Vera Márcia Paráboli Silva Vidigal Milanesi

Poética da Crônica de Rubem Braga

unesp

Vera Márcia Parâboli Silva Vidigal Milanesi

POÉTICA DA CRÔNICA DE RUBEM BRAGA

Tese 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 Doutor em Letras (Área de Concentração em Literatura Brasileira).

Orientador:
Prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva

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

853/99

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO
1995

Aos
meus pais
meu esposo
e minha filha
Ofereço.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva,
pela segura e competente orientação.

Ao Prof. Dr. Rogério Chociay,
pelo incentivo e valiosas sugestões.

Ao Prof. Dr. Romildo Sant'Anna,
pelo interesse e estímulo constantes.

Ao Prof. Dr. Carlos Daghlian,
pela atenção e preciosa ajuda na organização bibliográfica.

À Profª. Drª. Ana Maria Gottardi,
pelo estímulo e sugestões importantes

Aos meus pais,
sempre amigos e incentivadores, pela disponibilidade e carinho.

Ao meu marido,
cujo apoio e companheirismo muito significaram na realização de minha tarefa.

À minha filha,
pelo profundo respeito por meu trabalho.

Aos meus amigos e irmãos,
pela presença constante e alentadora.

Aos funcionários da Biblioteca e da seção de pós-graduação do IBILCE,
pela presteza e solicitude com que sempre me atenderam.

"Sim, foi apenas um instante, mas me feriu os olhos de beleza para sempre."

Rubem Braga

POÉTICA DA CRÔNICA DE RUBEM BRAGA

Tese apresentada por Vera Márcia Paráboli Silva Vidigal Milanesi à Universidade Estadual Paulista, câmpus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Doutor em Letras (Literatura Brasileira), em 1995.

RESUMO

A importância quantitativa e qualitativa da crônica dentro da Literatura Brasileira, a escassez bibliográfica sobre esse gênero e sobre os cronistas, a qualidade literária de Rubem Braga e seu papel como "fixador" de uma forma literária única justificam este trabalho. Com ele, pretendemos atingir, por meio de um método livre inspirado, sob alguns aspectos, na leitura de Gaston Bachelard, de Octavio Paz e nas contribuições da psico-crítica, os seguintes objetivos: caracterizar as interrelações dos procedimentos poéticos e prosaicos na crônica, assinalar o papel e o processo do devaneio em sua construção e no desvelamento da mesma, avaliar a intensidade da imagem poética e analisar o seu ritmo constitutivo.

UNITERMOS: Literatura Brasileira Contemporânea, Rubem Braga, prosa poética, ritmo, crônica, devaneio, imagem, infância, casa, o outro.

THE POETICS OF RUBEM BRAGA'S COLUMNS

Doctor's dissertation (Brazilian Literature) presented by Vera Márcia Paráboli Silva Vidigal Milanesi to Universidade Estadual Paulista, câmpus of São José do Rio Preto, State of São Paulo, Brazil, in 1995.

Abstract

Both the quantitative and qualitative importance of the column in Brazilian Literature, the shortage of bibliographical material on the column and columnists, Rubem Braga's literary value and his role as the "consolidator" of a unique literary form justify this work. By means of a free method inspired by the ideas of Gaston Bachelard and Octavio Paz and in the contributions of psyco-criticism, the following objectives are expected to be reached: to characterize the interrelations of prose and poetic procedures in the column, to point out the role and the process of daydreaming in its construction and in its disclosure, to evaluate the intensity of the poetical image and to analyze its constitutive rhythm.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian Literature, Rubem Braga, poetical prose, rhythm, column, daydream, image, childhood, home, the other.

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

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	8
Notas	11
1. A POESIA EM CRÔNICA	13
1.1. Rubem Braga e a poesia do cotidiano	13
1.2. A poesia em pedaços	27
1.3. O devaneio e a crônica	60
Notas	69
2. A MUSICALIDADE DISCRETA: UM PODER ENCANTATÓRIO	80
Notas	127
3. IMAGENS DO MUNDO	131
3.1. Imagens do mundo I: a casa	143
3.2. Imagens do mundo II: a infância	179
3.3. Imagens do mundo III: o outro	222
Notas	252
4. O RITMO DO MUNDO	257
Notas	310
A LIRA CONTRA O MURO	316
Notas	328
BIBLIOGRAFIA	329

INTRODUÇÃO

As duas qualificações usuais da poesia - ritmo e imagem- constituem as idéias condutoras de nossa pesquisa (conceitos operatórios que, como tais, revelar-se-ão ao longo de nosso trabalho). São idéias que tentam articular duas concepções à primeira vista opostas e que, em virtude mesmo dessa oposição, assumem a aparência de certa radicalidade: a primeira - "poesia como estímulo ou participação emotiva" - faz do ritmo o impulso e ao mesmo tempo o princípio regulador da expressão verbal livre; a segunda - "poesia como expressão absoluta da verdade" - torna a imagem um instrumento conceitual, certamente criador, que justifica e funda o ser. Aquela nos remete a Giambattista Vico que, em pleno século XVIII, repunha o pensamento platônico, revisto de maneira positiva, e aproximava (quando não identificava) a atividade poética com o jogo da imaginação infantil ou dos homens primitivos (povos crianças).(1) Esta nos remete a Heidegger (2) que, no século XX, repõe o pensamento aristotélico, dele se afastando na medida em que torna a poesia não mais expressão de uma verdade diferente em grau e natureza da verdade filosófica, mas sim, expressão absoluta da verdade colocando-se, assim, ao lado de Shiller, como cultor de uma concepção romântica de poesia.

unesp

Como pontos de referência, essas qualificações contrastam fortemente com o que se espera de textos que se situam, ou deveriam situar-se, em pólo oposto: textos escritos em prosa, pois é assim que as crônicas se apresentam para nossa leitura. Entenda-se esse contraste como uma espécie de resistência que o texto da crônica, pelo menos de um certo tipo de crônica, busca vencer. E que, no caso de muitas crônicas de Rubem Braga, vence.

A importância quantitativa e qualitativa da crônica dentro da Literatura Brasileira, a escassez bibliográfica sobre esse gênero e sobre os cronistas, a qualidade literária de Rubem Braga e seu papel como "fixador" de uma forma literária singular que, segundo o crítico Antonio Cândido, desempenha a valiosa função de trazer a literatura para o "rés-do-chão", justificam nosso trabalho.(3) Com ele pretendemos atingir, por meio de um método livre inspirado, sob alguns aspectos, na leitura de Gaston Bachelard, de Octavio Paz e nas contribuições da psico-crítica, os seguintes objetivos: caracterizar as inter-relações dos procedimentos poéticos e prosaicos na crônica, assinalar o papel e o processo do devaneio na construção da crônica e no desvelamento dessa construção, avaliar a intensidade da imagem poética e analisar o seu ritmo constitutivo.

