenidade. De que tudo está equilibrado e que há um conformismo desejado. Porém, no decorrer dos textos, a cada parágrafo, percebemos um avanço no que se refere à passagem de uma situação alienante para outra, a consciente. Nesse processo gradativo é que o homem revela-se e situa-se no mundo.

O grande ritmo, então, dá-se no encontro do homem consigo mesmo e com o mundo ao qual pertence, já que ao se individualizar, particulariza as situações na própria tomada de consciência que passa a expressar, porque encontrou a sua própria maturidade.

Notamos, ainda, que nas duas crônicas o narrador luta para que, mesmo que se fragmente o seu ser, não morra a sua essência, característica que o recupera de toda situação disfórica e latente quando do contato com o mundo.

V. TRANSCRIÇÃO DA CRÔNICA

ACONTECEU EM RUBINÉIA[14]

Eis no que dá ser nome de rua: sofrem-se os maiores vexames. Está o homem tranquilo em sua condição de placa de esquina, servindo à orientação de pedestres e motorizados, e começam a surgir em tôrno dêle estranhas questões ligadas ao desenvolvimento nacional, à propriedade privada e à política em têrmos paroquiais. Chega o momento em que até a provação do sequestro lhe é infligida. Pensam que fica nisto? Engano. Os aborrecimentos terminam – estou falando sério – em morte por afogamento.

Tudo isso está acontecendo em Rubinéia com o poeta Vinícius de Morais e o supra-assinado, a quem Rubinéia, com discrição encantadora, pois nada nos comunicou, gentilmente homenageara promovendo-nos a logradouros públicos. Ao saber agora da distinção, era caso de soltarmos nossos foguetes e brandirmos nossas copas de uísque. Mas, tristeza das homenagens, o que nos compete é carpir. Pois acabamos de ser vítimas de sequestro e, pior, dentro em breve soverteremos nas águas. Pois Rubinéia vai desaparecer da face da terra, e com ela seremos submergidos.

Que é Rubinéia, onde fica? Rubinéia já era, e não fica propriamente, ficava na margem esquerda do rio Paraná, em São Paulo. Sete mil habitantes, pequena cidade civilizadíssima, pois quando tinha de dar nome a ruas, não fazia por menos: batizava-as de Machado de Assis, Manuel Bandeira, Guimarães Rosa, Cecília Meireles, Mário de Andrade, Graciliano Ramos, outros mais. Esquecendo-se de que estamos vivos, lembrou-se ainda de Vinícius e dêste escrevente; dêle, com justiça; de mim, como brincadeira. Cidade quase tôda consagrada a poetas e prosadores, haverá outra no Brasil ou no mundo, que em geral prefere valôres menos abstratos, e abre exceção para um literato mantendo a regra em louvor de mil homens de ação prática?

[14] *Jornal do Brasil*, 28/10/71.

E assim, em Rubinéia, Machado vizinhava com Cecília, Rosa contava do Urucuia a Bilac, Bandeira e Mário não precisavam cartear-se: viam-se. Uma cidade diferente, na paz de suas belas-letras, no bulício de suas 13 escolas. Eis que a CESP (Centrais Elétricas de São Paulo) projeta a barragem de uma usina-monstro, no complexo de Urubupungá. Tôda a região será alagada, e Rubinéia inteira é desapropriada para êsse fim.

A população inteira migra para outros pagos, suas casas são demolidas. Caem nossas ilustres placas, e no chão de escombros não se consente memória de nomes. Tôdas as casas? Menos uma, a sede da Prefeitura, cujo titular exige indenização considerada excessivamente gorda. Como esta é recusada, o prefeito entende de cobrar da CESP 120 mil contos de Impôsto Territorial enquanto o chão não é tragado pelo rio Paraná, e move executivo fiscal contra a emprêsa. No decorrer do pleito, procede-se a sequestro e depósito das outrora ruas onde outrora placas nos glorificavam. Operação-fantasma, promovida por autoridade-fantasma. Aqui, um trecho do auto lavrado por dois meirinhos:

"Aos 29 dias do mês de setembro de 1971, na cidade de Rubinéia onde comparecemos nós oficiais de justiça dêste juízo (...) depois de haver, observadas as formalidades legais, nos dirigido a vários lugares para citar a executada e como não foi possível, porque a pessoa que pode receber citação em nome da mesma reside à Avenida Paulista nº 2064, 20º andar em S. Paulo capital, assim sendo, de conformidade com o decreto-lei 980 de 1938, passamos a proceder ao sequestro dos bens que deram origem à dívida, abaixo inscritos:

14 lotes da quadra 18, com as seguintes confrontações: Avenida Tiradentes, Rua Vinícius de Morais e Rua Carlos Drummond de Andrade;

17 lotes da quadra 22, com as seguintes confrontações: rua Vinícius de Morais e Avenida Graciliano Ramos...", etc.

Tiradentes, não é caso de reclamar, êle já se habituou ao martírio, em pessoa, estátua, verso e discurso. Os outros grandes mortos, Machado à frente, pouco se lhes dá, vivem na perenidade da biografia. Mas nós dois, Vinícius e eu, não é dura pena, sermos desapropriados, demolidos, sequestrados, depositados e submergidos em sacrifício à industrialização do país e à briga de interêsses entre prefeito, vereadores e CESP? Só nos resta o consôlo ministrado pelo poeta português Sidónio Muralha, radicado em S. Paulo. Cantando "o último luar de Rubinéia", afiança que

"... seus poetas, lá no fundo das águas

vão reconstruí-la, vão reescrevê-la
e ela virá à tona, com limos e com magmas
e nós, homens mortais, vamos arrancá-la das águas
como nasce uma estrêla de outra estrêla."

Será mesmo que dá pé, amigo Sidónio?

VI. ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DE "ACONTECEU EM RUBINÉIA"

A crônica em questão é altamente narrativa tendendo para o conto e, valendo-nos da consideração de Jorge de Sá (1997), sobre a crônica de um modo geral, podemos congelar a passagem que ressalta que "ao narrar o mundo, o cronista narra a si mesmo – e ambos vencem a passagem do tempo" (p. 68), mesmo porque nas coisas que o cronista diz esconde-se um significado que ele não diz, dessa forma não permitindo uma leitura do mero referencial, já que estrutura a elaboração transitiva do concreto e do abstrato, do externo e do interno, do homem e do texto, do dentro do homem e do dentro do texto.

Essa crônica, embora já confirmada a sua tendência para o conto, faz titubear a nossa análise na medida em que, ao mesmo tempo, explora, num mesmo nível, o "não-eu" e o "eu", ou seja, o fato de oscilar entre o "não-eu" e o "eu" faz com que filtre toda a tristeza que se inclina para o irônico, como um recurso usado para tratar do acontecimento em questão.

Vale ainda ressaltar que percebemos dois planos na mesma: o plano real, da inundação e o plano hipotético, da questão existencial; por ter dois planos tão evidentes, favorece uma polifonia oscilante e mesclada: a voz do narrador, a voz do narrador com ele mesmo, o monólogo interior (como auto-reflexão – "Monodiálogo"[15]), a voz do auto e a voz do poeta português Sidónio Muralha, considerando que a linguagem manifestada transcende a totalidade do real, porque não representa somente uma "amostragem" da realidade (embora precise dela), mas, principalmente, a coexistência indefinida do humano.

Numa primeira impressão, com exceção do monólogo interior, as outras vozes se confundem com a projeção de um diálogo; somente numa segunda impressão que o monólogo interior é absorvido se pode resgatar dele um diálogo escondido na ironia que se dá em todo o processo da estrutura lingüística do texto.

---

[15] ANDRADE, Carlos Drummond de. *O poder ultrajovem*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. p. 50-51.

Ironiza de forma considerável o problema da liderança política, bem como contrapõe a valorização da praticidade em detrimento do intelectual; inclusive fica evidente o ataque frontal contra a falsa política e a submissão das pessoas, uma vez que, especificamente, a crônica em análise revela que o mundo quer ser enganado e que a mesma vê de fora o dentro.

Por outras palavras: a crônica vê o homem e o mundo no qual ele está inserido. Essa forma de ver permite que ele seja visto de fora, rindo, também, das circunstâncias e dele mesmo.

A sua missão, de texto, é fazer com que todo homem sinta-se inquieto, sinta-se abalado, de maneira que aquilo que seja certo passe a ser questionável, não errado, contudo que o homem seja impelido a não se resignar diante da verdade dada como absoluta. É preciso que ele mire o futuro considerando toda estrutura do presente.

Queremos dizer que a crônica pega o que é natural e coloca num patamar de estranhamento, isto é, o mundo neutraliza a vida, pois tudo está no nível do natural, a crônica "desneutraliza".

O que percebemos durante a leitura é que o narrador está o tempo todo ironizando pelo discurso, o que determina a maior evidência da crítica. Por isso, consideramos o fato de se dar nomes de poetas às ruas, um subterfúgio para a ironização e redução do problema político, assim como para a auto-ironização.

Com relação ao subterfúgio que tem a intenção de ironizar, podemos dizer que dar nomes de poetas às ruas desvia a atenção, por algum tempo, da profundidade crítica a que o texto se atém, fazendo com que o leitor não tenha uma certa repulsa a ele.

Já a redução do problema político está tratando do despertar do leitor, ou seja, de toda passividade com que recebe as informações e da forma alienada como as aceita. Por fim, a auto-ironização é um recurso que inclui o narrador na mesma condição do possível leitor e isso aproxima o texto do leitor.

Cabe, então, ao narrador a capacidade de reorganizar o caos no qual está inserido, sendo efetiva, no texto, a melancolia involuntária, quando o fato exterior transita para o interior e dessa transição se efetiva o estilo: entre coloquial e literário, porque a linguagem da crônica nos dá a realidade, porém não é mera representação inarticulada, que não grita no silêncio, que é muda, pelo contrário a linguagem da crônica é uma linguagem única, autêntica e autônoma, na medida em que se revela como um produto da sociedade, uma voz que clama solitária no maior dos desertos e

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto

não aparenta consolo nessa desgraça. Dessa forma, então, o narrador ironiza sua própria dor e trava uma batalha íntima ao deflagrar o seu inevitável "afogamento".

Por outro lado, possibilita a instauração da ambigüidade na oposição constante entre o uso da primeira e terceira pessoas, permeando a aproximação e o distanciamento, o subjetivo e o objetivo, o coloquial e o poético, com a consolidação do último.

Desde logo é necessário admitir que muitas outras contradições podem se aplicar ao texto, bem como uma relativa sobriedade e harmonia no narrar. Isso impressiona, pois ao narrar sobriamente despreza, referindo-se, de certa maneira, ao caráter arbitrário do mundo, do homem nesse mundo, do código lingüístico utilizado e da sugestão poética que propõe o texto, tentativa frustrante de conhecer o homem no mais íntimo de seu ser, tanto psicológica quanto filosoficamente.

Essa decepção torna possível a superação do pessoal para o coletivo, embora muitas vezes o narrador enfatiza o individualismo. Contudo, esse individualismo parece ter sido o meio encontrado para flagrar o coletivo e representar a ameaça a ele.

O título revela o que está sendo "dito" no texto, conservando em si o passado (*aconteceu*) e mostrando que não há novidade permanente, justamente por essa conservação do passado, já que a novidade deixa de ser a partir de seu reconhecimento.

Por que peleja a crônica? Pela sobrevivência. Por isso, encerra-se no exterior; busca um medo aparente do exterior, vivendo uma vida sem vida, ou seja, a crônica não tem passado, ela vive sempre do momento presente, mesmo que busque fatos determinados na História, mesmo que repasse velhas recordações.

São recordações velhas que compõem o presente, o real e o imaginário, porque o jeito de ver é sempre atual, a forma de analisar é sempre a maneira encontrada de absorver a ausência, a perda e a exclusão.

O cronista escreve e sabe solenemente da unicidade de sua crônica, porque a mesma retém as três constantes temporais: passado, presente e futuro com predominância do presente, momento nunca captado. Essa confluência dos tempos (re) afirma a indeterminação das coisas que permanecem e das que não permanecem, como uma forma de sobreaviso à profundidade do real em suas várias vertentes dimensionais.

A negação perpassa o discurso desde o início e essa característica é privilegiada até o último parágrafo do texto, como se estivesse fornecendo a substância para a crônica; ou seja, o fato de dar nomes de poetas às ruas não é significativo, mas

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

sim a consciência de que o tema abordado se torne universal e dure no tempo, mesmo quando a esse tempo é intrínseco o atributo da passagem.

Queremos dizer que um dia nunca é igual ao outro e essa obviedade é a condição primeira para que os temas perdurem no tempo, considerando que esses temas estejam carregados de teor significativo.

Por isso, a libertação se dá por meio da ironia, uma vez que o discurso pode se valer da direita ou da esquerda, mostrando o homem do começo ao fim, nessa implacável subordinação a um tempo e a um espaço.

O discurso é marcado por uma atitude irônica existencial, derivada do olhar voltado para si mesmo, apontado pelo modernismo e, por assim o ser, representa o conflito de um cotidiano moderno.

A própria inquietação do narrador é o barulho da água que chega para inundar. A afirmação do ser está na sua própria negação, percebida ao longo da crônica, ou seja, a afirmação só é "afirmada" ou constatada pelo processo de negação, porque o caráter afirmativo se forma na medida em que o negativo resiste, percebendo que o homem nunca consegue acabar de construir-se.

O contexto lingüístico metonímico "Eis no que dá ser nome de rua:" nos reporta a uma aparente impessoalidade; contudo, ao usar os dois pontos, em seguida, manifesta explicitamente um suposto diálogo em tom confidencial, poder-se-ia dizer um monólogo interior, revelado em "sofrem-se os maiores vexames".

Ainda, nas expressões "Eis no que dá ser nome de rua:" e "sofrem-se os maiores vexames" o discurso se processa na instância indireta, promovendo o tom incontestável, sendo possível, pela observação do mesmo, apontar para o homem oprimido.

Esse percurso é a expectativa do extravasamento emocional. Daí a necessidade de camuflar sua confidência. No caso pelo "fingido" discurso indireto que não consegue estancar a dor, já que a crônica constrói os fatos, por meio da representação da identidade, mas uma identidade comum e universal, incorporada pelo reencontro via palavra.

Esta, por sua vez, guarda a dor, o sonho, a vida e a morte. É o fio condutor e, após manipulada em seus vários desdobramentos explicita essa carga solitária humana; para tanto cria uma totalidade significativa para si, como texto literário, na medida em que a produção desse texto é feita por um homem que "ad-mira" a palavra.

unesp

Assim, para, a crônica, firmar-se como arte desvincula-se da dependência do caráter de veracidade ou falsidade, pois seu universo não se fragmenta e passa a preencher de vida o cotidiano.

De outra forma: dicotomizando o homem singular e o homem social, identifica nesse paradoxo a solidão humana e a solidão que provoca a palavra, voltada para a natureza crítica da solidão humana.

O signo *eis* é um dêitico de segunda pessoa que presentifica o leitor no texto além de ironizar discursivamente, ou seja, procuramos o que ele aponta e esperamos encontrá-lo após os dois pontos; no entanto, ele não diz claramente, porque, sob uma perspectiva oblíqua, o cronista filtra o mundo e recria tudo o que a ele pertence.

A ironia se torna sólida quando se atenta ao fato de que não é comum se dar nomes de pessoas vivas às ruas, sendo de praxe a condição de falecimento da pessoa; portanto, há um rompimento já de início da mortalidade e um valor do transcendental.

Há uma concomitante alusão à efemeridade e à perenidade, com predomínio da primeira, mas com firmeza da segunda, revelando à primeira vista uma ampla preocupação na construção de um mundo novo, que dimensiona a solidão humana individual e coletiva. Por isso, podemos entender que há um desaconselhamento em se dar nome de rua às pessoas que estão vivas.

A novidade está em se dar nomes de poetas vivos às ruas e não de se dar nomes de poetas às ruas; a condição de estarem vivos causa o efeito de estranhamento, provocando pelo discurso uma certa repulsa pela condição de existência, que se declara presa e limitada a um tempo e espaço determinados.

A grandeza da idealização é intensificada no fato de ser nome de rua, condição que transpõe a existência; contudo, a condição de ser nome de rua se manifesta contraditoriamente ao homem quando esse toma consciência da sua posição determinada num tempo e num espaço; por isso figurar a ironia, isto é, o claro repúdio provocado, é a consciência da destruição. E a ironia permeia esse campo de atuação entre a realidade e a idealização.

De outra forma: "vexame" insinua escravidão, escravidão do senso moral e racional à sociedade. Já que é tão comum ser nome de rua, não devia ser vexame, porém o ponto de desarmonia acaba sendo o de intersecção, pois que a expressão "sofrem-se os maiores vexames" indica a limitação do homem e torna-o suscetível à impessoalidade temporal do universo.

unesp

O "vexame" nos remete ao processo de fazer e errar, condição de inferioridade do homem em relação à consideração de um ser superior. A limitação temporal só é perceptível na medida em que ocorre um conflito inevitável de ainda se estar vivo. O que se percebe, então, é uma ironia pura e ingênua.

Essa constatação só é possível porque recorremos à Maria Helena Novais Paiva (1961), como uma maneira de afirmar que, a ironia pura e ingênua, é visível e predominante na medida em que consideramos as suas palavras: "a aparente ausência de segundas intenções, a arte de deixar nas entrelinhas o que se deseja que fique a pairar no espírito dos outros e penetre fundamente neles" (p. 131).

A ironia, como elemento poético, busca a imagem por e para dentro, já que resulta num procedimento inusitado ao esquema tradicional, cerceando o nosso conhecimento de texto poético. Esse é o matiz da ironia: imprimir originalidade.

Poderíamos, ainda, no que se refere ao contexto "Eis no que dá ser nome de rua: sofrem-se os maiores vexames" sustentar a idéia de um epítome do texto, para então, em seguida, projetar imagens miméticas que vão evoluindo a cada parágrafo.

O sintagma "placa de esquina" consagra a reificação humana e aborda uma noção de estaticidade e inferioridade do homem em não perceber a transição dada da condição humana (*tranquilo*) para a reificação (*placa de esquina*).

Neste ponto, a crônica revela-se como resposta aos acontecimentos de seu tempo, por isso reiterarmos que o seu equilíbrio é a predominância do presente, porque, ao passar a vida da cidade a limpo, transcende aquele momento, daquela forma, única, sem igual. Essa transcendência do tempo propicia, à vida citadina, a oportunidade de escapar à fadiga da morte.

O contexto "Está o homem tranquilo em sua condição de placa de esquina," nos reporta a um dêitico que mostra que o homem é livre, todavia a racionalidade o limita, subordinando-o aos próprios preceitos sociais: "servindo à orientação de pedestres e motorizados,".

Assim como observamos predominante a ironia pura e ingênua, já destacada, percebemos, também, uma profundidade da ironia que se firma solidamente no fato de, segundo ensina Maria H. Novais Paiva, haver um distanciamento entre o sentimento que se pretende obscurecer e a forma que lhe é dada.

Uma das características, no texto em questão, que marca a fronteira do poético e do não-poético, com sobrevivência do poético, é o fato de Drummond não esconder como é difícil sustentar as palavras no discurso e lutar para que na

unesp

interlocução do texto o leitor perceba que as experiências não se repetirão jamais e que, a partir daí, podemos depreender a percepção de que somos observadores apenas do presente, mesmo que ele nos escape a todo momento, e que o cronista é um escritor preso à vida, permanentemente.

O tom irônico na expressão *em tôrno dele* faz com que verifiquemos que não há em torno dele, pois tudo é resolvido sem que participe dessa resolução. Isso pode ser confirmado pelo signo *estranhas* ao denunciar o alheamento humano.

Esse alheamento se define com mais nitidez quando trata dos problemas políticos partindo do geral para o específico, como em "questões ligadas ao desenvolvimento nacional, à propriedade privada e à política em têrmos paroquiais".

Ao sofrer a ação em "começam a surgir em tôrno dêle" o narrador expressa o aspecto do individualismo voltado para o complexo social, deglutindo a interioridade singular pela coletiva, ocorrendo uma transição camuflada do homem como homem para homem como coisa "desenvolvimento nacional, à propriedade privada e à política em têrmos paroquiais", escravizando-o como se o libertasse.

Esse recurso de transição projeta a insatisfação humana de forma brusca: "morte por afogamento" e, por isso mesmo, permite o afogamento do "eu", assim como o questionamento da tradição como perda irreparável para o homem, mas uma tradição que é inerente a ele e, por assim ser, evidencia a ruptura dessa ligação com o universo social, ao mesmo tempo que cria a tensão entre o negar e o aceitar os valores dessa tradição.

O que a crônica faz então é mostrar que está intrinsecamente ligada ao homem e às atividades comuns que compõem a sua vida, como o potencial que manifesta a modificação da sua realidade alienante, dando o tempo na medida certa para o retorno à sua origem humana, cuja magia é a plenitude do ser, uma vez que o regresso permite colocar-se para fora de si mesmo e ver-se de forma bidimensional: aquele antes de estar fora de si e aquele que está fora de si mesmo.

A inundação é o pretexto para abordar questões políticas e sociais; para apontar, insistentemente, àqueles que exercem o poder e àqueles que são submissos. Então, se a inundação é o pretexto, a mesma deveria funcionar como um recurso capaz de unir as pessoas.

Apesar de tudo, não há modificação na ordem natural dos fatos, pois mesmo se estabelecendo o inusitado (inundar a cidade) que se contrapõe ao corriqueiro (poder

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

das autoridades), ao inusitado não há questionamento, permitindo que o fato da inundação se integre à vida das pessoas sem transtorno visível.

A crônica lê o real desmascarando-o. Ao se valer desse processo transgride e infringe esse real, suscitando algo de misterioso, de inacessível, de imaginário, porque a essência dessa transgressão reside em se reconhecer uma falta.

A partir dessa constatação presentificamos essa falta em nós. Para essa presentificação se estabelecer é preciso que conheçamos o que nos falta e que, portanto, está fora de nós. Se não houver a compreensão de toda a base discursiva do texto não haverá a preservação daquilo que justifica o poético na crônica.

O signo *até* também funciona como termo irônico dado o contexto em que está inserido "Chega o momento em que até a provação do sequestro lhe é infligida". A impressão que se tem é de que o narrador chama a atenção do leitor para a revelação da desorganização das relações humanas percebida pela relação de posse e de aproximação do vivido e para essa relação converge a negação da identidade.

Em "Pensam que fica nisto?" a interrogação sugere o caráter niilista, já que ela nos remete à própria resposta, ou seja, a previsibilidade da negativa; por outro lado é o registro de nossa ignorância, uma vez que é tão previsível, contudo é uma ignorância que comunica, quando dá a possibilidade de o leitor inferir.

Assim, restringindo a afirmação do possível interlocutor, podemos perceber a ironia, mas uma ironia além da sintaxe, uma ironia que está na significação, razão mesma da gênese das imagens para a construção poética.

O sintagma entre travessões "– estou falando sério –" confirma a estrutura dialógica, em busca da naturalidade e coloquialidade, características próprias da crônica, ao mesmo tempo que recupera a aproximação intimista do narrador com o leitor, apontando para o fato de que o homem está presente nos vários segmentos sociais; sendo esse comparecimento a maneira mais eficaz que o narrador encontrou de desnudar o sórdido ou o ridículo. Porém, ao ressaltar a seriedade, ironiza num tom ingênuo, de tal maneira eficiente que possibilita a interiorização do fato por nós, já que, ao se dirigir ao suposto leitor, se aproxima da confidência.

Há um persistente procedimento discursivo de deixar clara a presença do leitor no texto; dessa forma aponta o tempo todo para o discurso por meio da ironia, reafirmando a instância do literário como aquela instância que transita entre o mundo real e o universo poético.

unesp

Em "Tudo isso está acontecendo em Rubinéia" ocorre duas situações distintas, mas que se inter-relacionam: a anafóra e a catafóra. À primeira podemos dizer que está ligada à condição existencial e à segunda à situacão do contexto.

A expressão *Tudo isso* sugere uma interpretação menos rude de uma realidade desagradável, que se dá em um nível de coloquialidade lendária. Funciona, ainda, como redutora de todos os valores interiorizados pelo narrador, na medida em que consideramos a exploração do silêncio do discurso.

Essa exploração do discurso focaliza o acontecimento com remota possibilidade de acontecer novamente, o que lhe dá um caráter de efemeridade, de que o narrador está prestando atenção ao que é banal, tornando presente a emoção, fator predominante para aquele que deseja ultrapassar o concreto, o real e o visível.

A distância que o narrador pretende caracterizar encadeia-se nessa opção de subjetivar objetivando, por isso abre perspectiva à contextualização de um momento histórico definido. Sendo inclusive pertinente aderir à idéia de que a esse tempo vivido em "Tudo isso está acontecendo em Rubinéia" é subjacente o tempo pensado.

Ao último estão arraigadas as invenções do ser, ao primeiro a concretização dessas invenções, pois ao tempo vivido é inerente a manifestação prática dos acontecimentos já, supostamente, pensados e ao tempo passado o que ficou no plano hipotético; por isso quando usamos a expressão "invenções do ser" nos remetemos ao que não foi realizado, ao que ficou apenas no campo da imaginação, mas que pode a qualquer momento tomar concretude.

Ao citar "Vinícius de Morais e o supra-assinado," integra o tempo à vida do homem moderno, à consciência limitada "pois nada nos comunicou" do processo de evolução e uma atitude de resignação diante da existência, como também a revelação, no léxico, dos sentimentos de desdém "era caso de soltarmos nossos foguetes e brandirmos nossas copas de uísque".

Na verdade, o cronista ri, no entanto, quando aceitamos as considerações de Jorge de Sá (1997) sobre crônica, concluímos que isso não quer dizer que "é uma forma de amenizar a dor. O que o cronista deseja é exatamente provocar o riso irônico através do qual expressamos a nossa indignação diante da arbitrariedade que não respeita os mais simples objetos" (p. 42), que não respeita a mais profunda necessidade humana de tomar decisões.

Reduz os homens, ainda nos servindo de Jorge de Sá (1997), "a simples fantoches, cujos cordõezinhos são manipulados pelas classes dominantes" (p. 43),

afirmando o seu comando na decisão de submergir a cidade com ruas cujos nomes eram de poetas, ainda que vivos.

Ao aludir à modernidade, rompe com o distanciamento e torna mais mediato o caráter cético da narrativa, que move a visão de mundo sob o prisma da racionalidade e da materialidade. Denuncia a supremacia das formalidades em detrimento da criatividade.

A tudo isso está associada a mistura da razão e da emoção, fundindo o homem na adaptação dos acontecimentos, de tal maneira que ocorre a reiteração da coisificação, do enquadramento do indivíduo.

A existência de "Vinicius de Moraes e o supra-assinado," permite afirmar e constatar o quanto há de solidariedade entre o texto que pretende fazer sobressair o poético, o homem que é uma pessoa comum que conhecemos ou que já ouvimos falar e o mundo, espaço real que nos acolhe como seres reais. Objetivo atingido, tornamo-nos cúmplices da crônica e, por extensão, do cronista-narrador.

O narrador usa o fato da morte simbólica como apêndice para a reflexão existencial em: "Mas, tristeza das homenagens, o que nos compete é carpir. Pois acabamos de ser vítimas de sequestro e, pior, dentro em breve sorveteremos nas águas", a fim de reconhecermos o homem concreto, inserido num sistema objetivo regido por preceitos e valores que indicam a direção preestabelecida.

O homem se angustia ao deparar-se com as escolhas que deve tomar, uma vez que elas são próprias do ser e ninguém poderá tomá-las: "Pois Rubinéia vai desaparecer da face da terra, e com ela seremos submergidos", como um momento de impotência diante da existência, que agora é banal e, por extensão, a presença do tom intimista, como se estivesse ao mesmo tempo comunicando e solicitando auxílio.

Essa percepção simultânea de comunicar e solicitar auxílio advém da constatação de que a crônica é propriedade do leitor e não do escritor e isso possibilita compreender o que está fora dele enquanto homem, bem como encontrar-se com o *outro* de si; desse modo vence a sua fragilidade e se perpeuta: o cronista como homem e o leitor como homem, pois ambos, cronista e leitor, agora na condição de homens, percebem a marca da continuidade.

Essa escolha (registrar e familiarizar) ridiculariza a atitude tomada pela cidade; por isso demonstra competência criativa e original ao organizar a ruptura da monotonia, analisando a instabilidade e a insatisfação de não ter um espaço para a rebeldia e a liberdade, mesmo aludindo a uma novidade que ainda não aconteceu (por

isso novidade): "dentro em breve sorveteremos nas águas", instaurando, sobremaneira, o negativo: o cronista não deseja o por acontecer, por isso, quando usa as palavras, repulsa-o; além de provocar certa diluição da seriedade.

As perguntas filosóficas milenares ressurgem com autenticidade: "Que é Rubinéia, onde fica?", ao mesmo tempo que produz um mecanismo autômato do homem em supor-se dominador da realidade, expondo, de forma figurada, na mesma instância, ironicamente, o limite e a sua regressão.

Esses limite e regressão insinuam uma atemporalidade prescrita pelas perguntas, independendo da localização do homem no mundo, ao mesmo tempo que uma temporalidade referencial revestida pela considerável oposição à temporalidade representada; ou seja, esta temporalidade expressa a fragilidade do ser humano relacionada àquele tempo que está dentro de cada um, além de aclarar que a crônica não aborda indiscriminadamente quaisquer matérias, pois afora especificar a fragilidade do ser, determina-o no tempo e localiza-o como uma presa fácil.

A pergunta propõe a busca contínua e incessante para o lugar do homem, já que o homem espera por seu tempo e espaço, tornando-o definitivo à medida que se descobre transitório.

O texto, em doses homeopáticas, vai enrijecendo e, ao mesmo tempo, mitigando a desvalorização do real humano, fundada numa estrutura lingüística que silencia; desse modo a sua característica marcante de estar sempre no presente revela que lembramos do passado, continuamos no presente e caminhamos para o futuro.

A ausência se torna premente em "Rubinéia já era, e não fica propriamente,", ridicularizando a estupidez da condição humana e social, bem como a incompreensão justificada da liberdade determinada, numa indiferença que degrada o sentimento e a necessidade de superioridade, assim como degrada a criação de limitações, principalmente as temporais.

Na verdade, a Rubinéia a que remete o texto dura no tempo, mas não permanece no espaço, e isso se estende para a duração e a permanência do homem, porém de modo inverso: o homem parece permanecer no espaço, todavia dura no tempo – ledo-engano –, desse modo então a crônica revela o que os outros pensam de nós.

Em "pequena cidade civilizadíssima, pois quando tinha de dar nome a ruas, não fazia por menos:" ocorre, novamente a interiorização de um fato, já que se vê do mesmo ponto de vista do narrador, representado por um processo depreciativo e por um

unesp

menosprezo individualista, de tal modo que apreende a ocorrência irônica na medida em que, sendo uma cidade tão distinta, está sendo destruída.

Usa esse recurso como parâmetro de instinto de conservação, para evidenciar o nível de perceptibilidade do mundo e de nós nesse mundo, porque só existe aquilo de que precisamos que exista, para a manutenção da nossa existência. Nada mais.

O nosso campo de percepção ao perceber essa necessidade de permanecer perpetua-nos no social. Portanto, há um choque proposital entre o intelectual e a praticidade, entre a criação e a imitação. Simetricamente aponta para um toque oponente de patético e requinte, revelado pelo lamento simbólico da morte.

A escolha dos poetas e escritores, "batizava-as de Machado de Assis, Manuel Bandeira, Guimarães Rosa, Cecília Meireles, Mário de Andrade, Graciliano Ramos, outros mais", alude a um aspecto entre eles: o trato com a existência. Todos com suas peculiaridades bem definidas trataram do homem enquanto ser fulcral em suas discussões.