O *corpus* da pesquisa está constituído pelas seguintes obras de Rubem Braga: *A borboleta amarela* (3a. ed. Rio de Janeiro: Autor, 1963; 8a. ed. Rio de Janeiro: Record, 1991); *O homem*

unesp

O *corpus* da pesquisa está constituído pelas seguintes obras de Rubem Braga: *A borboleta amarela* (3a. ed. Rio de Janeiro: Autor, 1963; 8a. ed. Rio de Janeiro: Record, 1991); *O homem rouco* (2a. ed. Rio de Janeiro: Autor 1963); *O conde e o passarinho* (Rio de Janeiro: Autor, 1964); *Ai de ti, Copacabana* (Rio de Janeiro: Record, 1981); *Um pé de milho* (Rio de Janeiro: Record, 1982); *A traição das elegantes* (2a. ed. Rio de Janeiro: Record, 1982); *Crônicas da guerra na Itália* (Rio de Janeiro: Record, 1985); *Recado de primavera* (3a. ed. Rio de Janeiro: Record, 1985); *O verão e as mulheres* (4a. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986) e *As boas coisas da vida* (3a. ed. Rio de Janeiro: Record, 1989).(4)

unesp

NOTAS

(1) Lemos, em *Principios de una ciencia nueva sobre la naturaleza comun de las naciones II*, de Vico:

> *De este modo, los primeros hombres de las naciones gentiles, como niños del naciente género humano, como hemos señalado también en los Axiomas, creaban las cosas según sus ideas, con una infinita diferencia, sin embargo, con respecto a la creación de Dios. Pues Dios, en su purísimo entendimiento conoce las cosas, y conociéndolas las crea; ellos, por su enorme ignorancia, lo hacían gracias a una fortísima fantasía. Y por ser fortísima lo hacían con maravillosa sublimidad. Y tal y tanta era que perturbaba en exceso a los mismos que, imaginando estas cosas, las creaban. Fueron llamados por esto "poetas", que es lo mismo, en griego, que "creadores."(p.30-31)*

(2) Para essas e outras informações nos valemos de Heidegger, *Arte y poesía*.

(3) Cândido. "A vida ao rés do chão". *In* Carlos Drumond de Andrade *et alii*. *Para gostar de ler: crônicas*.

(4) Por se tratar de uma obra que se destaca das demais pelo cunho eminentemente jornalístico, *Crônicas da guerra na Itália* mereceria um

unesp

estudo à parte (o que, aliás, já foi feito, em Dissertação de Mestrado da USP, por Patrini). Apesar do forte cunho jornalístico essas crônicas estão carregadas do lirismo braguiano, conforme procuramos apontar.

unesp

1. A POESIA EM CRÔNICA.

1.1 Rubem Braga e a poesia do cotidiano

Desde as primeiras críticas sobre Rubem Braga, duas características foram notadas: uma, que parece ser própria do gênero crônica, a temática do cotidiano; a outra, a qualidade poética dos textos braguianos. Sérgio Milliet e Manuel Bandeira, que também são poetas, dão-nos exemplos de crítica que vêm-se reafirmando até hoje.(1)

Bandeira parece-nos o primeiro a referir-se ao estilo "puxa-puxa" de Braga, pelo qual o cronista imprime às crônicas "gotas de certa inefável poesia que é só dele".(2)

Milliet, seguindo Bandeira, afirma que Rubem Braga só é bissexto em verso, "pois o sentido poético, sempre presente em suas crônicas, é precisamente o que dá a sua prosa um tão raro e singular encanto".(3) Para Milliet, a poesia, estado natural e clima de Rubem Braga, faz com que seu vocabulário simples atinja valores transcendentes e imponha ao crítico a simplicidade como norma de discurso analítico e interpretativo.

unesp

Assim, o fato de Rubem Braga escrever em prosa não impede que os críticos o vejam como poeta, nas palavras de Milliet: "um receptivo", "um poeta eternamente embevecido pelas cousas admiráveis da vida sofrendo por não as ver ao alcance de todos.... poeta antes de tudo e poeta acima de tudo", que compõe "pequenos e comovidos poemas em prosa."(4)

Por isso, Milliet afirma que o lê como se lê um livro de poemas: voltando atrás, repetindo frases em voz alta para apreender-lhe a musicalidade, deslumbrando-se com as imagens e até com certo despeito, com inveja da leveza, da graça e da penetração de certos trechos. Para ele, há, nas crônicas braguianas, "um mínimo de concessões que se fazem necessárias para que não sejam poemas, porém crônicas." Mas esse equilíbrio é instável, e "em mais de um trecho a crônica desaparece por completo e em seu lugar surge o poema." É aí que o cronista-poeta "junta imagens, sons, frases, pelo prazer da arte em si, porque nessas soluções exclusivamente artísticas encontra uma euforia e dilata as fronteiras de sua invenção".(5)

Davi Arrigucci, talvez o crítico mais penetrante de Rubem Braga, também enfatiza a qualidade estética da obra do cronista e sua forte carga de poesia do cotidiano. Em "Braga de novo por aqui", Arrigucci mostra a complexidade de uma obra que une a naturalidade ao que considera grandes "achados de linguagem". (6)

unesp

Assinalando a presença da tradição oral nas crônicas braguianas e, assim, o seu caráter dialógico, Arrigucci considera ser o eu do cronista antes de tudo um "estado de ânimo" (pensativo, ruminante e lírico), marcado pela passividade contemplativa, o que o transforma num coletor de epifanias.

Fazendo uma aproximação entre Rubem Braga e Manuel Bandeira, Arrigucci afirma que, para ambos, a manifestação sensível tende a se converter em símbolo de uma experiência rica e complexa, na qual os componentes sensuais (impressões sensoriais e êxtase erótico) se ligam a outros - emotivos, intelectuais e poéticos.

Como os críticos que o antecederam, Arrigucci enfatiza que tanto para Bandeira quanto para Braga, a simplicidade atinge um valor estético que marca uma atitude diante da vida e da arte. É, enfim, o "grande mistério" a que alude Rubem Braga em sua crônica "O mistério da poesia" *(A traição das elegantes)*. A simplicidade na crônica braguiana vem tecida pela matéria do cotidiano que, nas mãos do cronista, apresenta-se com sua dignidade máxima. Voltando-se para o cotidiano, o cronista passa a lidar com matéria efêmera:

> *Num mundo como o nosso, já bastante estandardizado, de relações reificadas, onde tudo pode virar mercadoria e em si nada valer, o velho Braga, em meio ao mais efêmero, não apenas nos dá a impressão súbita de beleza fugitiva,*

mas a dignidade e a poesia do perecível, quando tocado por um dedo humano. (7)

A crítica parece, pois, indicar a essência da poesia braguiana: seja a alusão de Manuel Bandeira ao "puxa-puxa" ou a visão de Milliet da transformação do vulgar em transcendente ou ainda a aproximação que Davi Arrigucci faz entre Rubem Braga e Manuel Bandeira por sua tarefa comum de apreensão do perecível através do exercício poético, o círculo crítico se fecha em torno de uma unanimidade: o fato de a transfiguração do vulgar ser realizada pelo cronista com grande leveza e penetração. Tentaremos, a partir das crônicas-título da obra braguiana, verificar uma possível trajetória do escritor, chegando, assim, a um roteiro que nos permita uma visão panorâmica da mesma.

Seu último livro, *As boas coisas da vida,* parece trazer condensado, no título, a busca de toda sua obra e, talvez, de sua vida: tragar dos fatos corriqueiros a essência boa e duradoura, apreensível apenas pela poesia, o que confirma a afirmação do crítico Sérgio Milliet sobre a obra braguiana: "A poesia para ele não está no acontecimento excepcional, porém no que de excepcional contém o acontecimento vulgar." (8) Ainda que uma leitura linear nos permita opor essa última obra à primeira, em virtude do engajamento social desta, sentimos que a trajetória de Rubem Braga está marcada por

uma tendência não só para o estilo simples, como também para um conteúdo que enfatiza as "boas coisas da vida".