Os poetas e escritores, mencionados na crônica, retrataram a cotidianidade de maneira poética, elevando ao mais alto grau de discussão a questão existencial sem a pateticidade da vida terrena excêntrica. Poetas e escritores que ocuparam uma posição ideológica definida e, por isso, o tempo fez questão de consagrá-los.

O narrador remete a essa consagração na expectativa máxima de minorar a sensação de finitude, que provoca o abandono da sua individualidade, já que recorre a elementos que conhece, podendo estender essa dedução ao fato de que, diferentemente dos homens citados, há aqueles que passam pela vida sem se sentirem a si mesmos.

Ao poetificar o homem na expressão "Esquecendo-se de que estamos vivos, lembrou-se ainda de Vinícius e dêste escrevente; dêle, com justiça; de mim, como brincadeira." Drummond usa de uma fina auto-ironia.

Há a consciência acentuada da prudência orientada a reavivar a curiosidade no presente e no próximo, o que metalingüisticamente caberia com precisão, pois que a crônica deve valer-se do próximo e do presente, a fim de dispor-se como arrimo de reflexão, uma vez que uma das funções da arte é justamente esta: fazer com que o homem se debruce sobre o texto e "descubra" nele o alimento para a sua solidão, para a sua curiosidade, para a sua peregrinação terrena, respeitando a "verdade" textual e contrapondo ou assemelhando aos seus vínculos espontâneos e sinceros, porque para o poético esse é o princípio de continuidade no tempo: tratar do homem e fazê-lo encontrar-se consigo mesmo.

unesp

A irreverência irônica em "dêle, com justiça; de mim, como brincadeira." está na aceitação da consagração pela coletividade e a manifestação social do poder público diante da sua passividade, que revela a sua situação atual de privação e angústia, sugerindo um desgaste da capacidade perceptiva da vida pela convivência demasiada no mundo dos mortais, restando às palavras a recriação e reinvenção desse mundo.

Por isso, essa auto-ironia e autoflagelação, uma vez que cabe ao poeta comunicar o que está entre o mundo real e o mundo criado pela literatura. O cronista propõe ser o que é e não outrem, pois ser outro é pedir que deixe de existir.

Por outro lado, para ser merecedor do nome da rua, o narrador denuncia e assim aponta sua singular importância no mundo, ou seja, ao fazer a denúncia "fala" de sua permanência. A ironia consiste em tornar imortal um homem ainda vivo, porque, se a morte rompe a continuidade da vida, o ser nome de rua, além de conservar a individualidade, marca a extensão do ser no tempo.

Essa estratégia de construção do texto se dá quando da ciência do narrador em haver necessidade de seduzir o leitor, pois a narrativa depende do olhar do narrador para construir um intercâmbio com o leitor. Para tanto dirige sua atenção para ele ao arriscar-se denunciando algo que afeta o leitor.

Na verdade, o cronista está atento para o fato de que o homem pode ser transformado radicalmente; contudo isso só é possível se permitir a sua continuidade, ou seja, se estiver dentro do campo de sua perpetuidade.

É assim que percebemos a capacidade que a crônica possui de representar a multiplicidade de situações e enfatizar, sempre que possível, que é uma narrativa que se articula como se uma história se encaixasse em outra e que, especificamente nesta, Drummond admite sobressair o não-dito no dito, dialogando, sobremaneira, nos vários sentidos. É como se o que acontece, naquele presente eterno, sempre acontecesse sem se repetir.

No fragmento: "Cidade quase tôda consagrada a poetas e prosadores, haverá outra no Brasil ou no mundo, que em geral prefere valôres menos abstratos, e abre exceção para um literato mantendo a regra em louvor de mil homens de ação prática?" a ironia é visível, pois que alardeia a denúncia de uma ausência que indica a suposta necessidade do desenvolvimento em prol da sociedade, além de intensificar a posição do cronista para a sociedade: porta-voz; pois o cronista trata dos instantes que escapam ao homem comum, patenteando a realidade que sufoca cada um de nós.

unesp

Por outro, lado denuncia que a Rubinéia literária é um mundo condenado à morte, segundo a proposta de reflexão da interrogativa, se não se desmistificar a limitação do olhar comum, já que o cronista potencializa a visão do leitor para frente e para trás.

Quando faz alusão a *valôres menos abstratos* registra insistentemente que o plano do conteúdo e o plano da expressão são a essência da estrutura de um texto literário e que, por assim ser, adentra-se na autenticidade e no inédito, sem atalhos, pretendendo reconhecer a interferência da mensagem, de algum modo, no significado da palavra, a fim de dar forma ao texto literário pela sua característica de conotação, sendo que "conotativo seria aquilo que, em oposição ao denotativo, implica uma abertura maior de significados possíveis" (p. 34), como já afirmou, oportunamente, João Alexandre Barbosa (1974). Daí manifestar que a ação predominante seja poética e não prática, ou seja, a comunicabilidade se dá na existência transcendente que o narrador experimenta.

Ao comunicar cria o vazio, porque o vazio está na nossa precariedade de saber que os outros existem e que, como nós, desaparecerão, mas que, de uma maneira ou de outra, é permitido que vivamos, mesmo que essa vida não seja verdadeira e intensa.

Se a comunicabilidade está centrada nesse vazio que se estende para o estabelecimento do silêncio, este consiste em mostrar que nos enganamos o tempo todo e que queremos nos enganar, aos outros e a nós mesmos.

Ocorre, então, a recuperação do conotativo, porque afinal existe toda uma organização contextual dada no texto, já que o texto nunca deve ser considerado um repositório de significações, dado comprovado pela ironia discursiva.

A tentativa de controlar a frustração do desaparecer fica evidente em: "Machado vizinhava com Cecília, Rosa contava do Urucuia a Bilac, Bandeira e Mário não precisavam cartear-se: viam-se.", já que estão ligados por uma força que os dispõe em movimento cíclico, pois há a aspiração de que perduremos para sempre, essa é a essência de toda atualidade humana, porque a consciência que temos é a consciência de nós mesmos.

O cronista, nessa passagem, conduz o leitor, que é um homem que morre, mesmo não querendo morrer, a elocubrar que falta qualquer coisa em nós e que uns sentem, outros não, e há aqueles que fingem não se incomodar.

Observemos também a contrariedade em "Uma cidade diferente, na paz de suas belas-letras, no bulício de suas 13 escolas." representada pela resignação melancólica de ser "diferente". "Diferente" tece o vazio e condiciona o homem a uma crise "no bulício de suas 13 escolas", esboçando a vontade de auto-afirmar-se, percebendo que o narrador usa a estratégia da afirmação para realizar a negação e explicitar a impotência da razão.

O que percebemos é que o fato de ser diferente isola a cidade. Essa característica difunde um aspecto positivo aparente e outro negativo. Este constata que a luta de permanência é terrível, ainda mais sozinha na sua diferença, aquele diz que quanto mais só, mais próxima do infinito, da imortalidade. Ocorre a comunhão dos homens pertencentes à cidade, vivos ou mortos, comuns ou incomuns, esta comunhão é exposta de maneira serena, dada a tragédia da situação real.

Quando o narrador utiliza o adjetivo *diferente* determina um espaço e um tempo, que também sofreu a influência da determinação desse mesmo espaço e tempo, pois que desestrutura um ambiente de rotina pela sutileza da ironia, já que de diferente a cidade não tem nada, sendo tão comum como qualquer outra em desenvolvimento.

À crônica urge a denúncia em simultaneidade à situação sociopolítica e econômica do país e sustentando a diferença do homem pelos outros homens; por isso para se firmar como arte sensibiliza-se diante do real que lhe é oferecido, porque, mais uma vez, não é reprodução fiel da realidade, pelo contrário, é um texto plural, que, atendo-se a vários fatos, produz a visão imagística de um mundo em constante movimento e de um texto em constante processo crítico e reflexivo, que converge para o poético.

Originalmente em "Eis que a CESP (Centrais Elétricas de São Paulo) projeta a barragem de uma usina-monstro, no complexo de Urubupungá. Tôda a região será alagada, e Rubinéia inteira é desapropriada para êsse fim." introduz-se o elemento estranho num tom sério, frio e técnico como importante recurso que converge para a isotopia fundamental: a reificação.

Não é uma reificação turva, pelo contrário, projeta toda terrível complexidade da transformação do mundo interior, automatizando, irrefletidamente, o homem num animal bruto que age sem escrúpulos e que, por assim agir, contribui para a instabilidade moral, social, política e, por extensão, ideológica e psicológica numa instância menos aparente, contudo com um furor filosófico imediatista.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A ironia se faz presente, então, no tom sério e documental que toma o discurso, explicitando o caráter desrespeitoso e indiferente, bem como no modo sutil de ser agressivo: *usina-monstro*.

Alude àquele outro de nós. Alude ao que realmente somos transformados no decorrer de nossa existência, e esse é o ponto de partida para a exploração do fato, na crônica, pelo cronista.

Poderíamos dizer sem constrangimento que o cronista se escora, se apóia no fato, para dar ciência poética ao leitor. Porque o cronista, que é um homem, não é um mero espectador que fica atrás de uma vidraça observando o que se passa na rua. Não. O cronista é, também, um transeunte. Por isso, vê, apalpa e sente com a intensidade de quem toca uma ferida que está sangrando.

É de grande valor o período: "A população inteira migra para outros pagos, suas casas são demolidas.", pois que, vislumbrando a referencialidade, confessa a superação previsível da crônica, isto é, ao trabalhar com a referencialidade conota, num princípio dinâmico e desobstruído da superficialidade, a transcendência ao real e ao temporal na crônica: "suas casas são demolidas". Tudo palpita ao mesmo tempo que se recolhe à mudez. Tudo guarda na sua essência uma alma secreta.

Metalingüisticamente a crônica deve considerar a superação do real para ser arte e, para isso obriga a que pensemos *o que ela é*, a fim de ultrapassarmos o sentido literal e efêmero da realidade para, num nível abstrato, conseguirmos separar o joio do trigo: "Caem nossas ilustres placas, e no chão de escombros não se consente memória de nomes.".

Há, de outra forma, a emersão de uma ironia que realmente ri e acentua a noção relativa de anterioridade e posterioridade. Da crônica, no nível metalingüístico, porque tenta adequar-se ao seu leitor, moderno e apressado. Além de tentar adequar-se ao seu veículo, jornal e, principalmente, ao seu espaço físico, delimitado no jornal; assim como é preciso considerar o tempo: presença de todos os tempos num único.

Do homem, no nível filosófico, que expõe seu lado transitório e efêmero como a crônica, contudo, em oposição a isso, tenta durar um tempo infinito, quando da concepção de outros seres ou da teimosa semelhança com Deus.

Ainda se faz pertinente ressaltar que há um cruzamento entre passado e futuro na ironia contextual "Caem nossas ilustres placas,", enfatizando a alteração da nostalgia linear e o desaparecimento total da individualidade, porque, como obra de

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

arte, a crônica ultrapassa a suposta individualidade, sendo esse o recurso que faz produzir sentido.

O cronista passa então a ser um explorador, que avança um território desconhecido dentro do próprio cotidiano. A idéia introduzida no texto é o sentimento de interesses da raça humana.

De novo trabalha com a previsibilidade em "Tôdas as casas?" transparecendo a sua visão de descrença e de pessimismo, bem como denunciando aqueles que não conseguem ultrapassar o limite do real e, por conseqüência, tornam-se mais uma das peças do instrumento ideológico; por conseguinte, a construção sintática direciona a construção lógica e semântica da intenção irônica de não estar perguntando, mas sim respondendo, uma vez que o responder por meio da pergunta é uma característica marcante nesta crônica, além de denunciar a inutilidade de luta.

A crônica particulariza a língua por meio de seu modelo discursivo essencial, o narrador, porque é ele que toma a fala. É ele que constrói o sentido, reconhecendo-se no coletivo, por isso legitima os interesses de quem tem poder em "Menos uma, a sede da Prefeitura, cujo titular exige indenização considerada excessivamente gorda.", mostrando também o conservadorismo e o autoritarismo; apontando a única verdade, quando quantifica de forma social a representatividade do povo.

Essa é a grande insistência de um mau observador: tornar a crônica altamente referencial; e o que percebemos é que a sua linguagem não mostra o real com essa referencialidade, uma vez que as coisas e os objetos morrem, destroem-se ou são destruídos, transformam-se e ausentam-se, também as palavras.

A persistência em "Como esta é recusada, o prefeito entende de cobrar da CESP 120 mil contos de Impôsto Territorial enquanto o chão não é tragado pelo rio Paraná, e move executivo fiscal contra a emprêsa." ao não se mostrar favorável a uma mudança radical, reforça o conservadorismo e o autoritarismo como instâncias geradoras da dominação ideológica e do não-questionamento, pois as relações humanas se dão pelo jogo de poder: "Operação-fantasma, promovida por autoridade-fantasma." se estendendo na baixeza de espírito que é realçada pela concretização material, ou seja, o dinheiro: "120 mil contos".

O que faz essas passagens referenciais é destacar, pela linguagem, o que está submerso, embora a crônica esteja excessivamente ligada a um acontecimento datado e situado. A política, nesse caso específico, colabora para a construção de uma época.

unesp

A conformação humana intermedia sua própria dominação sem pretensão nenhuma de reação: "No decorrer do pleito, procede-se a sequestro e depósito das outrora ruas onde outrora placas nos glorificavam." e, novamente, no final desse período, há a evocação do passado e uma certa consumação da conquista da liberdade transcendente, por isso a não-reação está além do nível concreto e material, porque tudo pertence à crônica, embora o tempo e o espaço, em "Aconteceu em Rubinéia", pareçam totalmente mensuráveis e concretos.

Persistentemente, ocorre uma autodeclaração estética ao se considerar a interferência abrupta da arte na realidade, mas uma interferência poética que desarmonize o equilíbrio real de tal modo que coloque os homens num estado de latência reflexiva permanente e, portanto, sem retorno, reafirmando o que escreveu B. Tomachevski (1978): "Dessa maneira, a obra torna-se atual no preciso sentido do termo, porque age sobre o leitor acordando nele emoções que dirigem sua vontade." (p. 172).

Se a arte busca recurso na realidade, mas não é a própria realidade, a ironia penetra e mascara, também, o discurso da arte de tal modo a indicar a gênese da verossimilhança, bem como a desintegração do homem e a falta da busca do seu próprio reconhecimento, como orienta João Alexandre Barbosa (1974): "porque o *que se diz* é agora articulado pelo que *se deixou de dizer*" (p. 114); já que a crônica persegue a imediatez na expectativa de transfigurar o mundo tal como ele é pelas palavras, como por exemplo, no já citado período "no decorrer do pleito, procede-se a sequestro e depósito das outrora ruas onde outrora placas nos glorificavam.", uma vez que a ironia é a destruição de uma falsidade submetida.

Isso só é detectado quando percebemos que há um poder maior que emana autoridade tanto para instaurar a violência quanto a violência que mantém a lei, expondo, sobremaneira a desestabilidade e a desorientação subjacente à arbitrariedade de todo o processo que rege um povo.

Na medida em que desenvolve o conteúdo da crônica constrói o seu leitor, apesar de apreciarmos a consideração de Tomachevski (1978), de que "a palavra "leitor" designa em geral um círculo bastante mal definido de pessoas" (p. 170-171). Porque este leitor participa dos acontecimentos via conteúdo.

Assim, quando transcreve parte do auto, revela uma angustiante necessidade de apreender o outro. Isso provoca uma tensão que sugere as transcrições intertextuais como um espelho em que o narrador se olha e faz com que o leitor desconfie das palavras, já que a crônica não é um texto de personagens e, dessa forma, "tudo" será

revelado pelo narrador. É nesse processo de desconfiança e revelações que a ironia se dissemina na narrativa.

À condução da narrativa parece inerente um narrador onisciente, contudo logo aparece um falar em primeira pessoa sem onisciência. O narrador suporta muito bem o fato de não ter se tornado um "herói", pois quando narra, também sua história, mostra essa outra faceta; todavia permanece à margem de toda alusão discursiva.