O cronista preocupado com a denúncia de problemas sociais de *O conde e o passarinho* e *Morro do isolamento* não desaparece; mas apenas ganha, com o passar do tempo, serenidade para aceitar o imutável, coragem para mudar o possível e o discernimento para distinguir o necessário do contingente.(9)

Em seu primeiro livro, de 1936, a crônica título, "O conde e o passarinho" antecipa aspectos que, com maior ou menor profundidade, repetir-se-ão em todos os outros. A oposição entre o conde Matarazzo, imagem do capitalista, e o passarinho, símbolo da liberdade, entranha uma comparação de superioridade em que o segundo elemento é privilegiado:

> *Devo confessar preliminarmente que, entre um conde e um passarinho, prefiro um passarinho. Torço pelo passarinho. Não é por nada. Nem sei mesmo explicar essa preferência. Afinal de contas, um passarinho canta e voa. O conde não sabe gorjear nem voar. O conde gorjeia com apitos de usinas, barulheiras enormes, de fábricas espalhadas pelo Brasil, vozes dos operários, dos teares, das máquinas de aço e de carne que trabalham para o conde. O conde gorjeia com o dinheiro que entra e sai de seus cofres, o conde é um industrial, e o conde é conde porque é industrial. O passarinho não é industrial, não é conde, não tem fábricas. Tem um ninho, sabe cantar, sabe voar, é apenas um passarinho e isso é gentil, ser um passarinho. (p.77)*

unesp

Nessa antinomia vislumbra-se a posição do cronista diante da sociedade em que vive; por outro lado se manifesta num tom confessional que lhe possibilita apresentar-se ao leitor comum como amante da liberdade e da vida simples. Essa postura de resistência e seu tom sedutor reaparecem, ora pálida, ora nitidamente, nas suas mais diversas crônicas. Nesta, enlaçam-se amor, vida e morte:

> *Entretanto, eu não quisera ser conde. A minha vida sempre foi orientada pelo fato de eu não pretender ser conde. Não amo os condes. Também não amo os industriais. Que amo eu? Pierina e pouco mais. Pierina e a vida, duas coisas que se confundem hoje, e amanhã mais se confundirão na morte. (p.77)*

Pierina, metamorfoseada em Joana, ou anônima, freqüentemente registrará a ausência da "mais amada de todas as amadas", a eterna amada, a jamais esquecida, sombra e nitidez, ausência sempre presente na viagem lírica do cronista.

Talvez a impotência sentida por Rubem Braga diante das injustiças sociais e dos desarranjos inevitáveis da vida tenham sido a motivação maior da crônica-título "Morro do isolamento" (1964) na qual, de uma forma simbólica, se opõe o personagem Profeta aos outros mortais. Símbolo da consciência possível de uma

unesp

sociedade degradada e degradante, o Profeta é consultado por crianças muito pobres, pelos homens doentes e pelas mulheres feias, todos marginalizados numa sociedade de aparência rica e bela.(10) A consciência faz do Profeta um ser problemático, que precisa esconder-se numa gruta escura e cercar-se de animais doentes. Por pensar, seu cérebro se transforma numa luzinha "tremelicando no Morro", que lhe permite ver o esvaziamento da vida.

Imaginemos que o símbolo seja projeção do cronista. Neste caso, a dor provocada pela problematização da realidade leva-o ao vaticínio e, conseqüentemente, à crença de uns, à descrença de outros, mas sempre em situação marginal. Nesse quadro, se estabelecem as correspondências entre a escuridão da noite e a insegurança do cronista, a solidão do Profeta e o isolamento diante da sociedade opressiva, cujo instrumento particular são os jornais. Daí o desejo revolucionário ou transformador:

> *Vai cobra, e morde e mata os homens ruins, só respeitando as crianças e os pobres.... Vai tatu, e cavouca a terra vil, e derruba as casas e só respeita as miúdas e miseráveis.(p.136)*

Mas esse desejo determinado pela irracionalidade e pela impotência se esgota na prática, restando ao cronista a escrita empenhada ou comprometida que possa abalar o leitor.

unesp

O que predomina, porém, na obra de Rubem Braga, é uma tentativa surpreendente de ultrapassar a mesmice do cotidiano pela poesia. Para realizar tal tarefa com "engenho e arte" vale até lançar mão da simplicidade de um pé de milho, cujo surgimento inusitado no jardim da casa do cronista o faz sentir-se importante, não mais um "medíocre homem que vive atrás de uma chata máquina de escrever", mas um "rico lavrador da Rua Júlio de Castilhos". A observação e a fruição da simplicidade e espontaneidade das coisas motivam a grande transformação interior. Aparentemente o cronista continua o mesmo, mas a possibilidade de mudança, tanto em "Um pé de milho" (1945) quanto em outras crônicas surge sempre com a pausa na correria do dia-a-dia e a observação atenta e prazerosa das grandes pequenas coisas.

Outro traço da obra braguiana é uma auto-análise irônica, que possibilita ao cronista rir de si mesmo, mas não o livra da autopiedade. Nesse clima ambíguo, a crônica-título de *O homem rouco (1949)* revela um eu voltado para as miudezas de sua personalidade, mas sem por isso perder a autocrítica, que o leva a concluir:

> *O remédio é falar menos e escrever mais, antes que os complexos me paralisem os dedos, pobres dedos, triste mão que...mas, francamente, página de jornal não é lugar para a gente falar essas coisas. (p.57)*

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

Embora demonstre pensar que o derramar-se lírico não é a melhor saída para a crônica, Rubem Braga não desiste dele e da auto-análise, quando registra o eterno amor à amada ausente, construindo, talvez sem o perceber, uma estrofe heterométrica equilibradíssima: "*Eu vos direi, senhora, apenas, que a voz é feia e roufenha, mas o sentimento é límpido, é cristalino, puro - e vosso.*" (p.57) (11)

Belo exemplar de crônica-narrativa (12), "A borboleta amarela" (1963) conta uma pequena história sobre as peripécias do cronista a seguir uma borboleta no centro da cidade.

Borboleteio parece ser o substantivo mais aplicável à conversa fiada, ao "puxa-puxa" braguiano que, como já notou Manuel Bandeira (13), faz-se presente mesmo em crônicas que, como essa, possuem um núcleo narrativo. Assim, a cada movimento da borboleta, corresponde um comentário sentimental. Fato comum na leitura de Rubem Braga, fica no leitor a sensação de estar diante de uma livre associação de idéias.

Figura constante da obra de Rubem Braga, a imagem da mulher pode passar por um processo de idealização, quer no sentido de enaltecimento de uma qualidade particular quer no de configuração distanciada da realidade concreta. Do primeiro caso é exemplo "O verão e as mulheres" (1983) (14), em que a sensualidade feminina se zoomorfiza conforme o esboço simbolista consagrado por

Baudelaire.(15) Do segundo caso, são exemplos quase todas as crônicas que situam a mulher num plano de inacessibilidade ou de ausência típicos da tradição trovadoresca. Seguindo esta tradição, o cronista se torna um enamorado servil, exaltado e, como padece de uma paixão unilateral, dilacerado por vicissitudes que se multiplicam.