A reprodução do auto lavrado tem valor satírico, já que aponta para comportamentos estereotipados. Desse modo, é preciso que aludamos à conceituação de sátira dada por Maria Helena N. Paiva (1961): "a sátira é uma forma da ironia que consiste em encarnar determinado tipo e torná-lo ridículo" (p. 13) acrescida da advertência de João A. Barbosa (1974), pois "aquilo que *se queria dizer* não é senão a máscara por sob a qual se esconde a insuficiência do código utilizado" (p. 108), além de imprimir um caráter de tecnicidade e "impersonalismo", fatores que distanciam o narrador e tornam o texto objetivo:

> "Aos 29 dias do mês de setembro de 1971, na cidade de Rubinéia onde comparecemos nós oficiais de justiça dêste juízo (...) depois de haver, observadas as formalidades legais, nos dirigido a vários lugares para citar a executada e como não foi possível, porque a pessoa que pode receber citação em nome da mesma reside à Avenida Paulista nº 2064, 20º andar em S. Paulo capital, assim sendo, de conformidade com o decreto-lei 980 de 1938, passamos a proceder ao sequestro dos bens que deram origem à dívida, abaixo inscritos:
> 14 lotes da quadra 18, com as seguintes confrontações: Avenida Tiradentes, Rua Vinícius de Morais e Rua Carlos Drummond de Andrade;
> 17 lotes da quadra 22, com as seguintes confrontações: Rua Vinícius de Morais e Avenida Graciliano Ramos ..., etc."

O fragmento destacado evidencia, ainda, mecanismos que marcam a anulação do bem comum para a emersão dos interesses individuais: "a pessoa que pode receber citação em nome da mesma reside à Avenida Paulista nº 2064, 20º andar em S. Paulo capital,".

Sem dúvida a transcrição de parte do auto frustra a nossa extensão de tempo, uma vez que constata, pelo conteúdo transcrito, que, em alguns momentos, existimos e

em outros não, obrigando-nos à implacabilidade da duração da existência humana e, portanto, a nossa anulação, individual e coletiva.

Outro aspecto relevante é o fato de o narrador, mesmo usando a primeira pessoa, não se envolver com o que é narrado. Ele prolonga o presente na transcrição do auto possibilitando um posicionamento do histórico e institui o caráter ficcional ao se valer da verdade e dos sentidos fugidios, na transcrição do poema.

A rua é a metáfora da transição do que foi e do que está por vir, sempre o presente. Ponto que interliga a ocorrência do duplo: poetas mortos e poetas vivos, sendo que ambos intermediam as certezas e as indefinições.

Isso se concretiza no momento em que nos atemos à construção das cenas em espaço aberto (rua) propício ao cruzamento, à vaguidão e à fugacidade dos olhares, mesmo porque o olhar na rua não se detém fixa e exclusivamente num só ponto, considerada a sua dinamicidade espacial.

O narrador não teme afrontar o que é mediato. Se o nada está reservado para ele, e para cada um de nós, ainda assim, luta quixotescamente para o que lhe foi reservado. Ninguém pode nem poderá preencher o vazio que deixaremos.

Esse princípio de que foi vencido, quando percebe esse fato é, na verdade, a sua vitória, pois, mesmo não estando, continua resistindo. A rua, portanto, é o espaço em que nos entregamos para nós e para os outros. É o espaço pelo qual percebemos que não podemos dominar sem sermos dominados; que ao dominar o outro desejamos que ele seja como nós e ao sermos dominados somos bastante o outro.

A rua é a aspiração do processo de continuidade, no entanto, tão transitória quanto o conteúdo da crônica. Determina uma visão externa, do alto, visão que mostra, que aponta com a crônica. Permite que olhemos as coisas que não se vêem, porque essas sim são eternas; por isso quando o narrador usa a primeira pessoa está sendo lacônico, para que em seu mutismo diga que nada passa inteiramente, mesmo que seja na rua.

A falsa passividade retempera então a ironia com o uso do recurso de adesão ideológica "Tiradentes, não é caso de reclamar, êle já se habituou ao martírio, em pessoa, estátua, verso e discurso.", todavia é preciso que se note a escolha do "herói", Tiradentes, com uma ironia que expressa a idolatria e não um simples morto e, por isso mesmo, a pressão ideológica como sucesso, haja vista que Tiradentes foi um rebelde social aos desmandos políticos.

Isso tende a reiterar a não-mudança do mundo a que o homem está submetido, ou seja, a poesia não afeta os "homens do poder", porque jazem cristalizados

unesp

com a constante apropriação indébita, ocorrendo, dessa forma, uma outra contradição entre o que o narrador diz e o que esse dizer significa, pois o discurso revela que cada homem está num espaço e tempo determinados para sua própria realização, porque descobriu-se como um fim e não um meio.

Pensando na vida, escraviza-se no pensar a morte, ao pensar a morte, liberta-se vivendo; portanto, alude à afirmação do caráter de universalidade: "pessoa, estátua, verso e discurso", mesmo submergidos; enquanto os "homens do poder" ficam submersos antes mesmo da morte literal.

É preciso que aludamos, ainda, ao caráter abstrato, e gradativo, que toma a caracterização de Tiradentes: "pessoa, estátua, verso e discurso". Observamos que resignadamente as suas caracterísitcas vão demonstrando o homem como um fim.

Pessoa e estátua são atributos concretos, enquanto verso e discurso tendem para o abstrato; entretanto, mesmo na condição abstrata, não podemos aceitar a não-existência de nós mesmos, porque o enigma da vida, do existir, palpita na substância sem forma.

Poderia, alguém, nesse caso, invadir-nos de dúvida: então o homem é um meio, não um fim? Insistimos em dizer que ele é um fim, caso não fosse, não ansiaria tanto a perpetuidade, mas só o é enquanto vive física e terrenamente. Após esta etapa, o excesso de vida transborda e ele sobrepuja a efemeridade tornando-se um meio, por isso precisa deixar sua marca por onde passou, cada um à sua forma, e é por isso que o cronista compraz-nos com suas crônicas.

Produz um distanciamento face aos objetos sensíveis e, à medida que isso vai se corporificando, fixa o universal, pois é um constante ir e vir do fora para o dentro e do dentro para o fora, como em "Os outros grandes mortos,".

É questionador consciente dos valores "Mas nós dois, Vinícius e eu, não é dura pena, sermos desapropriados, demolidos, sequestrados, depositados e submergidos em sacrifício à industrialização do país e à briga de interêsses entre prefeito, vereadores e CESP?", por isso mesmo aponta com autenticidade e originalidade necessárias a eles, usando a marca da pessoalidade como recurso que flagra o ridículo "Vinícius e eu", contemplando, dessa forma, a oposição inerente no homem e a oposição corrente na prática social.

O narrador encara o ridículo, também põe-se em ridículo e satisfaz-se com isso na medida em que não se amedronta de fazê-lo, porque luta pela singularização, pela sua sobrevivência no póstero.

unesp

Desse modo, a crônica é o filtro da realidade, individual e coletiva, por isso a sua linguagem é transparente, fluida e despreocupada, ressaltando, enfaticamente, a transmissão de uma mensagem que não se desgarra do seu referente. Motivo que leva alguns a descortinarem as mazelas do mundo e do homem e outros que prefiram cerrar essas mesmas cortinas com a certeza de que não se abrirão jamais, porque a crônica permite que nos vejamos microscopicamente e isso nos assusta.

Contando, ainda, com um fator importante ao se referir *aos mortos*, sugere que a falta de um corpo concreto provoque a autodepreciação; por isso a ironia está na consideração do corpo vivo: objeto de degradação que rebaixa o homem à categoria de coisa, já destacada e observada em passagem anterior, mas que se acentua com maior evidência e solidez nesta. Ainda mais quando se considera que a citação dos poetas no decorrer de toda a crônica é o testemunho de toda uma vida acumulada, que ao exercer configuração cultural e social, afirma a posteridade, ou seja, a condição efêmera do homem é suplantada pelo seu triunfo sobre a morte.

Em todas as citações referentes aos poetas (também à do "mártir" Tiradentes) há uma constatação do efêmero e do perene, transformando a vida acumulada em vida reprimida. Dessa forma, recusa o contato com ela quando protesta essa permanência da transformação da vida em tornar velho o novo: "Mas nós dois, Vinícius e eu, não é dura pena, sermos desapropriados, demolidos, sequestrados, depositados e submergidos", assim como cria uma dimensão irônica ao apontar para as carências humanas.

O narrador age como um vidente que sempre teve consciência da morte, como se esta fosse o fator imprescindível à transformação. Prevê a desconfortante instabilidade entre o que é e o que não é. Essa condição de vidência permite ver o que não está presente naquilo que está, de tal maneira que a imaginação seja o limite do olhar; por isso o narrador luta por um interesse.

Desse modo, há a sugestão da repetitividade dos fatos no tempo, mas que não se repetem. Ao registrar essa situação reiterativa, mostra-se como isento de tudo, porque o poeta sabe quando a situação é reversível ou não, e isso apavora-o como homem, mas entende amadurecidamente, enquanto poeta, que não há retorno.

Mediante a constatação anterior, o cronista enfatiza que não pertence a esta ou aquela classe, bem como deixa claro que o interesse pelo qual luta não é, necessariamente, seu interesse. Há uma aspiração que acompanha o cronista, de que servindo-se ou valendo-se de uma posição poderá definir sua liberdade, mesmo que

unesp

abstrata e independente. Pois, ele pode necessitar de algo ou outrem para poder ser ou revelar-se, porque amadurece uma dúvida nele: outro poderia desempenhar melhor o meu papel de homem?

O fato de transcrever os versos do poeta Sidónio Muralha particulariza, de forma sublime, a negligência "dos homens do poder" para com a poesia, homens desenraizados. Por isso, eles castigam o "poetar", uma vez que a poesia possui a magia de acordar os que estão adormecidos.

Por outras palavras: para eles, homens práticos, é preciso determinar a criação a uma estrutura específica. Por outro lado, mitifica a continuidade da dominação portuguesa pelo poder e pelas riquezas, já que o poeta é português.

O narrador apresenta o poeta português e fragmento de seu poema como um fator corriqueiro e despretensioso; no entanto a forma pela qual escolheu para nos informar cria uma atmosfera de construção do significado a partir das entrelinhas, ou seja, ele diz o que tem que dizer e cala-se, na tentativa de que desembrenhemos o emaranhado que está por detrás do trivial e aparentemente inofensivo. Ao não dizer tudo sobre o que está narrando, pede para o seu leitor que aluda às lacunas que subsistem ao discurso.

No fragmento do poema também há oposição. Há a oposição do ideal "seus poetas" ao real "homens mortais", uma oposição que reconstrói o literário e o físico, respectivamente; uma oposição que contrapõe a ação do poeta com a do homem comum, já que o primeiro é o representante de uma época, de um povo.

Seguindo o aprofundamento desse ângulo o reconhecimento do medo de aniquilamento denunciado pela reiteração intensa de aludir ao desaparecimento das ruas que compõem a cidade, revelando, dessa maneira, o instinto de conservação assegurado pela sobrevivência que é configurada no final da crônica com o fragmento do poema de Sidónio Muralha, pois que sugere a resistência ao mundo da exploração e da opressão que persiste em dominar.

Assim, o fragmento do poema, de um lado, é a destruição do mundo visível, que simboliza a morte, portanto, a efemeridade, e de outro é a criação de um outro universo capaz de restabelecer o homem além de seu limite e finitude.

Numa terceira acepção podemos aludir à incapacidade do homem de admitir o poético, pois seu comportamento, suas ações e seus pensamentos se encontram sedimentados e cristalizados.

unesp

Ocorre uma contradição no fato de o homem ser incapaz de admitir o poético, mas recorrer, ao mesmo tempo, à poesia. Isso é fruto da necessidade que ele tem de tomar a poesia como elemento que sugere a fuga ao mundo duro e cruel no qual está limitado.

Toda vez que a visão do homem recair sobre si mesmo, sobre o outro e sobre o mundo será, em cada vez, concebida de uma forma, já que fixada na crônica em análise de forma inalterável, deixa de ser a idéia, o pensamento ou a visão de si mesmo, do outro e do mundo, no exato momento do término de sua criação, passando a ser a idéia, o pensamento ou a visão de todos, porque está escrita e qualquer homem pode lê-la.

Há uma necessidade premente de se posicionar diante da passividade do mundo e transcender a objetividade das coisas, voltando sobre si mesmo, a fim de compreender-se e compreender o que o rodeia.

O fragmento do poema é a confrontação entre aquilo que idealiza com aquilo que é constatado, por meio do fragmento do auto. Além de corresponder à intensificação do seu exílio, haja vista que se torna claro o próprio descompasso com o mundo, apontando para as certezas que permanecem no espaço íntimo do narrador, como se somente ele se importasse verdadeiramente com o por vir que já estava sendo.

Todas essas deduções são elípticas, pois o narrador, ao explorar os fragmentos do auto e do poema, mostra que ocorre uma inversão, respectivamente: o homem, que em princípio, era compelido a obedecer, pode agora agir em completa liberdade, porque o poético é a forma sublime de adentrar-se na parte mais profunda de si e restaurar o que ficou fragmentado num novo todo.

O cronista está dizendo o que não é possível de ser dito, isto é, o indizível, por isso contrapõe o discurso do auto com o do poema, dessa forma evidencia nas transcrições o poder de persuasão ao outro pela autonomia do registro escrito.

Todo esse processo vai se solidificando na medida em que percebemos que, enquanto o auto limita a visão do homem, o poema transcende esse limite, considerando que o poema tem um quê de reminiscências, pois a Rubinéia do auto se distancia, para que aquela Rubinéia que parece longe seja percebida mais de perto do que se imagina pela imagem projetada no poema.

O auto mostra uma realidade física e material em que não ocorrem noções abstratas, como se, apenas, apontasse para as coisas. Assim, enquanto o auto abandona

unesp

as palavras, o poema as retoma, uma vez que ao primeiro é inerente o discurso técnico e frio e, ao segundo, o discurso da liberdade, mesmo que fugidia.

Assim, quando o narrador faz uso da fragmentação do auto e do poema revela o ponto de vista de cada um, expondo os respectivos julgamentos da melhor forma que lhe convém; por isso aceitarmos que o auto e o poema cobrem as palavras. Esse encobrimento, feito pelo narrador, marca a distância entre o ficcional e o real.

Outro aspecto relevante a ser destacado é o fato de não ser aberto espaço para o espanto do leitor, isentando-o de qualquer responsabilidade social, assim como o mesmo narrador, que revela uma crítica irônica à posição conservadora via transcrição do auto, é aquele que vê uma transformação da sociedade num tempo futuro por meio da transcrição do poema. Na verdade, o narrador imerge nessa transição do processo de alienação para o de transformação.

Seguindo o paradigma irônico, termina a crônica de forma cruel ao proclamar, "em alto e bom tom discursivo", a autonomia da ironia, que, após exposição do poema, registra a oponência e o desprezo de uma revolução a uma estrutura social tradicionalizante e arraigada ao colonialismo "Será mesmo que dá pé, amigo Sidónio?".

Termina respondendo por intemédio da pergunta; aliás, revela o real mediante as inumeráveis interrogações, reduzindo o ser humano a um vazio metafísico porque sabe que sua pergunta é a resposta.

A interrogação-resposta se adentra ao mais profundo dos significados, como um mistério que pactua com um segredo, porque constata que resta, ao homem, expressar o seu silêncio pela utilização das palavras, que tudo podem comunicar.

A crônica é impregnada de uma realidade triste e predatória prevista na interminável insistência de reconhecimento, até certo ponto inesperada, e infinda condição de desarmamento do homem que caça outro homem: o exercício do poder do predador.

Não há misericórdia, antes o aumento da riqueza e do poder mostrando que a ocupação de lugar, social, é predeterminada; não dependendo do homem comum, a troca dessas posições. Isso tudo é trabalhado de tal forma pelo cronista que cria o efeito do ridículo ao direcionar essas supostas conquistas do poder ao implacável filtro da ironia, havendo o constante flagrante do fingimento do patético. Enfim, o estranhamento está muito mais no discurso, pois que aquilo que parece não dizer é exatamente aquilo que diz.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Por outras palavras: é justamente a idéia de finitude que proporciona ao homem a vontade de continuar; desse modo ao cronista cabe a incumbência de incorporar uma voz que fala, mesmo sabendo-se presa na escrita.

Uma voz que tem a intenção de representar o olhar do outro, não de direcioná-lo, mas de dizer que ficou alguma coisa como recompensa do que se vive e sente, em vez de querer defini-lo como homem. Uma voz que existia antes do texto, permanecendo após o mesmo, porque é a voz que ecoa em cada um de nós, é a voz que perpetua no desconhecido, no escondido, no eterno. É a voz que, às vezes, contradiz-se, que é coerente com as nossas necessidades volitivas. Enfim, a voz do cronista, que também é narrador, é aquela que subsiste aos tempos e que vez e outra diz o que "não" deve dizer.

Ao ter a oportunidade de reviver o passado, esse passado se encontra encadeado a um presente e é esse presente que possibilita realizar a consciência de que nele não é possível viver o tempo na sua totalidade, porque o nada está no próprio homem e isso é singularmente percebido ao longo de sua duração, essa duração por sua vez comprova, paulatinamente, o que o tempo dá e o que o tempo toma.

Daí, considerarmos que há um rompimento na regularidade temporal. Esse rompimento da aparente seqüência lógica é passível de percepção porque as noções de tempo (passado, presente e futuro), não existem, já que são imbricadas, de tal maneira articuladas, que mostram a consciência narrativa, ou seja, não há tempo determinado, mas sim uma subdivisão em passado e futuro que, absorvida pelo presente, não se liberta dessa esfera de simultaneidade porque possui os outros tempos.

VII. CONCLUSÃO

O poeta e prosador Carlos Drummond de Andrade viveu intensamente o presente. Assim, para encontrar um significado nesse turbilhão que é a vida, necessitou de transcender os limites da existência.

Admitiu, desde logo, muitas contradições, porém são contradições que preparam e ajustam a crítica sempre contemporânea do cético poeta e escritor a desvendar os mistérios que transfiguram o homem numa aceitação tácita do silêncio, por meio da revelação complexa da palavra.

Pela tautologia proposital apresentou o homem como um ser incompleto. Dessa maneira, a sua crônica propicia uma diversidade de compreensões que apontam para a intenção imaginativa e imagética de penetrar o mundo interior.

Drummond insinua a todo momento que por detrás do sentido literal depreender-se-á um sentido figurado, a fim de entendermos as "vozes" do texto. Ora se denuncia como homem, ora como o sujeito observador, ora crítico, ora como falso ingênuo, mostrando, dessa forma, via linguagem, as várias faces do homem, do texto, do homem no texto e do texto na vida do homem.

Impõe-se na medida em que aborda aspectos sociais, políticos, ideológicos e filosóficos como se fosse uma criança que organizasse seus brinquedos: aos olhos do adulto não teria muito sentido, ou seja, os temas discutidos por ele se interagem, de tal modo que ficaria difícil separá-los de forma seccional, já que intrinsecamente a interdependência é o fator particular da solidez da sua obra, possibilitando descortinar uma realidade poética diacrônica e sincrônica.

Essa heterogeneidade determina a relação de sentidos e, igualmente, a relação de contigüidade absoluta; por isso intensifica, continuamente, o sentimento da dúvida e do ceticismo, na busca persistente de não cristalizar e tornar convencional o sentido da palavra, haja vista que pretende refletir poeticamente.

Os textos comunicam a duplicidade do homem – condição terrena e condição espiritual – e, ironicamente, a sua caracterização de resistência à unicidade – convergência a uma só condição –, pois que dela, da unicidade, advém o mal como mal

unesp

e o bem como bem. E a esse caráter paradoxal do homem no texto literário, embora involuntário, designa a freqüência da gênese do sentido irônico da vida.

O irônico nas crônicas drummondianas rompe com o sentido dicionaresco e altamente referencial, a fim de enfocar os espaços poéticos e a criação de ralações inusitadas de sentido.

Esse aspecto leva-nos a verificar que a linguagem poético-cronística é capaz de produzir imagens e sentidos poéticos sob a máscara do literal e da referência determinada, pois a crônica reecontra por meio da palavra a sua capacidade de dizer as coisas e das coisas de forma leve e mais amena.

O cronista Drummond, por sua vez, apossa-se da palavra e particulariza-a ao mesmo tempo que coletiviza-a; isto é, a particularização é absorvida e está recolhida no próprio ato de criação, enquanto a coletivização, para ser tal, enfrenta a ruptura do tempo e do espaço imageticamente criados pelo cronista, já que, tempo e espaço são elementos que se sobrepõem às imagens e aos léxicos para a geração e evolução das mensagens.

A ironia usada por Drummond repousa sobre os signos, multissignificando-os, pois é usada numa estrutura textual que se vale da aproximação com a fala cotidiana e o tratamento de temas triviais, a crônica.

As palavras cronístico-irônicas captam a vivência de todos os homens, atentando para a reaquisição de um tempo que permite ser ultrapassado e da capacidade de recolhimento do ser humano, como reencontro de si mesmo.

VIII. BIBLIOGRAFIA

A. DO AUTOR

1. "A casa" In *Fala, amendoeira*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1987, p. 27-29.
2. "Aconteceu em Rubinéia" In *Jornal do Brasil*. 28 out. 1971.
3. "A lei do verão" In *Boca de luar*. Rio de Janeiro: Record, 1984, p. 137-142.
4. "Anúncio de viver" In *Os dias lindos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977, p. 91-93.
5. "Aquele casal" In *O poder ultrajovem*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972, p. 45-47.
6. "Assalto" In *O poder ultrajovem*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972, p. 75-76.
7. "Assiste à demolição", In *Cadeira de balanço*. 15ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1984. p. 41-42.
8. "Canção do fico" In *A bolsa e a vida (crônicas em prosa e verso)*. 10ª ed. Rio Janeiro: Record, 1987, p. 121-124.
9. "Com licença: a barata" In *Boca de luar*. Rio de Janeiro: Record, 1984, p. 109-111.
10. "Conversa de casados" In *Caminhos de João Brandão*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p. 22-24.
11. "Coração de moça" In *Auto-retrato e outras crônicas*. Rio de Janeiro: Record, 1989, p. 135-137.
12. "Debaixo da ponte" In *A bolsa e a vida (crônicas em prosa e verso)*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1987, p. 133-134.
13. "Declara sua renda" In *Cadeira de balanço*. 15ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1984. p. 35-36.
14. "Delícias de Manaus" In *Fala, amendoeira*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1987, p. 46-48.
15. "Depois do jantar" In *Os dias lindos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977, p. 54-56.
16. "Dia de mentiroso" In *De notícias e não-notícias faz-se a crônica*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, p. 33-35.
17. "Diabos de Itabira" In *Caminhos de João Brandão*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José

Olympio, 1976, p. 15-17.

18. "Entrevista solta" In *O poder ultrajovem*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972, p. 69-70.
19. "Escolha seu batente" In *Caminhos de João Brandão*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p. 117-119.
20. "Ficar em casa" In *A bolsa e a vida (crônicas em prosa e verso)*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1987, p. 30-32.
21. "História de amor em cartas" In *Os dias lindos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977, p. 21-42.
22. "História do animal incômodo" In *Caminhos de João Brandão*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p. 3-11.
23. "Historinhas que acabam antes de começar" In *Cadeira de balanço*. 15ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1984. p. 1-25.
24. "Impróprio para mineiro" In *Caminhos de João Brandão*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p. 20-23.
25. "José de Nanuque" In *Caminhos de João Brandão*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p. 17-19.
26. "Moça na chuva" In *De notícias e não-notícias faz-se a crônica*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, p. 42-44.
27. "Monodiálogo" In *O poder ultrajovem*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972, p. 50-51.
28. "No restaurante" In *O poder ultrajovem*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972, p. 3-4.
29. "O chamado" In *Fala, amendoeira*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1987, p. 143-145.
30. "O frívolo cronista" In *Folha de S. Paulo*. 14 set. 1978.
31. "O frívolo cronista" In *Boca de luar*. Rio de Janeiro: Record, 1984, p. 199-200.
32. "O reformista em casa" In *Boca de luar*. Rio de Janeiro: Record, 1984, p. 203-205.
33. "O retratrista de criança" In *Cadeira de balanço*. 15ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984, p. 126-128.
34. "Os mortos" In *Fala, amendoeira*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1987, p.71-73.
35. "Ontem, em casa de Anibal" In *Auto-retrato e outras crônicas*. Rio de Janeiro: Record, 1989, p. 27-29.
36. "Pinte sua casa" In *A bolsa e a vida (crônicas em prosa e verso)*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1987, p. 68-72.

37. "Profissão: banqueiro" In *Boca de luar*. Rio de Janeiro: Record, 1984, p. 211-214.

38. "Projeto de carta" In *Os dias lindos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977, p. 143-145.

39. "Queixa de uns óculos errados" In *Caminhos de João Brandão*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p. 116-117.

40. "Salvar passarinho" In *O poder ultrajovem*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972, p. 167-169.

41. "Solilóquio" In *De notícias e não-notícias faz-se a crônica*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, p. 29-30.

42. "Um sorriso" In *Fala, amendoeira*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1987, p. 90-92.

43. "Vende a casa" In *Cadeira de balanço*. 15ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984, p. 39-40.

44. "Ventania" In *Fala, amendoeira*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1987, p. 152-154.

45. "Versos negros (mas nem tanto)" In *O poder ultrajovem*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972, p. 139-140.

B. SOBRE O CRONISTA

1. BARBOSA, João Alexandre. "Silêncio & palavra em Carlos Drummond de Andrade" In A M*etáfora Crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 107- 115.

2. BARBOSA, Rita de C. *Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Abril Educação, 1980. (Literatura Comentada).

3. BOSI, Alfredo. "Carlos Drummond de Andrade" In *História Concisa da Literatura Brasileira*.3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 493- 500.

4. BRAYNER, Sônia. *Carlos Drummond de Andrade*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Coleção Fortuna Crítica, v. 1).

5. CANÇADO, José Maria. *Os sapatos de Orfeu: biografia de Carlos Drummond de Andrade*. 1ª ed. São Paulo: Scritta, 1993.

6. CÂNDIDO, Antônio & CASTELLO, José Aderaldo. "Carlos Drummond de Andrade" In *Presença da Literatura Brasileira: Modernismo.* 10ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. p. 169- 202.
7. CHAVES, Rita. *Carlos Drummond de Andrade.* São Paulo: Scipione, 1993. (Margens do texto).
8. MARTINS, Sylvia Jorge de A. "Drummond e a linguagem da crônica" In *Stylos*, nº 50. UNESP, 1981.
9. _____. "Na trilha do cronista" In *Stylos*, nº 95. UNESP, 1988.
10. TELES, Gilberto Mendonça. "Drummond" In *A retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário.* 1ª ed. São Paulo: Cultrix, 1979. p. 211-237.

C. SOBRE CRÔNICA

1. AMÂNCIO, Moacir. "Apresentação" In *Cronistas do Estadão.* O Estado de S. Paulo, 1991. p. 9-13.
2. AZEVEDO, Fernando de. "A chronica moderna" In *Ensaios – crítica literária para "O Estado de S. Paulo". 1924 - 1925.* São Paulo: Comp. Melhoramentos de S. Paulo,1929. p. 21-29.
3. BASSOLI, Neuza Pereira. "A brasilidade da crônica literária" In *O Jornal de Santa Fé do Sul.* 29 maio. 1999. p. 8.
4. BENDER, Flora & LAURITO, Ilka. *Crônica: história, teoria e prática.* São Paulo: Scipione, 1993. (Coleção Margens do Texto).
5. BORSTEL, Clarice Nadir von. "Análise de uma crônica segundo estratégias lingüístico-ideológicas" In *Uniletras*, nº 17; dez/1995. p. 61-71.
6. BROCA, Brito. "Cronica na atualidade literaria francesa" In *O Estado de S. Paulo.* 13 set. 1958. (Suplemento Literário).
7. CÂNDIDO, Antônio. "A vida ao rés-do-chão: Prefácio" In *Para gostar de ler – 5.* 9ª ed. São Paulo: Ática, 1994. p. 4-13.
8. _____. [*et. ali.*] *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil.* Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

9. COUTINHO, Afrânio. "Ensaio e crônica" In *A literatura no Brasil*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. p.117-143.
10. DIMAS, Antônio. "Ambigüidade da crônica: literatura ou jornalismo?" In *Littera*, nº 12; set./dez., 1974.
11. LINHARES, Temístocles. "Situação da crônica" In *O Estado de S. Paulo*. 16 fev. 1963.
12. _____. "Alguns cronistas" In *O Estado de S. Paulo*. 07 mar. 1964. (Suplemento Literário).
13. MARTINS, Sylvia Jorge de A. "A crônica brasileira" In *Stylos*, nº 1. UNESP, 1980.
14. MILANESI, Vera Márcia P. S. Vidigal. *Poética da crônica de Rubem Braga*. São José do Rio Preto: UNESP, 1995. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira.
15. MOISÉS, Massaud. "Da crônica" In *O Estado de S. Paulo*. 2 jan. 1977.
16. _____. "A crônica" In *A criação literária*. 2ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1968. pp. 245-248.
17. MORAES, Vinícius de. "O exercício da crônica" In *Para viver um grande amor*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1962. p. 9-11.
18. PÓLVORA, Hélio. "Caminhos da crônica" In *Graciliano, Machado, Drummond & outros*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1975. p. 49-55.
19. PY, Fernando. "Apresentação" In *Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Agir, 1994. p. 13-37.
19. SÁ, Jorge de. *A crônica*. 5ª ed. São Paulo: Ática, 1997. (Série Princípios, 5).
20. TRIGUEIROS, Luís Forjaz. "A crônica como gênero literário" In *O Estado de S. Paulo*. 7 out. 1967.

D. SOBRE IRONIA

1. ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; FGV, 1999. (Coleção Antropologia social).
2. BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996. (Coleção Viagens da voz).

3. DUARTE, Lélia Parreira (org.). *Artimanhas da ironia*. Boletim do Centro de Estudos Portugueses. Belo Horizonte, v. 11, nº 13, jun. 1991.

4. EZENSBERGER, Hans Magnus. *Mediocridade e loucura e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1995. (Série Temas, v. 47).

5. FERREIRA, Ruy M. "Um parágrafo na História – a caricatura" In *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*. São Paulo, v. LXXII, 1975, p.31-38.

6. FRYE, Northrop. "O mythos do inverno: a ironia e a sátira" In _____. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles E. da S. Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 219-235.

7. KIERKEGAARD, Soren Aabye. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Trad. Álvaro Luiz M. Valls. Petrópolis: Vozes, 1 991. (Coleção Pensamento humano).

8. MENEZES, Eduardo D. B. de. "O riso, o cômico e o lúdico" In *Revista de Cultura Vozes*. Ano 68, nº 1, v. LXVIII, jan./fev. 1974. p. 5-16.

9. MORAES, Oswaldo D. de. "Freud: dos chistes ao cômico" In *Revista de Cultura Vozes*. Ano 68, nº 1, v. LXVIII, jan./fev. 1974. p. 25-30.

10. MUECKE, D. C. *A ironia e o irônico.* São Paulo: Perspectiva, 1995. (Coleção Debates).

11. _____. "Irony markers" In *Poetics*. V. 7, nº 4, dec. s/d, p.363-375.

12. NESTROVSKI, Arthur. *Ironias da modernidade*. São Paulo: Ática, 1996.

13. NEVES, Luiz Felipe B. "A ideologia da seriedade e o paradoxo do coringa" In *Revista de Cultura Vozes*. Ano 68, nº 1, v. LXVIII, jan./fev. 1974. p. 35-40.