Em ambas as visões da mulher predomina uma concepção romântica do amor que se realiza através do desejo de uma unidade infinita. Tal concepção, partilhada por filósofos como Espinosa, Hegel, Feuerbach, Bergson e Sartre, faz com que o amor deixe de ser um fenômeno humano para se tornar um fenômeno cósmico (a natureza do Princípio ou da Realidade Suprema), abandonando sua característica de relação finita que não anula a realidade individual e a autonomia dos seres entre os quais se estabelece, fadando-se, dessa forma, ao fracasso, uma vez que se reduz a uma aspiração unilateral. Para esse tipo de amor a reciprocidade chega a ser decepcionante e o amante parece contentar-se em imaginar a forma vaga de um ideal fugidio.(16)

Já se falou que o gênero crônica é filho da cidade do Rio de Janeiro, mesmo não sendo exclusivo dela (17); um escritor que passou grande parte de sua vida nessa cidade não poderia se furtar de, aqui e acolá, referir-se à mesma. O Rio aparece, nas crônicas braguianas, através de sua geografia privilegiada, através da presença do mar e dos morros e também das diferenças sociais gritantes. "Ai de

unesp

ti Copacabana" (1958) mostra, em tom apocalíptico, porém irônico, uma profecia originada dos problemas da cidade maravilhosa, desde os ético-religiosos até os sociais.

Imagem do sincretismo religioso presente na cidade do Rio de Janeiro, a crônica concilia o tom das profecias bíblicas com a figura de Iemanjá. Cita risadas ébrias, iniqüidades, malícia, edifícios de cimento, especulação imobiliária, cadilaques, lambretas, meninos do morro, e condena a cidade à destruição fatal. O cronista passa a impressão de que condena o Rio por ser uma cidade muito desumana com os pobres, e, para isso, nada melhor do que condenar um bairro tipicamente burguês, Copacabana. Apesar do tom condenatório, a crônica deixa transparecer, como aliás acontece nas profecias bíblicas, a solicitude do escritor pela cidade de sua eleição.

"A traição das elegantes" (1967) traz outro tema preferido por Rubem Braga: a efemeridade existencial. Nessa crônica-título apresenta-se algo transcendente às desigualdades sociais: até mesmo as "elegantes", burguesas que vivem da futilidade, sofrem o desgaste do tempo. Não se trata apenas do desgaste pessoal, sinônimo de envelhecimento, mas também do desgaste de um modo de ser, que, com o passar do tempo, se tornou obsoleto e quase ridículo. Acentuando as diferenças sociais, o cronista lembra o quanto as moças das classes menos favorecidas buscam nas mais ricas seu

unesp

modelo e ideal. Por isso, a falta de estética das fotos das elegantes é sentida por ele como traição e prenúncio:

> *É duro confessar isto, mas é preciso forrar o coração de dureza, porque não sabemos se tudo isso é o fim de uma era ou o começo de uma nova era mais desolada e difícil de suportar.(p.209)*

"Recado de Primavera" (1980) mostra a impotência humana diante do ciclo natural: apesar da primavera ter voltado, o amigo-poeta Vinícius de Moraes "partiu antes" e, conquanto os passarinhos e a natureza se encontrem em festa, seu nome é apenas uma placa de rua. Mas, para que tudo não fique vazio e sem sentido, resta a solidariedade daquele que se vê também passando: "Eu ainda vou ficando um pouco por aqui - a vigiar, em seu nome, as ondas, os tico-ticos e as moças em flor." (p.108) Vigiar a vida: bela e melancólica, a imagem sintetiza a postura de todos aqueles que se sentem gratificados com a atitude contemplativa.

Dentro desse contexto geral, ora contemplativo, ora participativo, chegamos, finalmente, à crônica "As boas coisas da vida" (1988), que remonta, de início, ao tema da infância, muito abordado por Rubem Braga. A primeira boa coisa mostra, como em outras crônicas, o quanto o cronista está imantado por sua infância e por tudo o que a rodeia:

unesp

> *Esbarrar às vezes com certas comidas da infância, por exemplo: aimpim cozido, ainda quente, com melado de cana que vem numa garrafa cuja rolha é um sabugo de milho. O sabugo dará um certo gosto ao melado? Dá: gosto de infância, de tarde na fazenda. (p.130)*

Os demais elementos da lista de boas coisas vão desde a sofisticação de um "banho excelente num bom hotel" até a simplicidade do ato de "ser aplaudido pelos serventes de pedreiro"; em todos eles, a marca da perfeição (ou quase) é constante: a roupa confortável após o banho excelente no bom hotel, as surpresas lindas numa cidade estranha, o chute preciso, o poema realmente bom, o pedaço de prosa de dar inveja, o velho amor transformado numa grande amizade (ou vice-versa), a libertação de um amor não correspondido, partir, voltar (seja para Paris, seja para o Rio) e, coroando tudo, a perfeição da morte, vista como "solução e descanso eterno."

Nessa pequena crônica vemos, pois, o anseio do escritor pelo valioso e aperfeiçoável. Anseio que se transfere a nós, já que o cronista, alertando-se e alertando-nos para as boas coisas da vida, nos induz à cumplicidade e cria a vaga sensação de que a lista também poderia ser nossa.

unesp

Pelo exposto, vemos que, após duas crônicas-título de caráter marcadamente social, "O conde e o passarinho" e "Morro do isolamento", temos quatro que enfatizam o caráter íntimo ou a visão lírica do mundo: "Um pé de milho", "O homem rouco", "A borboleta amarela" e "O verão e as mulheres".Voltadas para a crítica social estão, ainda, "Ai de ti, Copacabana" e "A traição das elegantes", essa última mais amena que as anteriores, pois, nela, a efemeridade é vista como o denominador comum às diferentes classes sociais. Finalmente, "Recado de primavera" e "As boas coisas da vida" voltam ao intimismo braguiano, a última caracterizando, por completo, seu estilo solto e sua matéria leve.

1.2. A poesia em pedaços

A busca de uma poética de Rubem Braga começa pelo desconcerto de saber que, na maioria das vezes, a realização das obras de arte supera quaisquer esquemas pré-estabelecidos. Desconcerto confirmado com sua inquietante posição diante do "mistério da poesia", na crônica que traz esse nome. Uma espécie de aturdimento toma conta de nós, quando a lemos na tentativa de encontrar alguma luz sobre o significado possível que teve para ele a poesia.

Antes, porém, passemos rapidamente nossos olhos por outras crônicas que, de caráter metalingüístico, mostram o cronista diante de questões que ora tangenciam ora afetam a natureza do poético: a relação do narrador com o leitor; a oposição entre a poesia e o ritmo massificante dos grandes veículos de comunicação, como o jornal e a revista; a forma de composição; a consciência da dificuldade de ser a poesia totalmente apreendida pelo leitor comum; a definição autoral.