14. OLIVEIRA, Jair Antonio de. "Ironia: eis a questão" In *UNILETRAS*. Ponta Grossa (PR), nº 17, dez., 1995; p. 99-110.

15._____. "Em busca da palavra útil: a ironia" In *UNILETRAS*. Ponta Grossa (PR), nº 18, dez., 1996; p. 93-97.

16. PAIVA, Maria Helena Novais. *Contribuição para uma estilística da ironia.* Lisboa: Publicações do Centro de Estudos Filológicos, 12, 1961.

17. PEREIRA, Marcello de O. "A ironia" In *Revista Letras de Hoje*. PUC-RS, nº 116, jun. 1999, p. 221-242.

18. PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora F. Bernardini e Homero F. de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. (Série Fundamentos, 84).

19. SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 7ª ed. São Paulo: Ática, 1999. (Série Princípios, 1).
20. SILVA, Antônio Manoel dos S. "Affonso Ávila: a transformação irônica" In *Construtura.* Revista de Lingüística, Língua e Literatura. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade Católica do Paraná. Ano2, nº 3, set. 1974, p. 162-175.
21. SODRÉ, Muniz. "O riso – imaginário e simbólico" In *Revista de Cultura Vozes.* Ano 68, nº 1, v. LXVIII, jan./fev. 1974. p. 31-34.
22. VERSIANI, Marçal. "O significado do cômico e do riso na obra de Bergson" In *Revista de Cultura Vozes*. Ano 68, nº 1, v. LXVIII, jan./fev. 1974. p. 17-24.
23. WELLEK, René. "Friederich Schlegel" In *História da Crítica Moderna, II Modernismo*. São Paulo: Herder, 1967. p. 5-32.

E. BIBLIOGRAFIA GERAL

1. ASSIS, Machado de. "O enfermeiro" In *A cartomante e outros contos*. São Paulo: Moderna, 1995. p. 43-48.
2. BACHELARD, Gaston. "Casa y universo" In *La poética del espacio*. 1ª ed. México: Fondo de Cultura Econômica, 1965. p. 74-112.
3. _____. "La dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera" In *La poética del espacio*. 1ª ed. México: Fondo de Cultura Econômica, 1965. p. 268-290.
4. BARBOSA, João Alexandre. "Exercícios de definição" In A M*etáfora Crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 9- 46.
4. BARTHES, Roland. "O grau zero da escritura" In *Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura*. Trad. Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 115-167.
5. BOOTH, Wayne. "A metáfora como retórica: o problema da avaliação." In SACKS, Sheldon (org.). Trad. Leila Cristina M. Darin [*et. ali.*]. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992. p. 53-75.
6. CHKLOVSKI, V. "A arte como procedimento" In *Teoria da Literatura: Formalistas*

Russos. 4ª ed. Porto Alegre: Globo, 1978. p. 39-56.

7. DUBOIS, J. [*et. ali.*] *Retórica geral*. Trad. Carlos F. Moisés, Duílio Colombini e Elenir de Barros. São Paulo: Cultrix, 1974.
8. ECO, Umberto. "O leitor-modelo" In *Lector in fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Estudos, 89). p. 35-49.
9. FRYE, Northrop. "Crítica histórica: teoria dos símbolos" In *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 39-72.
10. GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. 9ª ed. São Paulo: Ática, 1999. (Série Princípios, 2).
11. KOCH, Ingedore G. Villaça. "Argumentação e autoridade polifônica" In *Argumentação e linguagem*. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 1987. p. 142-151.
12. OSTEN-SACKEN, Peter von Der. "El tiempo" In *A través del espacio y del tiempo*. Madrid: Gredos, 1967. p. 9-24.
13. _____. "El espacio" In *A través del espacio y del tiempo*. Madrid: Gredos, 1967. p. 360-381.
14. REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
15. REIS, Luzia de Maria R. *O que é conto*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Coleção Primeiros passos, 135).
16. TODOROV, Tzvetan. "A análise do discurso literário" In *Estruturalismo e poética*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1971. p. 25-96.
17. TOMACHEVSKI, B. "Temática" In *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. 4ª ed. Porto Alegre: Globo, 1978. p. 169-204.
18. TRINGALI, Dante. *Introdução à retórica: a retórica como crítica literária*. São Paulo: Duas Cidades, 1988. (Coleção Estante do Estudante).
19. UNAMUNO, Miguel de. *Do sentimento trágico da vida.* Trad. Cruz Malpique. Porto: Editora Nacional, 1953.
20. WALTY, Ivete Lara Camargos. *O que é ficção*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Coleção Primeiros passos, 156).

ANEXOS

ANÚNCIO DE VIVER

PRECISO ANUNCIAR em janeiro, fevereiro e março, a exemplo das grandes empresas. Anunciar o que, se não sou sequer uma pequena empresa?

Nada. Mas anunciar assim mesmo. Por exemplo, que estou vivo. Muito importante, a declaração de vida. Mais importante que a declaração de bens, por ser a vida um bem maior do que a totalidade de bens que se possam acumular durante a vida. Mais importante que a declaração de renda, que interessa mais ao Fisco do que a mim. Antes de me cobrar, o Fisco precisa saber se continuo no exercício de viver, pois do contrário não adiantaria cobrar-me. E de que maneira saber se estou vivo, se não anuncio minha vida, como fazem os automóveis novos e os automóveis usados, os refrigerantes, os detergentes, os espetáculos, as persianas, as cidades turísticas, os planos de desenvolvimento, os cartões de crédito, os cursos de kung-fu, os detetives particulares, os compradores de ouro velho, as viúvas de 35 anos e fina educação, que desejam conhecer cavalheiros de boas maneiras e situação econômica estável para fins de amizade, os tapetes persas e semipersas, os cursinhos, os cursilhos, o leite em pó, o papel higiênico, as letras do Tesouro, os terroristas – é, os terroristas também, anunciando que vão seqüestrar, lançar bombas, fazer explodir o avião?

Nem me digam que o rol está errado, pois as pessoas anunciam, os objetos não; o fabricante deles é que. Perdão, o objeto do anúncio é que vale, seja ele pessoa, serviço ou objeto mesmo. Não compro o industrial produtor de detergente, mas este me invade a casa, apregoando suas sublimidades, mal comprimo o botão da TV. E é ele, o detergente, que eu vejo, que experimento ou não experimento, mas cuja presença física se impõe, na imagem do vídeo. Assumo com ele relação direta, ocupa espaço em meu dia, vive em meu viver, pelo anúncio. Não distingo pois entre anúncio-gente e anúncio-coisa. E não serei eu também coisa, entre coisas, todas necessitando documentar suas vidas coisais?

Então, não deixarei de anunciar-me em janeifevereimarço. Embolo os meses para tornar mais compacto o ano e, com ele, minha existência. Informarei a todos que tomo café pela manhã. Muito importante, tomar café pela manhã. Nem todos o fazem, não porque falte café, mas porque falta dinheiro para tomá-lo. O pão anda muito branco

unesp

e sem gosto de pão, até sem forma de pão, sem aquele bico torradinho que dá tanto gosto de trincar? Passarei a consumir acompanhamento mais sofisticado para o café da manhã. Meu *status* autoriza este privilégio. Lamento que outros patrícios não possam anunciar a mesma coisa.

Vou anunciar as sucessivas operações e fases do meu dia, que pode não ser o mais original do mundo – mas será necessário que os anúncios se mostrem sempre originais na essência, desde que os sejam razoavelmente na forma? Usarei meios originais para anunciar, por exemplo, que ando na rua. Muitos colegas ainda praticam este ato, na medida do possível. Chamarei a atenção para esta circunstância incomum: só ando nas calçadas do lado ímpar. Deixo as calçadas pares à multidão. A imparidade, já celebrada pelo poeta francês, dará a meu anúncio aquele toque de classe que distinguirá dos demais anunciantes, pois eles costumam andar tanto do lado ímpar quanto do lado par, os vulgares.

Ao anunciar-me, gratifico-me: vivo e provo estar vivendo. O chuveiro fechado está pingando; é a maneira de anunciar que ele também existe. Procuro o bombeiro que se anuncia com o letreiro na bicicleta à porta do botequim, e ele me anuncia que cobra 50 cruzeiros pelo serviço. Pago e vingo-me anunciando-lhe que seu imposto sobre serviço aumentou 25%. Ele se vinga de minha vingança lembrando-me que o meu predial aumentou 55%. Tudo é anúncio, bom ou mau, geralmente mau.

Anunciemos. Que remédio?

(*Os dias lindos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. p. 91-93)

AQUELE CASAL

Aquele casal, o marido me honra com suas confidências:

– Ultimamente, a Elsa anda um pouco estranha. Não sei o que é, mas não me agrada a sua evolução.

– Como assim?

– Deu para usar estampados berrantes, de mau gosto, ela que era tão discreta no vestir.

– É a moda.

– Pode ser o que você quiser, porém minha mulher jamais se permitiu esses desfrutes.

– Deixe Dona Elsa ser elegante. Não há desfrute em seguir o figurino.

– Se fosse só o figurino. São as maneiras, os gestos.

– Que é que tem as maneiras, os gestos?

– A Elsa parece uma menina de quinze anos. Ficou com os movimentos mais leves, um ar desembaraçado que ela não tinha, e que não vai bem com uma senhora casada.

– Posso dar opinião? As senhoras casadas não perdem a condição feminina, e podem até realçá-la por uma graça experiente.

Fixou-me, suspeitoso:

– Que é que está insinuando?

– Nada. A mulher casada desabrochou, não é mais um projeto, pode revelar melhor o encanto natural da personalidade.

– Pois fique com suas teorias, que eu não quero saber de minha mulher revelar seu encanto a ninguém.

– Perdão, eu...

– Já sei. Estava querendo desculpar a Elsa.

– Desculpar o quê?

– De tudo que ela vem fazendo.

– Eu ignoro tudo, e adivinho que não há nada senão...

– Senão o quê?

– Aquilo que o dicionário chama de ente de razão, uma fantasia completamente destituída de razão.

– Acha então que estou maluco?

– Acho que está sonhando coisas.

– E a flor que ela trouxe ontem para casa é sonho? Me diga: é sonho?

– Que é que tem trazer uma flor para casa?

– Veio do oculista e trouxe uma rosa. Acha direito?

– Por que não?

– Eu apertei, ela me disse que foi o oculista que deu a ela . Estava num vaso, ela achou bonita, ele deu.

– E daí?

– Então uma senhora casada vai ao oculista e o oculista lhe dá uma rosa? Que lhe parece?

– Que ele é gentil, apenas.

– Pois eu não vou nessa de gentileza de oculista. Não há rosas nos consultórios de oftalmologia. E que houvesse. Tem propósito uma coisa dessas? Ela acabou chorando, dizendo que eu sou um bruto, um rinoceronte. Engraçado. Minha mulher vem com uma rosa para casa, uma rosa dada por um homem, e eu não devo achar ruim, eu tenho que achar muito natural.

– Desde quando é proibido uma senhora ganhar flor de uma pessoa atenciosa? Que sentido erótico tem isso?

– Tem muito. Principalmente se é rosa. Ora, não tente negar o significado das ofertas florais entre dois sexos. O pior é que não deve ter sido o oculista.

– Quem foi, então?

– Sei lá. Numa cidade do tamanho do Rio, posso saber quem deu uma rosa a minha mulher?

– Vai ver que ela comprou na loja de flores da esquina, e disse aquilo só para fazer charminho.

– Ela nunca fez isso. Se fez agora, foi para preparar terreno, quando chegar aqui uma corbelha de antúrios e hibiscos.

– Não diga uma coisa dessas.

– Digo o que penso. Estou inteiramente lúcido, só me conduzo pelo raciocínio. Repare no encadeamento: vestidos modernos; os modos (só vendo a maneira

dela sentar no sofá); a rosa, que ela foi correndo levar para a mesinha de cabeceira do quarto. Cada uma dessas coisas é um indício; reunidas, são a evidência.

– Permita que eu discorde.

– Discorda sem argumentos. A Elsa não é mais a Elsa. Demora mais tempo no espelho. Fica olhando um ponto no espaço, abstrata. Depois, sorri. Estou decidido.

– A quê?

– Vou segui-la daqui por diante. Contrato um detetive. E logo que tenha a prova, me desquito.

– Não vai ter prova nenhuma, juro. Ponho a mão no fogo por dona Elsa.

– Pensei que você fosse meu amigo. Fiz mal em me abrir. Vamos mudar de assunto, que ela vem chegando. Mas repare só que olhos de Capitu que ela tem, eu nunca havia reparado nisso!

Esquecia-me de dizer que meu amigo tem 82 anos, e Dona Elsa, 79.

(*O poder ultrajovem*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972; p.45-47.)

ASSALTO

Na feira, a gorda senhora protestou a altos brados contra o preço do chuchu:

– Isto é um assalto!

Houve um rebuliço. Os que estavam perto fugiram. Alguém, correndo, foi chamar o guarda. Um minuto depois, a rua inteira, atravancada, mas provida de admirável serviço de comunicação espontânea, sabia que se estava perpetrando um assalto ao banco. Mas que banco? Havia banco naquela rua? Evidente que sim, pois do contrário como poderia ser assaltado?

– Um assalto! Um assalto! – a senhora continuava a exclamar, e quem não tinha escutado escutou, multiplicando a notícia. Aquela voz subindo do mar de barracas e legumes era como a própria sirena policial, documentando, por seu uivo, a ocorrência grave, que fatalmente se estaria consumando ali, na claridade do dia, sem que ninguém pudesse evitá-la.

Moleques de carrinho corriam em todas as direções, atropelando-se uns aos outros. Queriam salvar as mercadorias que transportavam. Não era o instinto de propriedade que os impelia. Sentiam-se responsáveis pelo transporte. E no atropelo da fuga, pacotes rasgavam-se, melancias rolavam, tomates esborrachavam-se no asfalto. Se a fruta caia no chão, já não é de ninguém; é de qualquer um, inclusive do transportador. Em ocasiões de assalto, quem é que vai reclamar uma penca de bananas meio amassadas?

– Olha o assalto! Tem um assalto ali adiante!

O ônibus na rua transversal parou para assuntar. Passageiros ergueram-se, puseram o nariz para fora. Não se via nada. O motorista desceu, desceu o trocador, um passageiro advertiu:

– No que você vai a fim de ver o assalto, eles assaltam sua caixa.

Ele nem escutou. Então os passageiros também acharam de bom alvitre abandonar o veículo, na ânsia de saber, que vem movendo o homem, desde a idade da pedra até a idade do módulo lunar.

Outros ônibus pararam, a rua entupiu.

– Melhor. Todas as ruas estão bloqueadas. Assim eles não podem dar no pé.

unesp

– É uma mulher que chefia o bando!

– Já sei. A tal dondoca loura.

– A loura assalta em São Paulo. Aqui é a morena.

– Uma gorda. Está de metralhadora. Eu vi.

– Minha Nossa Senhora, o mundo está virado!

– Vai ver que está caçando é marido.

– Não brinca numa hora dessas. Olha aí sangue escorrendo!

– Sangue nada, tomate.

Na confusão, circularam notícias diversas. O assalto fora a uma joalheria, as vitrinas tinham sido esmigalhadas a bala. E havia jóias pelo chão, braceletes, relógios. O que os bandidos não levaram, na pressa, era agora objeto de saque popular. Morreram no mínimo duas pessoas, e três estavam gravemente feridas.

Barracas derrubadas assinalavam o ímpeto da convulsão coletiva. Era preciso abrir caminho a todo custo. No rumo do assalto, para ver, e no rumo contrário, para escapar. Os grupos divergentes chocavam-se, e às vezes trocavam de direção: quem fugia dava marcha à ré, quem queria espiar era arrastado pela massa oposta. Os edifícios de apartamentos tinham fechado suas portas, logo que o primeiro foi invadido por pessoas que pretendiam, ao mesmo tempo, salvar o pêlo e contemplar lá de cima. Janelas e balcões apinhados de moradores, que gritavam:

– Pega! Pega! Correu pra lá!

– Olha ela ali!

– Eles entraram na kombi ali adiante!

– É um mascarado! Não, são dois mascarados!

Ouviu-se nitidamente o pipocar de uma metralhadora, a pequena distância. Foi um deitar-no-chão geral, e como não havia espaço, uns caíam por cima de outros. Cessou o ruído. Voltou. Que assalto era esse, dilatando no tempo, repetido, confuso?

– Olha o diabo daquele escurinho tocando matraca! E a gente com dor-de-barriga, pensando que era metralhadora!

Caíram em cima do garoto, que sorveteu na multidão. A senhora gorda apareceu, muito vermelha, protestando sempre:

– É um assalto! Chuchu por aquele preço é um verdadeiro assalto!

(*O poder ultrajovem*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. p. 75-76)

DIA DE MENTIROSO

HOJE ACORDEI com vontade de mentir, coisa que raramente me acontece. Peguei do relógio e atrasei-o duas horas. Desta maneira faltaria pontualmente a todos os compromissos, e seriam outras tantas mentiras a pregar para justificar-me.

Em seguida, li o jornal pelo avesso das notícias. Os marginais evadidos voltavam espontaneamente à penitenciária, declarando que tinham fugido em estado de sonambulismo, pelo que pediam desculpas e exigiam ser mais vigiados. A paz fora assinada em Saigon e abrangia o Oriente Médio, a Irlanda do Norte, as possessões portuguesas e outras áreas não televisionadas. Notei que não figurava minha pessoa na telefoto da assinatura do tratado de paz universal, mas logo me lembrei de que assistira incógnito à cerimônia para não despertar ressentimento em Kissinger.

Como as ações do Banco do Brasil tinham chegado na véspera a Cr$ 300 mil cada, telefonei ao meu corretor, recomendando-lhe vender as 450 mil que possuo naquele estabelecimento, pois não desejo ser exageradamente rico; e decidi aplicar o produto na concessão de bolsas-de-estudo a índios kalapalos, até hoje ignorantes dos benefícios da cibernética e do barbeador elétrico.

Mentir não é ser otimista profissional. Por isto não pintei de azul e brisa suave a manhã, que era nublada e sem viração. Mas, sentindo borbulhar em mim o dom da invenção, inventei na hora o tempo quadriculado, a saber, a chuva, o sol, o frio, o calor, o vento, até mesmo o ciclone e o raio, acondicionados em quadradinhos a serem vendidos nos carrinhos de sorvete. Levando para casa os invólucros de sua preferência, o consumidor os fruiria a seu bel-prazer, podendo também ofertá-los a amigos. A invenção, de utilidade pública, não renderia dividendos. De vez em quando, a fábrica de tempo distribuiria surpresas, trocando os quadradinhos, para pregar susto nos clientes, pois a vida precisa de uns solavancos; do contrário...

Uma das delícias do meu dia de mentiroso foi dizer que eu não era eu, era outro, ou outros, conforme o interlocutor. A empregada estranhou que eu recusasse a correspondência trazida pelo porteiro do edifício, pois meu nome não coincide com o dos endereços. "O senhor mudou de nome?" Espantou-se. "Não. Mexendo agora nus papéis velhos, descobri o meu nome verdadeiro, que é Adão Gomes Batista." Ela não

unesp

disse, mas pensou: "O patrão não é de mentir, nem tem cara de doido: então é verdade." Como sabem, para mentir bem é necessário ter reputação ilibada e gozar de perfeita saúde mental.

De Adão Gomes Batista passei a Leonardo Veras, a Oscar, a Martiniano, a Gonçalves simplesmente Gonçalves. "Desculpe, foi engano", dizia o outro pelo telefone: "Não foi não, é Gonçalves mesmo, não está me reconhecendo, Januário?" E Januário, identificando minha voz e não meu nome de Gonçalves, ficava sem compreender, acabava admitindo não estar (ele, não eu) bom da cuca. Outro zangou-se: "Não admito gozação!" Amanhã explicarei a ele. Hoje é impossível; quero mentir.

Talvez esteja mentindo demais, ao declarar que li e adorei cinco livros maravilhosos, saídos há pouco, dos quais não consegui passar de meia página. Mas estou certo de que seus autores acreditarão piamente, convictos de que não fiz mais do que justiça. É imprescindível acreditar em alguma coisa; então, acreditemos no elogio. Farei o mesmo quando me disserem genial. A superestrutura de fábulas não trava o funcionamento da máquina do mundo. Até parece que o torna mais ritmado.

Mentirei até a noite. Jantarei com distintas damas e cavalheiros, que decerto mentirão também, e não sei se levarei vantagem., fraco bissexto, em confronto com profissionais experimentados. Darei o máximo, em mentiras civilizadas ou não, pois estas últimas estão em alta, e ameaçam desbancar as outras, de incômoda finura. E aqui me surpreendo falando verdade ao dizer que minto. Desculpem. A verdade é aquele não convidado, que aparece e dá vexame nos lugares mais sofisticados do mundo.

(*De notícias e não-notícias faz-se a crônica*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. p. 33-35)

IMPRÓPRIO PARA MINEIRO

– AH, O SENHOR é de Minas – observou o porteiro, depois de examinar a carteira de identidade. – Então não pode entrar. Este filme é impróprio para mineiros.

E assim João Brandão foi barrado à porta do cinema, no Grajaú, quando se dispunha a passar duas horas vendo figuras na tela. Não se surpreendeu, porque tudo pode acontecer, e geralmente acontece, com exceção de duas ou três coisas. preferiu contornar a proibição, invocando atenuante:

– É, de fato eu reconheço que sou mineiro, não posso negar. Mas escute aqui: não resido em Minas Gerais. Será que o filme não é impróprio somente para os mineiros em exercício por lá?

O porteiro abanou a cabeça. Não entrava nessas indagações. João desenvolveu o pensamento:

– Decerto a Censura está velando pela boa formação dos mineiros que acabaram de nascer, e estão sujeitos a tentações, digamos, até 14, 18 anos. Mesmo que pretenda proteger também os mineirões maduros, como é o meu caso, há de ser dentro do ambiente de Minas, das tradições mineiras, que a Censura deseja preservar. Fora de Minas, ela quer preservar o quê?

Mas o empregado não se dobrou a esses sofismas. E como João insistisse:

– Sabe de uma coisa? É melhor o senhor falar com o gerente.

O gerente procurou ser afável:

– Por que o amigo não vem ver o programa Tom e Jerry na matinê de domingo? A Censura liberou os desenhos, para mineiros de qualquer idade. Venha cedo, compre uns chicletes e esqueça as dores da semana. Este filme de hoje, é impossível.

– Se eu fosse cearense, podia entrar?

– Cearense pode.

– E gaúcho?

– Gaúcho também pode.

– Sergipano?

unesp

– Sergipano pode. Amazonense pode, francês pode, turco pode, vietnamita pode – foi dizendo o gerente, e não era com mau humor, era com a serenidade de quem cumpre o dever e obedece à lei.

– Quer dizer que se eu me naturalizasse turco, podia...

O gerente encarou-o:

– O senhor faz tanta questão de assistir a filmes impróprios para mineiros, a ponto de trocar de nacionalidade?

– Questão não faço. Pergunto por curiosidade.

– Então eu lhe satisfaço a curiosidade. Estou com as instruções da Censura no bolso, vou ler para o senhor: "Artigo 109, § 7º. Os mineiros ora colocados expressamente sob a tutela espiritual do Serviço Nacional da Censura, não se eximirão a essa tutela, mesmo que renunciem à cidadania, para que se firmarão os necessários convênios internacionais."

– É, não tem saída não. Estamos no mato sem cachorro. Mas por que a proibição vigora fora de Minas?

– Não sabe? Porque havia mineiros que saíam de lá para verem os filmes proibidos, onde eles não são proibidos, isto é, no resto do Brasil. E não eram poucos viajantes. O trânsito ficava congestionado nas rodovias, aviões lotados com meses de antecedência, uma confusão. Mineiro é fogo, cavalheiro.

– E de quem partiu a idéia de proibir certos filmes aos mineiros?

– Partiu de uns tantos mineiros.

João Brandão desistiu de compreender, consultou o relógio, resolveu:

– Vou à opereta!

(*Caminhos de João Brandão*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 20-22)

JOSÉ DE NANUQUE

COMO SE NÃO bastasse o excesso de população deste mundo, os homens estão detectando a existência de outros mundos habitados, no espaço sideral, e suspiram, emocionados: "Não estamos sós". E quem disse que estamos sós, se andamos acotovelados pelas as avenidas da Terra? Pois, como se tudo isso não fosse suficiente, correm às matas de Nanuque e de lá retiram à força José Pedro dos Santos, último *promeneur solitaire* de que havia notícia, o homem que vivia com uma fogueira acesa, espantando onça e, sobretudo, gente.

– Venha, rapaz! Queremos que participe das maravilhas da civilização!

– Vocês me arranjam casa para morar?

– Bem, isso atualmente está difícil, José.

– Emprego?

– Só se você for concursado, e houver vaga.

– E comida?

– Depois nós conversamos. Venha depressa, estão nos chamando de outras galáxias!

José recalcitra: estava tão bem ali! Não paga aluguel, não preenche o formulário do imposto de renda, não faz fila para nada, não tem horário nem patrão, come variada, segunda-feira paca, terça-feira peixe, quarta-feira aves, quinta-feira raízes e tubérculos, sexta-feira frutas, sábado...

– Mas uma razão para vir. Está desfrutando privilégios, e todos são iguais perante a lei!

– Outra razão forte: os fazendeiros de Nanuque reclamavam contra esse homem estranho, embrenhado no mato, fazendo Deus sabe lá o quê. Em vão José alega que os ajuda, espantando onça com seu facho noturno. As onças não devem ser espantadas, sustentam a beleza selvagem da região. Esse homem não trabalha na lavoura, como os outros: não produz, não rende, e, embora não pese a ninguém, pesa globalmente no espírito de todos, com o seu mistério. O fato de não produzir não é o mais grave; tolera-se cá fora, à luz do dia honradamente: mas no interior da mata? Que idéia faz esse sujeito do contrato social? Nenhuma. Está se ninando para o contrato

social. Não é possível. Tragam José para perto de nós, ele tem de aprender ou reaprender a vida apertada que levamos.

José tem medo. Os homens, as cidades, os códigos, até os prazeres intervalares dos civilizados lhe dão medo. O motor de sua volta ao estado natural foi menos o amor à natureza do que o pânico. Em cada homem vê um perigo, em cada situação uma ameaça, em cada palavra uma condenação. Com as árvores e o bichos ele se entende. Nu e experimentado, conhece e domina o ambiente que vive sem maiores riscos. Na cidade não praticara ação criminosa, e foi isso precisamente que o fez embrenhar-se na mata. Inocente, faltavam-lhe as provas negativas de sua inocência; se cometesse malfeito, poderia mentir e salvar-se, mas, estando e puro e desarmado diante do sistema, como mentir senão confessando a falta imaginária, e, portanto, condenando-se?

A solução era virar bicho. Virou, com êxito.

Agora trazem José para a capital, incorporam-no ao estranho maquinismo, ao estatuto sombrio, inexplicável, ele é condenado a viver como os outros, no grau inferior. José está salvo ou perdido? O certo é que nunca mais brilhará, na mata de Nanuque, aquele foguinho solitário.

Todos são iguais perante a lei.

Não estamos sós.

(*Caminhos de João Brandão*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 17-19)

MONODIÁLOGO

– Outubro, e daí? Já não lhe disseram que o tempo passa? A mim, quantas e quantas vezes. Também já ouvi dizer que um dia é da caça, e outro é do caçador. Por isso é que o caçador e a caça raramente se encontram: os dois marcam dia, hora e local, e um deles não comparece. Claro que a vida não é só festival. Mas quem disse que a vida é também festival? Foi na Zona Sul que correu esse boato? E se Paris é uma festa, por que Barra do Piraí não o seria? Só o Rio Sena merece promoção, o Piraí deve resignar-se a ser subdesinfluído?

Ora, ora, não vá jurar que nunca pensou em assaltar um banco. E aquele guarda-chuva esquecido na sala de espera do dentista (ou do psicanalista, não estou bem certo), que o senhor viu e foi carregando: não é a mesma coisa, em termos simbólicos? Pois então, vamos dialogar. Eu pergunto e u respondo pelo senhor, não precisa tomar trabalho. Desta maneira, o monólogo não será nunca uma espécie de mononucleose. O mal de dois falarem um com o outro é que os dois acabam não se escutando a si mesmos, e corre-se o risco de aderir ao que o outro vai blablablando.

Não, não objete. A questão é saber se quando os bancários entram em greve é mais fácil ou mais difícil assaltar os bancos. A hora e vez de fechar os inferninhos já constitui problema distinto. No Beco da Fome (ah, a Fome merecia uma avenida, que digo? Um continente) deve reinar silêncio depois de uma da madrugada. Até essa hora, reine o alarido. E se fosse o contrário, não daria mais certo? Todos na vizinhaça jantariam cedo, apagariam a luz às 19,30 h, seriam berçados pelo inefável silêncio geral, cantado por Homero: "e o silêncio com dedos de pelúcia baixou as pálpebras de homens e mulheres de Copacabana". À uma da matina, chamado geral, toca a fazer barulho e viver a noite. É uma idéia, para variar. Nem sempre as idéias são aproveitadas. Onde se jogam fora, se não há um depósito ou um forno de incineração para as boas idéias que não se aproveitam?

E saiba que o juiz de paz, renunciando o cargo porque o prefeito deixa o burro da carroça da municipalidade morrer de fome, é o último juiz de paz e de amor sobre a terra. O burro morrerá, mas alimentado com esse capim verde da piedade. Haverá mais linda canção de protesto do que essa do juiz pedindo demissão? Pena é que

ele deixe vaga para outro juiz apoiar o prefeito. E o prefeito será eleito deputado, quando houver eleição? Hoje é o sonho de todos os prefeitos, dizem. Estadual ou federal? Por voto secreto ou comissão julgadora? Talvez por aclamação no estádio?

Dirá o senhor que pergunto demais. E ainda não perguntei tudo. Para onde vai Portugal? E nós? E todos os embarcados na grã-canoa do mundo? Os transplantes já deixaram de ser notícia para ser garantia de vida? O senhor não acha que a cremação está custando um pouco a ser permitida, e quando vier um Stanislaw Ponte Preta, espalhadas sobre a cidade cheia de aflições, derramariam riso saudável para os mais malincônicos e esquecidos da alegria? Pois o que é de ajudar a viver não deve permanecer como sinal de vida?

E agora é o senhor que pergunta porque lhe (me) digo coisas sem nexo e sem sexo, quando este floresce e aquele falta na máquina do mundo. Por favor, não insista. Não estou aqui para responder a nenhum IPM, apenas ensaio um monodiálogo livre de injunções e pressupostos lógicos. Sabiá-laranjeira gosta de lidar com gente da cidade, sabiá-coleira é de mato-dentro; case os dois e deixe voar um sabiaúna, que é preto por fora e todas-as-cores no canto. Não pergunte nada a ele, deixe-o cantar. Quanto a mim, até logo, e me desculpe, que não sei mesmo cantar sequer o número da loteria, quanto mais as armas e os barões assinalados...

(*O poder ultrajovem*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. p.50-51.)

NO RESTAURANTE

– QUERO LASANHA.

Aquele anteprojeto de mulher – quatro anos, no máximo, desabrochando na ultraminissaia – entrou decidido no restaurante. Não precisava de menu, não precisava de mesa, não precisava de nada. Sabia perfeitamente o que queria. Queria lasanha.

O pai, que mal acabara de estacionar o carro em uma vaga de milagre, apareceu para dirigir a operação-jantar, que é, ou era, da competência dos senhores pais.

– Meu bem, venha cá.

– Quero lasanha.

– Escute aqui, querida. Primeiro, escolhe-se a mesa.

– Não, já escolhi. Lasanha.

Que parada – lia-se na cara do pai. Relutante, a garotinha condescendeu em sentar-se primeiro, e depois encomendar o prato:

– Vou querer lasanha.

– Filhinha, por que não pedimos camarão? Você gosta tanto de camarão.