Tudo começa quando se narram as dificuldades com um leitor autoritário, "entendido" em Literatura e com um pendor preconceituoso para rejeitar o diferente. A experiência desse contato

acontecera com as redações do cronista ainda estudante, e é lembrada na crônica "A minha glória literária" (*Ai de ti, Copacabana*). Aí se reflete sobre o gosto literário fundado na tradição e nas convenções e sobre o caráter deformador em relação à liberdade poética. Para o professor, "autoridade" em Literatura, a poesia deve estar contida na trama das palavras difíceis e ornadas da grandiloqüência; daí o aplauso e prêmio para uma redação sobre a lágrima. Citando parte de sua composição, o narrador permite que seu leitor veja a estratificação do gosto literário acadêmico:

> *Quando a alma, vibrando atormentada, às pulsações de um coração amargurado pelo peso da desgraça, este, numa explosão irremediável, num desabafo sincero de infortúnios, angústias e mágoas indefiníveis, externa-se, oprimido, por uma gota de água ardente como o desejo e consoladora como a esperança; e esta pérola de amargura arrebatada pela dor ao Oceano tumultuoso da alma dilacerada é a própria essência do sofrimento; é a lágrima. (pp.165-166)*

Além de estimular a linguagem rebuscada, o professor também revelaria sua predileção pelo convencional, representado pela paráfrase do Padre-Nosso, segunda composição premiada do narrador-menino.

unesp

A postura irônico-crítica do narrador, que se mostra desde o título da crônica, aparece em seu modo irreverente de relatar a experiência, repensando o objeto motivador:

> *O professor de Português passara uma composição: A lágrima. Não tive dúvidas: peguei a pena e me pus a dizer coisas sublimes. Ganhei 10, e ainda por cima a composição foi publicada no jornalzinho do colégio. Não era para menos.... (p.165)*

E, depois de citar um trecho da composição:

> *É claro que eu não parava aí. Vêm, depois, outras belezas; eu chamo a lágrima de "traidora inconsciente dos segredos d'alma", descubro que ela "amolece os corações mais duros" e também (o que é mais estranho) endurece os corações mais moles". E acabo com certo exagero dizendo que ela foi "sempre, através da História, a realizadora dos maiores empreendimentos, a salvadora miraculosa de cidades e nações, talismã encantado de vingança e crime, de brandura e perdão" (pp.165-166)*

A posição crítica, a mudança decorrente da maturidade e o peso social da valoração positiva do professor de Português vêm destacados na crônica, preparando o leitor para o momento principal em que o narrador refere, como contraste, um relato não imitativo ou, pelo menos, mais livre.

unesp

A autoridade opõe-se, então, ao exercício imaginário do aluno após uma experiência vivencial, da qual extraiu a matéria e a forma de sua composição, agora liberta das palavras difíceis e das convenções e comprometida apenas com a expressão de emoções colhidas no cotidiano.

A simplicidade do gosto literário defendido pelo cronista e a íntima relação entre o vivido e o narrado são, para a "autoridade em convenção e tradição", pedra de tropeço. O trecho "Peguei da pena e fui contando com a maior facilidade" atesta o quanto o narrador se sentia familiarizado com o tema proposto, "amanhecer na fazenda."

A experiência de ter acabado de passar uns quinze dias na fazenda facilita a expressão do vivido; mas, inocente engano, o pequeno escritor não sabia que as combinações entre "consoladora como a esperança" e "ardente como o desejo" eram, para o professor, extremamente diversas de "burro zurrando" e, principalmente, de sua repetição com um advérbio de modo: "Um burro zurrando escandalosamente."(p.167)

Assim, justamente a frase mais expressiva de sua composição(18), é rejeitada e até ridicularizada pelo professor e, conseqüentemente, pelos alunos-colegas.

Embora esse possa ser o relato de uma experiência dolorosa, a distância temporal entre o narrador e o fato

narrado possibilita a ironia, grande marca da defesa da concepção de poesia como livre exercício da imaginação. Hoje, quem ri do fato é o cronista adulto, que pode, inclusive, escrever: "Foi minha desgraça.... Minha glória literária fora por água abaixo." (p.167)

Na verdade, está implícita aí a oposição de duas vertentes do gosto literário: a concepção do aluno-cronista, acompanhada da defesa, pelo cronista adulto, da liberdade de expressão, e a concepção de poesia do professor, acompanhada pela denúncia do caráter deformador subjacente no julgamento baseado na autoridade ou na exclusiva validade das convenções. Uma se baseia na defesa da idéia da criação; a outra, na defesa da idéia de imitação. De certo modo, essa oposição ressurge de modo velado na pequena crônica intitulada "Poesia"(*Recado de primavera*), na qual retrata-se a dificuldade de um leitor em apreender o trabalho poético de associação entre a forma e o conteúdo, o que o suscita a escrever:

> *Eu fiquei calado. Ficava difícil explicar que o poeta dissera muita coisa, que a vida é assim mesmo, que a vida tem essa toada da onda... Da onda daonde? (p.51).*

Dessa consciência surge uma relação ambivalente do cronista com o leitor: este vínculo é, algumas vezes idealizado; outras, desprezado. E sempre retorna sob muitas variações. Em *O homem rouco* confronta-se o oscilante interesse dos leitores com o

impulso, ora desprendido e generoso, ora limitado, de escrever: "Mas no fundo os leitores é que não interessam. Querem que eu fale mal do governo ou bem das mulheres, como tenho costume." (p.45) Ou ainda:

> *Mas por que essa mania de escrever livros e fazer coisas para estranhos? O bom livro é assim como o de João Vogeler, uma festa em família e para o autor mesmo - não pomba nem corvo que se lança aos ares do mundo com mensagens vãs, mas um humilde canteiro de flores de papel que fazemos para enfeitar o nosso berço, a nossa casa, e a nossa própria sepultura. (pp.120-121)*

"Faço questão do córrego" (*As boas coisas da vida*) contrasta a disponibilidade do leitor na contingência da leitura com o estado de tensão do cronista entre o exercício livre da poesia e a obrigação do exercício profissional:

> *Ouço, em imaginação, o bocejo do leitor, e sinto que ele me põe de lado e vai ler outra coisa, ou nada. Que me importa; tenho de escrever, vivo disso. Mal. Está claro que não vou fazer queixas, e pode ser que me paguem mais do que mereço; em todo caso é sempre menos que careço. (p.86)*

Em "Um sonho" e "A borboleta amarela" (*A borboleta amarela*) o leitor comum comparece como inquietante figura que pede do narrador o cuidado com as palavras ou que dele exige a

unesp

preservação de uma beleza não contaminada pelas banalizações ou pelas vulgaridades.

Por outro lado, o cronista, em vários momentos, mostra uma visão da poesia como estímulo e convite à participação emotiva do leitor, segundo uma linha já referida por nós e que ainda se observa, por exemplo, em Gaston Bachelard, para quem o verdadeiro poeta é aquele que suscita em nós uma leitura ativa que permita a participação do leitor na consciência criante. O poeta tem, portanto, a capacidade de despertar estados poéticos: seu devaneio leva o leitor a devanear e suas imagens fazem-no reviver as suas.

Na crônica intitulada "A palavra", (*Ai de ti, Copacabana*) o cronista mostra o reflexo dessa concepção de poesia: muitas vezes ele sente nos outros uma reação às suas crônicas ("uma hostilidade surda, ou uma reticência de mágoas"). Parece, no entanto, aceitar apenas os dissentimentos dos leitores, pois quando se alegra com a sensação de ter estimulado consentimentos, delega isso ao acaso: "deve ter sido alguma frase espontânea que eu disse com naturalidade porque senti no momento - e depois esqueci." (p.157)

O que constatamos, entretanto, é que a participação emotiva do leitor só é possível graças a um verdadeiro encontro entre sua subjetividade e a do cronista:

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

Alguma coisa que eu disse distraído - talvez palavras de algum poeta antigo - foi despertar melodias esquecidas dentro da alma de alguém. Foi como se a gente soubesse que de repente, num reino muito distante, uma princesa muito triste tivesse sorrido. E isso fizesse bem ao coração do povo; iluminasse um pouco as suas pobres choupanas e as suas remotas esperanças. (p.158)

A poética do cronista leva-o, às vezes, a idealizar a função do escritor, que é colocado na posição do mago que transforma a dor em alegria. Não raro manifesta o desejo compassivo de escrever uma história capaz de alegrar uma moça triste e doente; de trazer um reencontro com a alegria perdida para um casal entediado; tolerância e misericórdia às autoridades, para tirar das cadeias bêbados e pobres mulheres. Esse objetivo lhe parece superior ao reconhecimento público, pois confessa que abriria mão do mesmo, contanto que sua obra realizasse aqueles intentos.