– Gosto, mas quero lasanha.

– Eu sei, eu sei que você adora camarão. A gente pede uma fritada bem bacana de camarão. Tá?

– Quero lasanha, papai. Não quero camarão.

– Vamos fazer uma coisa. Depois do camarão a gente traça uma lasanha. Que tal?

– Você come camarão e eu como lasanha.

O garçom aproximou-se, e ela foi logo instruindo:

– Quero uma lasanha.

O pai corrigiu:

– Traga uma fritada de camarão pra dois. Caprichada.

A coisinha amuou. Então não podia querer? Queriam querer em nome dela? Por que é proibido comer lasanha? Essas interrogações também se liam no seu rosto, pois os lábios mantinham reserva. Quando o garçom voltou com os pratos e o serviço, ela atacou:

– Moco, tem lasanha?

– Perfeitamente, senhorita.

O pai, no contra-ataque:

– O senhor providenciou a fritada?

– Já, sim, doutor.

– De camarões bem grandes?

– Daqueles legais, doutor.

– Bem, então me vê um chinite, e pra ela... O que é que você quer, meu anjo?

– Uma lasanha.

– Traz um suco de laranja pra ela.

Com o chopinho e o suco de laranja, veio a famosa fritada de camarão, que, para surpresa do restaurante inteiro, interessado no desenrolar dos acontecimentos, não foi recusada pela senhorita. Ao contrário, papou-a, e bem. A silenciosa manducação atestava, ainda uma vez, no mundo, a vitória do mais forte.

– Estava uma coisa, hem? – comentou o pai, com um sorriso bem alimentado. – Sábado que vem, a gente repete... Combinado?

– Agora a lasanha, não é, papai?

– Eu estou satisfeito. Uns camarões tão geniais! Mas você vai comer mesmo?

– Eu e você, tá?

– Meu amor, eu...

– Tem de me acompanhar, ouviu? Pede a lasanha.

O pai baixou a cabeça, chamou o garçom, pediu. Aí, um casal, na mesa vizinha, bateu palmas. O resto da sala acompanhou. O pai não sabia onde se meter. A garotinha, impassível. Se, na conjuntura, o poder jovem cambaleia, vem aí, com força total, o poder ultrajovem.

(*O poder ultrajovem*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. p. 3-4)

PROJETO DE CARTA

PRECISO ESCREVER uma carta, não sei o endereço do destinatário, não sei quem é o destinatário, não sei a respeito de que assunto, nem qual a agência em que devo registrá-la, qual o porte, qual o papel que devo usar.

Dessa carta, de seu conteúdo e de suas conseqüências, sei apenas o que não sei, e esse nada é tudo. Há muitos me acorda a necessidade dessa carta, e em sonho procuro começar a escrevê-la: "Prezado senhor", depois emendo para "Meu caro fulano", mas rasgo e começo outra vez: "Querida três vezes querida e esquecida", porém não é isso que eu quero dizer, é outra coisa, qual? Como?

Então deixo de pensar no problema, pois é problema em forma de carta, ou antes, a forma de uma carta ainda informe, pedindo ser escrita, endereçada, remetida, respondida. Sim, respondida. Não a expedi a ninguém, sequer a escrevi, mas porque até hoje e até sempre ela ficará sem resposta, apesar da intensidade de sua mensagem, que existe por si mesma e confunde remetente e destinatário (s) na mesma corrente de afetividade reclamante, não apaziguada, nem apaziguável?

Se a resposta, mesmo breve, em bilhete ou cartão-postal, me chegasse agora, sem dúvida eu a escreveria imediatamente, com a facilidade febril das expansões que não suportam o atraso de um minuto. Instalaria em minha casa um serviço ultraveloz de entrega, para despachá-la. Se não fosse eu mesmo seu mensageiro, mas tão rápido que chegaria antes da carta, aos gritos: "A carta! A carta! Vem aí a carta!" E a carta, voando atrás de mim, assumiria semblante humano para sorrir do mensageiro, que passará a ser a própria carta. Para depois me anular com a sua chegada e somente a carta, em sua indefinível perfeição, me resumir a mim, tornando-se a verdadeira edição do meu ser, em síntese de palavras que jamais poderiam ser apagadas ou corrigidas por outras. Nem outras haveria além delas, dado que a carta excluiria tudo que é acessório formal, na linguagem definitiva que todos aspiramos a conquistar, e que paira além dos dicionários.

No fundo, nasci para escrever esta carta e vou adiando o cumprimento da missão, se é que não estou acumulando forças para chegar ao estado de translucidez em que o papel diáfano registre o pensamento diáfano de uma inefável mensagem. Talvez

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

seja curta demais a vida para consegui-lo. Talvez me tenham confiado erradamente a missão que caiba a outro, e este, ignorante da troca, jamais se dispõe a escrever a carta essencial. Pode ser também que só pela metade eu consiga escrevê-la, em dia favorável, e que a outra metade não seja para ser escrita, e muito menos concebida. Pode acontecer ainda que a inexistência de destinatário seja um dos dados estabelecidos, de modo que, se se conseguir escrever tal carta, ela correrá o mundo todo sem encontrar quem a receba, voltando ao signatário tão coberta de carimbos das sucessivas agências por onde transitou que se torna irreconhecível o envelope, e ela seja atirada à cesta com um simples impresso de propaganda comercial. Não será um engano terrível, mas o desfecho prefixado de uma aventura, a parábola meditada de um malogro: estava escrito, antes que ela se escrevesse.

Nas cartas que escrevo costuma insinuar-se o rascunho da grande carta (grande? ou conterá só duas linhas?) mas bem sei não adianta rascunhar o que não pode ser previsto e menos ainda planejado. Ou a carta espontaneamente na brancura da folha, tão imperativa que só me resta assiná-la, ou todo meu empenho literário de reunir as expressões mais adequadas resultará na caricatura de um documento que impede de estilização e mesmo a repele. A correspondência da vida inteira torna-se o esboço inútil de uma única peça postal que não tenho aptidão para compor, e não me é ditada, mas que exige ser escrita.

Estamos nisto, eu e a minha carta, já concreta, palpável, legível de tão imaginada: em sua plenitude branca.

(*Os dias lindos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. p. 143-145)

QUEIXA DE UNS ÓCULOS ERRADOS

DOUTOR, esses óculos que o senhor me receitou, não consigo ver absolutamente nada com eles. Foi para eu não ver mesmo nada de tudo, que me mandou comprá-los? Minto. Às vezes (poucas) enxergo tão demais, tão nítido e em relevo, que esbarro na parede colocada a 30 metros de distância, varo por ela adentro, me esborracho. Dói, doutor, dói! Horrível, isso: ver demais, em grande e de perto, nu, cru, gigantão. Quero fugir, a imagem me pega, ela é que me viu pelos meus óculos, como se eles fossem de me fazer visto, não de me fazer ver. Entende? Nem eu. Outras vezes é o contrário. Tudo ficou tão longe, tenho a sensação de que viajo a bordo de um avião, as pessoas e a cidade se distanciam para trás; vou cumprimentar um conhecido no Largo da Carioca, estendo a mão, ele já está em Campinas, que Campinas coisa nenhuma, está em Manaus, em não-sei-onde, miudinho, sumindo. Sumiu no mapa. Esses óculos!

Mas o comum, doutor, é não ver mesmo nada do que eu preciso ou do que eu gostaria de ver. O vazio. Não, não é o escuro nem o nebuloso, que esperança. Isso já seria vantagem, compensaria de certo modo a despesa desses óculos, com sua armação tão cara que até parece mais importante do que as lentes; será ela o essencial dos óculos? Bem, não me queixo do preço. Para ver qualquer coisa hoje em dia, com clareza e precisão (e com presteza também), é preciso pagar caro. Dei 200 contos, daria 500, doutor, daria 5 mil, daria a camisa do corpo, para usar bem a minha vista e poder dizer: "Eu vejo. Eu sei como é o contorno, o volume, a dimensão, a cor, o retrato verdadeiro de cada coisa. Eu vi, o que eu vi ficou gravado em mim, não pode ser adulterado pela memória ou pela informação, meu cérebro o analisou, e eu posso dizer o que a coisa é, e como é."

Estou-me fazendo compreender? Receio que não. O doutor está cogitando nos clientes que esperam, a fila é infinita, vai pela rua afora, pelo continente afora. Seu tempo é diminuto para atender a tanta gente que vê pouco ou confuso, através um nevoeiro de lágrimas ou de sons e letras embaralhadas. O doutor receitou, está receitado. Desde sempre ou desde, pelo menos, muitos séculos. Enquanto eu, represento uma pequena comédia, sem dúvida, contrariando sua ciência. Os óculos estão certíssimos, meus olhos é que insistem em errar – não é isso? Há óculos para toda a variedade de olhos, mas os olhos nem sempre se adaptam, querem ver de outro modo,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

procuram o avesso da imagem. Se uma lei sábia tornasse obrigatório o uso de apenas três tipos de lentes – de dois – seria genial, o tipo A e o tipo B, ou se não, somente o tipo A, ou AH! (que deixaria de ser A, seria a *lente*), essas anomalias de visão teriam fim? Oh, doutor, desculpe se o aborreço, formulando hipótese tão primária. Não foi certamente para chegar a essa simplificação igualitária que o senhor estudou tanto. Foi para propor óculos diferentes, de graus diferentes, a vistas diferentes, e armações, sim, belas armações novidosas, que, se não aumentam a visão, lhe oferecem graciosa moldura. Também pode ser que os óculos, por um mandamento da nova óptica, não sejam para ver; e pode muito bem ser, ainda, que a realidade não deva ser vista, que a gente passa perfeitamente sem o registro retiniano dela; e veremos para dentro, aprofundaremos nosso eu abissal, alheios à forma incômoda dos objetos; ou não veremos nem sequer nesse poço, não adianta?

Doutor, de qualquer maneira, e no exercício do meu direito, sei lá se direito, de reclamar, reclamo contra esses óculos que o senhor me botou no nariz. O senhor, hem? se esqueceu de dizer na receita que era para jogá-los fora com a maior urgência, e usar a visão direta, fraca que fosse, míope e contingente que fosse... mas direrta.

(*Caminhos de João Brandão*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 116-117)

SALVAR PASSARINHO

O VENTO NOROESTE (ponho com maiúsculas porque ele é uma personalidade, entre os demais ventos), chegou sem aviso prévio, sacudiu a cabeleira das árvores, derrubou tapumes, entortou postes, estraçalhou coisas. E foi-se embora. No chão, jaziam tábuas, fios, galhos. E no meio dos destroços, no refúgio entre duas pistas, um passarinho de asa quebrada, agitando-se em vão. Anoitecia.

– Olha aquele infeliz tentando voar – disse o passageiro do táxi, quando o sinal fechou.

– Eles ficam assim depois de uma rajada mais forte – comentou o motorista. – É da vida, doutor.

– Dá tempo de descer e apanhar o coitadinho?

– Se andar ligeiro, dá. Mas com esse bolo de carros no meio, como é que vai chegar até ele? O sinal abrindo, eu tenho de tocar, e não levo nem o doutor nem o passarinho.

– Isso é verdade. Mas dá pena ver um bichinho desses sofrendo.

– Faça de conta que não viu.

– Mas eu vi, aí é que está.

– Bem, o doutor é quem resolve. Mas eu não vou perder a corrida se o sinal...

– Eu pago adiantado, não me importo com dinheiro, está aqui o dinheiro.

Começou a mexer nervosamente na carteira, enquanto calculava o preço da corrida.

– Não é isso. O doutor esquece que está com um embrulho grande no carro. Se sair para salvar o passarinho, tem de levar o embrulho, para não ficar sem ele se não voltar a tempo.

– Bolas, me esquecia do embrulho. É mesmo, tenho de levar. Eu levo. Estou disposto a salvar aquele bichinho de qualquer maneira.

– Me desculpe, mas não dá pé o doutor atravessar com esse embrulho, apanhar o passarinho e voltar com os dois.

– Não faz mal. Eu tento. Olhe aqui o seu dinheiro.

– Espere um pouco. O doutor não vê que vai ficar com um embrulho e um passarinho aleijado na mão, no meio da pista, às sete horas da noite, sem condução, e ameaçando chuva? Já está pingando, repare.

– Escute aqui, meu caro ("meu caro", dito sem nenhum inflexão de ternura, pelo contrário), em certas circunstâncias da vida...

Não concluiu. Apareceu o sinal verde, o motorista arrancou.

– Pois é, se nós não ficássemos conversando, dava tempo. Agora, vou ficar pensando no pobrezinho. Sei que é bobagem, mas não posso ver uma criaturinha dessas sofrer, sem eu sentir alguma responsabilidade.

– Compreendo. O doutor não pense que eu tenho coração de pedra. Mas já calculou o que ia fazer com esse passarinho?

– Ia cuidar dele, ué.

– Ia cuidar, é claro. O doutor chegava em casa, entregava ele pra sua patroa, pedia a ela que tratasse dele. Mas como é que se conserta asa de passarinho, quando a gente não é formada nessas coisas? Não duvido que a madame seja jeitosa, mas consertar asa de passarinho, juro ao doutor que não é mole, tive experiência lá em casa. Pode até quebrar a outra asa. Então a gente pensa em chamar um veterinário, porque a clínica é longe, está chovendo uma barbaridade, mas cadê o número do telefone dele? mudou de enderêço, não atende, essas coisas. E o preço da consulta? Já vi o doutor não faz questão de dinheiro, mas, com sua licença, a madame faz, e com razão.

– Você é pessimista, hem?

– Realista, doutor, é o que sou. Vamos que fique em cem contos, baratinho, a visita do veterinário. A questão é que ele não vem, a noite é comprida, o bichinho em cima do sofá, padecendo, mexendo só com uma asa. O doutor tem filhos?

– Três.

– Então complica. Vão querer dar palpite, pegar no passarinho, que não quer agrado, não quer comida, quer é ficar livre da chateação. O doutor fica nervoso e...

– E o quê?

– Não tenho coragem de dizer.

– Diga, não faz mal.

– Então o doutor faz aquilo que eu fiz, na mesma situação.

– Que foi que você fez?

unesp

– Tranquei o coração, fechei os olhos... e apertei o pescocinho dele. Para ele não sofrer mais. A patroa e os garotos me xingaram de monstro, de mais isso e mais aquilo. Está vendo? Sorte do doutor, aquele sinal abrir.

(*O poder ultrajovem*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. p. 167-169)

SOLILÓQUIO

Vão tirar o terminal do meu ônibus do centro da cidade, vão tirar do centro da cidade o meu ônibus, vão me tirar do centro da cidade?

Vão tirar da cidade o centro da cidade, vão tirar da cidade toda a cidade, vão fazer o quê da cidade?

Vão plantar uma cidade nova no lugar da cidade carcomida, vão desistir de manter as ruínas da cidade, vão decretar que cidade não é mais de a gente viver?

Vão fazer ruas de cima para baixo, em forma de cisterna, para o que se abrem os competentes buracos e se desaconselha andar na superfície para não prejudicar as obras?

Vão me dar passagem entre o tapume e a pista de corridas, entre o poço e a poça de lama, ou não vão deixar mais que use as pernas e os pés por estarem definitivamente fora de moda?

Vão permitir que eu siga o meu itinerário de trabalho sobre a capota dos automóveis, saltando de uma para outra depois de treinado em academia de técnica pedestre, ou vão estatuir que eu e mais nove concidadãos de bom físico carreguemos nas costas o automóvel, a fim de que automóveis e nós passamos chegar ao destino, passando no que outrora de chamava rua?

Vão dizer quantas pessoas podem sair de casa, a quantas horas, por quanto tempo, e por onde será permitido caminhar, durante quantos minutos, para que as turmas seguintes não sejam prejudicadas na regalia de ir e vir na cidade entupida?

Vão acabar com a cidade, todas as cidades, vão acabar com o homem e a mulher também, vão fazer o quê, depois que eles mesmos acabarem?

(*De notícias e não-notícias faz-se a crônica*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. p.29-30.)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