Vez por outra, o cronista aborda o problema da oposição entre a crônica poética e o veículo de sua comunicação: a revista ou, principalmente, o jornal. Fazendo um pequeno trocadilho com o nome da seção de poemas da Revista *Manchete* ("A poesia é necessária"), afirma, na crônica "O poema que não foi aprovado"(*Ai de ti, Copacabana*):

Depois houve mudança na direção da revista e fui informado de que a poesia não é necessária.... A prova de que a poesia não é necessária é que a revista continua

unesp

> *crescendo, vende como pão quente, está cheia de anúncios e rendendo bela erva. (p.72)*

Numa crônica de 1948, de *O homem rouco*, chama o jornal de jardim fechado, pois não admite novos talentos.(19) Apesar de não se mostrar muito entusiasmado pelos novos pelo simples fato de serem novos, o cronista sente que há neles algo diferente, que se perde com o tempo:

> *Mas o antigo fervor, esse não volta. A água que brota da terra, a estranha semente que vem no vento da manhã que assanha os ares... E é contra isso que esse diretor de jornal ergue os muros de seu melancólico e policiado jardim de flores sábias. Está no seu direito, mas faz mal. (pp.20-21)*

Em 1951, faz uma crônica ("Mudança", *A borboleta amarela*) em que compara o teor das notícias sensacionalistas dos jornais e de suas crônicas, usando para isso, as palavras de um amigo que, após imaginar a narração de fatos miúdos e de final feliz, conclui:

> *Se um repórter redigir essas duas notas e levá-las a um secretário de redação será chamado de louco. Porque os jornais noticiam tudo, menos uma coisa tão banal de que ninguém se lembra: a vida... (p.101)*

O narrador mostra-se, neste momento, consciente da distância que o separa da mera reportagem circunstancial, pois sua crônica, permitindo-lhe incursões pelo reino da poesia, livra-o da "frieza jornalística". Por isso se sente fora da engrenagem massificante do jornal, e, desse prisma, opõe-se-lhe, como em "Faço questão do córrego" (*As boas coisas da vida*):

> *Dentro da engrenagem do jornal ou da revista moderna, o cronista é um marginal; é como um homem de carrinho na mão, um "burro-sem-rabo" dentro de uma empresa de transportes.*
> *Assim pelo menos me sinto eu, com esta minha velha alma galega, quando me ponho a trabalhar. Às vezes a gente parece que finge que trabalha; o leitor lê a crônica e no fim chega à conclusão de que não temos assunto. Erro dele. Quando não tenho nenhum frete a fazer, sempre carrego alguma coisa, que é o peso de minha alma; e olhem lá que não é pouco. O leitor pensa que troto com meu carrinho vazio; e eu mesmo disfarço um pouco assobiando; mas no fim da crônica estou cansado do mesmo jeito. (pp.85 - 86)*

A relação do cronista e de suas crônicas com o veículo que lhe serve de instrumento de comunicação é, pois, dialética: se, de um lado, a crônica deve adaptar-se ao ritmo dos grandes meios de comunicação (no mínimo, em termos de limite físico); de outro, cria dentro dele um espaço para a poesia, o devaneio e o sonho, elementos

unesp

que, fatalmente, se chocam com a apresentação rude da realidade nas notícias que formam a maior parte de seu esqueleto.

No que diz respeito à forma de composição, há, pelo menos, mais quatro crônicas que a tematizam: "Antigamente se escrevia assim" e "Em Portugal se diz assim", ambas de *Recado de primavera*, "Mestre Aurélio entre as palavras", de *A traição das elegantes* e "Nascer no Cairo, ser fêmea de cupim", de *Ai de ti, Copacabana*. Nessa última, o escritor faz um questionamento sobre o preciosismo vocabular, e se solidariza com a maioria dos leitores, que deve desconhecer o significado de vocábulos como "escandichar", o antônimo de "póstumo", o feminino de "cupim" ou o nome do indivíduo que nasce no Cairo. Escreve:

> *O leitor que responder "não sei" a todas estas perguntas não passará provavelmente em nenhuma prova de Português de nenhum concurso oficial. Mas, se isso pode servir de algum consolo à sua ignorância, receberá um abraço de felicitação deste modesto cronista, seu semelhante e seu irmão.*
> *Porque a verdade é que eu também não sei. Você dirá, meu caro professor de Português, que eu não deveria confessar isso; que é uma vergonha para mim, que vivo de escrever, não conhecer o meu intrumento de trabalho, que é a língua.*
> *Concordo. Confesso que escrevo de palpite, como outras pessoas tocam piano de ouvido. (p.159)*

Certamente é na crônica "O pavão"(*Ai de ti, Copacabana*), que encontramos uma espécie de síntese do estilo braguiano de compor:

> *E considerei a glória de um pavão ostentando o esplendor de suas cores; é um luxo imperial. Mas andei lendo livros, e descobri que aquelas cores todas não existem na pena do pavão. Não há pigmentos. O que há são minúsculas bolhas d'água em que a luz se fragmenta, como em um prisma. O pavão é um arco-íris de plumas.*
> *Eu considerei que este é o luxo do grande artista, atingir o máximo de matizes com o mínimo de elementos. De água e luz ele faz seu esplendor; seu grande mistério é a simplicidade. (p.120)*

"Atingir o máximo de matizes com o mínimo de elementos..." Ficamos nos perguntando se não é esse o segredo que faz da obra poética de Rubem Braga uma transfiguração primorosa do real. E isto nos leva à sua concepção de poesia, ou melhor, às duas intenções que a animam:

a) Tornar a linguagem sumamente eficaz, não propriamente pela síntese pounciana, mas por um transbordamento de emoções evocadas e desdobradas a partir da nomeação das coisas por meio das expressões mais comuns. (20)
b) Resgatar o cotidiano, o usual, despojando a linguagem (e a poesia) do caráter aristocrático ou hermético que as academias e a tradição do falar difícil a vestiram ou

unesp

empetecaram em suma, desentranhar a poesia, torná-la uma experiência da vida de todos. Essa atitude de despojar a poesia de todo ornamento, que está na mesma linha de pensamento de Mário de Andrade, em seu ensaio "A escrava que não é Isaura", mostra um veio heideggeriano na poética de Rubem Braga.(21)

Tal concepção de poesia está por trás do comentário elogioso que o cronista faz a respeito de dois versos, um de um poeta "provavelmente boliviano" (na verdade o poeta colombiano Aurélio Arturo) e outro de Camões, em sua crônica "O mistério da poesia" (*A traição das elegantes*): "*Trabajar era bueno en el Sur. Cortar los árboles, hacer canoas de los troncos*" e "A grande dor das coisas que passaram." Segundo o cronista: "Talvez o que impressione seja mesmo isso, essa faculdade de dar um sentido solene e alto às palavras de todo dia."(p.8) A mesma impressão nos invade quando lemos as crônicas poéticas de Rubem Braga. Tal como ele, sentimo-nos cara-a-cara com o mistério da poesia.

O efeito poético, para Rubem Braga, é o resultado da conjunção do sentido e do ritmo; vem do sentido dos versos (não exclusivamente dele), do ritmo (mas não só) e da transfiguração das palavras cotidianas. Segundo essa visão, os grandes escritores expressam-se poeticamente através de elementos lingüísticos simples, sem por isso, caírem no banal.

unesp

Segundo Heidegger, a palavra essencial, para se fazer entender e se tornar posse de todos, deve se fazer comum. Citando Holderlin, escreve: "*Los frutos deben hacerse más cotidianos, más comunes, para que se hagan propios de los mortales*".(22) Dessa forma, o filósofo atenta para o fato de que, por sua simplicidade, muitas vezes, a palavra essencial toma a aparência de inessencial, enquanto, por outro lado, repetições ou redundâncias ganham aparência de essencialidade. A obra de Rubem Braga parece demonstrar isso. Aliás, a simplicidade é, para o cronista, um alvo desejado, conforme expressa nas crônicas "O pavão" e "O mistério da poesia".

Heidegger também considera o caráter dialógico indispensável para a palavra essencial. No que diz respeito à obra braguiana, vemos que esse aspecto está fortemente marcado: seja com o leitor virtual, seja com um acontecimento ou objeto do mundo exterior, seja com ele mesmo, o cronista parece estar sempre dialogando, pois deixa bem claro que, enquanto escreve, não está apenas falando, mas ouvindo e se ouvindo. Disso resulta uma linguagem que se constrói muitas vezes mais por incertezas do que por certezas, mais por autocorreções do que por afirmações categóricas.(23)

Ainda tentando atingir a essência da poesia, Heidegger alude à afirmativa de Holderlin sobre a inocência do ato de

unesp

escrevê-la. Mas, lançando mão do próprio destino do poeta para exemplificar o "perigo" de sua ocupação, Heidegger parece questionar tal concepção. Rubem Braga também tenta, em vários momentos de sua obra, mostrar a inocuidade do ato de escrever, como, por exemplo, em "A lira contra o muro"(*O conde e o passarinho*): "É aflitivo pensar que a vida está correndo e nós estamos aqui conversando."(p.144) Contra essa visão, entretanto, levantam-se críticos como Sérgio Milliet, que escreve:

> *Não, o caro poeta não está conversando, nesse sentido de lero lero que empresta à palavra. Está falando porque tem o que dizer e os que têm o que dizer estão vivendo sempre, mesmo quando conversam. Aliás, certas falas têm maior valor que muitas ações, pois conduzem a gestos mais capitais. (24)*

Comparando a poesia ao sonho e ao jogo, Heidegger chega a outra ambigüidade: inicialmente escreve que a poesia é como um sonho, porém sem realidade nenhuma e como um jogo de palavras sem a eficácia das ações. Mas, logo surgem constatações paradoxais: embora a poesia desperte a aparência do irreal e do sonho (frente à realidade palpável a que estamos acostumados), o que o poeta diz e toma por ser é a realidade. De igual modo, enquanto o jogo produz nos homens um repouso de "inatividade", a poesia coloca o homem frente a frente com seus

unesp

sentimentos, num repouso infinito em que estão em atividade todas as energias e todas as relações.

A atmosfera onírica revela-se muito freqüente nas crônicas braguianas, principalmente naquelas em que o devaneio remete o narrador ao deslumbramento com a infância ou com o mundo exterior. O lúdico se faz presente, seja compondo a musicalidade discreta (e, raramente, ostensiva), seja em sua relação com o leitor. Seguindo Heidegger, esses seriam aspectos suficientes para se demonstrar que, embora a aparência da crônica poética de Rubem Braga seja "vacilante" (ou "devaneante", como acontece com todo texto poético), seu fundamento é firme.

Na crônica "O mistério da poesia"(*A traição das elegantes*), lemos:

> *De onde vem o efeito poético? É fácil dizer que vem do sentido dos versos; mas não é apenas do sentido(...). Penso no ritmo: ele sozinho não dá para explicar nada. Além disso, as palavras isoladas são rigorosamente, das mais banais da língua. (p.8)*

Essa concepção poética parece permear quase toda a obra braguiana, permitindo-lhe atingir verdadeiros "clímax poéticos", sem perder a singeleza. Assim, apesar de afirmar que fazer crônica é uma tarefa vã e cansativa, seu trabalho está mais próximo

daquilo que o próprio narrador considera ideal: "Desejo de fazer alguma coisa simples, honrada e bela, e imaginar que já se fez." (p.9)

Pode-se inferir, portanto, que, para ele, a poesia se define como expressão rítmica de emoções transfiguradas. É nesse sentido que pode ser percebida ora na totalidade dos textos, ora em pequenas partes onde parece condensar-se.

Estas condensações quebram o ritmo da prosa dominante e podem até indicar certas fixações do cronista, momentos inspiradores, visões poetizantes.

No livro *Crônicas da guerra na Itália* há várias que exemplificam essa quebra de um ritmo e adesão a outro, reflexo, talvez, da posição limítrofe do cronista lírico que presta serviços de repórter em uma guerra e que se vê obrigado à objetividade na transmissão dos fatos que vê.

Comentando sua posição na guerra, o narrador afirma, em "Artilharia":

> *Sim, retornarei à Artilharia, farei possivelmente uma reportagem consciênciosa e direitinha sobre seu funcionamento - mas, desculpem, eu sou um infante. De longe do* ***foxhole****, muito teoricamente, com uma sincera aversão às metralhadoras e aos morteiros do inimigo - mas a verdade é que sou infante, tenho um coração pé-de-poeira. (p.94)*

unesp

Em outro momento declara-se "um observador meramente sentimental", e talvez essa posição o leve a momentos de extravasamento. Exemplifica-o, a crônica intitulada " A menina Silvana": o tom objetivo e narrativo do início vem substituído por um tom sentimental e opinativo a partir da visão de uma menina de dez anos atingida por uma granada. Após descrever o triste quadro do atendimento da garota, o cronista, deixando-se levar pela emotividade, afirma :

> *Deus, que está no Céu - se é que, depois de tantos desgovernos cruéis e tanta criminosa desídia, ninguém o pôs para fora de lá, ou Vós mesmo, Senhor, não vos pejais de estar aí quando Vossos filhos andam neste inferno! (p.147)*

Desta invocação em diante, a linguagem se transforma, o ritmo deixa de ser o de um frio correspondente jornalístico para mostrar o cronista lírico:

> *Vai-se tocando, vai-se a gente acostumando no ramerrão da guerra; é um ramerrão como qualquer outro: e tudo entra nesse ramerrão - a dor, a morte, o medo, o disco de Lili Marlene junto de uma lareira que estala, a lama, o vinho, a cama-rolo, a brutalidade, a ajuda, a ganância dos aproveitadores, o heroísmo, as cansadas pilhérias - mil coisas no acampamento e na frente, em sucessão monótona. (p.147)*

unesp

Ou ainda:

> *Mas penso nos homens que começaram esta guerra e nos que permitiram que eles começassem. Agora é tocar a guerra mais depressa, para aumentar o número de bombas dos aviões e tiros das metralhadoras, para apressar a destruição, para aumentar aos montes a colheita de mortes, será um patife se não ajudar. É preciso acabar com isso, e isso só se acaba a ferro e fogo, com esforço e sacrifícios de todos, e quem pode mais deve fazer muito mais, e não cobrar o sacrifício do pobre e se enfeitar com as glórias fáceis. É preciso acabar com isso, e acabar com os homens que começaram isso e com tudo o que causa isso - o sistema idiota e bárbaro de vida social, onde um grupo de privilegiados começa a matar quando não tem outro meio de roubar. (p.146)*

Nos dois últimos trechos, a linguagem ganha ritmo novo, um ritmo que parece vir de um coração sensível às dores de uma guerra cruel, manifestando-se nas repetições de estruturas sintáticas; na enumeração exaustiva das "mil coisas no acampamento e na frente" (como se houvesse uma grande necessidade de destrinçar a realidade, separando-a em partes que ora se completam, ora se opõem) e na adjetivação referente ao sistema social. Destaque-se o parágrafo final, onde se exprime a revolta contra crueldades e injustiças.

Entrecortando as frases volitivas, surgem outras, entre parênteses; as primeiras expressam o apelo apoiado na tragédia

unesp

de Silvana, as outras, de tom fortemente acusativo, prestam-se a desmascarar a verdadeira natureza dos responsáveis pela guerra. A linguagem parece soluçar nos parênteses que entrecortam a repetição das estruturas ("Pelo corpo inocente, pelos olhos inocentes da menina Silvana") explicitando um ritmo de grande tensão poética:

> *Pelo corpo inocente, pelos olhos inocentes da menina Silvana (sem importância nenhuma no oceano de crueldades e injustiças), pelo corpo inocente, pelos olhos inocentes da menina Silvana (mas oh! hienas, oh! porcos, de voracidade monstruosa, e vós também, águias pançudas e urubus, oh! altos poderosos de conversa fria ou voz frenética, que coisa mais sagrada sois ou conheceis que essa quieta menina camponesa?), pelo corpo inocente, pelos olhos inocentes da menina Silvana (oh! negociantes que roubais na carne, quanto valem esses pedaços estraçalhados?) - por esse pequeno ser simples, essa pequena coisa chamada uma pessoa humana, é preciso acabar com isso, é preciso acabar para sempre, de uma vez por todas. (p.148)*

Outro bom exemplo do irromper da poesia como imagem de reflexões líricas provocadas pelas atrocidades da guerra é a crônica "Chão". Começando com uma narração direta, o cronista conta que um soldado, tomando-o por fotógrafo, faz questão de levá-lo para ver três cadáveres alemães; para isso têm que atravessar terrenos possivelmente minados, o que lhes provoca uma grande insegurança e, depois de ultrapassá-los, uma imensa alegria. A

unesp

expressão desse sentimento já esboça o trecho em que a repetição do substantivo "terra" e do verbo "andar" mais a gradação que vai de "comida" até "cadáveres alemães" (contendo simetria em "comida para comer, água para beber") configuram um certo tom poético no texto, como vemos:

> *Em três ou quatro passos e um salto atingimos o trecho de terreno. Não sei se algum autor já descreveu o prazer verdadeiramente grande e solene que um homem sente em andar sobre a terra, pisando a terra com suas botas, a boa terra feita para o homem andar para um lado e outro - andar para procurar comida para comer, água para beber, mulher, casa, árvore, sol - e até cadáveres alemães. (p.156)*

Voltando ao tom narrativo, o cronista fala de sua visão dos soldados alemães mortos:

> *Muitos corpos enterrados em muitos campos da Europa e do Oriente. Milhões de corpos enterrados em monótonos cemitérios - russos, alemães, franceses, chineses, americanos, húngaros, ingleses, brasileiros, búlgaros, italianos, japoneses etc.,etc.,etc. Milhões de corpos de todas as raças humanas enfileirados nos cemitérios do mundo. E cadáveres de mulheres e crianças, juízes e lavadeiras, gente de toda espécie, que a guerra foi matar dentro de seus lares, no lugar onde trabalhavam, ou na rua - quando estavam cantarolando, ou chorando, ou rezando, ou comendo...São milhões de criaturas humanas e todas estão debaixo da terra. Cuidado, caminhantes do futuro.*

unesp

Pisai com muito cuidado - esses corpos são minas, são terríveis minas de tempo. Pisai devagar, olhai o chão, olhai com toda humildade o chão.
É preciso olhar o chão, o chão, o chão da terra, o chão dos homens. Traçam derrasiadas fronteiras no chão, dividem o chão entre poucos homens, torturam o chão, conspurcam o chão. Libertem o chão!
Os homens precisam de chão livre, para andar. E é uma grande e solene coisa - andar. (pp.156-157)

A condensação poética, nessa parte final do texto, se instaura com a ruptura do tom narrativo e por meio de repetições vocabulares e de estruturas sintáticas dispostas em gradação:

1) "Muitos corpos enterrados em muitos campos da Europa e do Oriente."
2) "Milhões de corpos enterrados em monótonos cemitérios - russos, alemães, franceses, chineses, húngaros, ingleses, brasileiros, búlgaros, italianos, japoneses, etc., etc, etc."
3) "Milhões de corpos de todas as raças humanas enfileirados nos cemitérios do mundo."

A gradação se faz, como podemos ver, no que diz respeito aos corpos enterrados e aos cemitérios: o narrador faz uma passagem do particular para o geral, demonstrando que a desgraça da guerra não atinge apenas um setor específico da humanidade, mas sim a totalidade: há necessidade da participação de todos os

cemitérios do mundo para abrigar os corpos de todas as raças humanas enfileirados. Essa forma de construção exprime adequadamente o sentido de abrangência da dor que envolve uma guerra mundial, dor que mata um pouco de cada um dos seres humanos, não apenas aqueles que dela participam diretamente.

A repetição do conectivo "ou" enfatiza a multiplicidade de opções que se distinguem do ato de guerrear mas, nem elas livram os seres humanos das conseqüências funestas da guerra. Mesmo optando por trabalhar, cantar, rezar ou comer, ou mesmo chorando as desgraças da guerra, os indivíduos podem ser mortos por ela.

A expressão vocativa "caminhantes do futuro" introduz a grande metáfora final (corpos como minas do tempo) e, finalmente, destaca o simples ato de caminhar, que, comparado às atrocidades da guerra, se transforma numa "grande e solene coisa".

Não são apenas as atrocidades da guerra que conduzem o cronista ao lirismo. Seus outros livros trazem exemplos vários de crônicas predominantemente prosaicas com trechos poéticos. Tais trechos, na maior parte das vezes, aparecem no final, mas podem aparecer mesclados a trechos prosaicos, como nas crônicas: "Pescaria de barco", "Os icebergs", "O rei secreto de França", todas do livro *A traição das elegantes*; "Homem olhando a janela alta", "Como se fosse

para sempre" e "Chamava-se amarelo", de *As boas coisas da vida*; "Sino de ouro" e "Mangue" de *A borboleta amarela*.

Ainda como exemplo de crônica que faz a passagem do prosaico para o poético podemos destacar "Louvação", de *Um pé de milho*. Nela, o cronista constrói uma espécie de oração para louvar um padeiro autuado por fazer pão com farinha de trigo pura. O mesmo acontece com a crônica "A mulher e seu passado" (*A traição das elegantes*), em que o autor bendiz o passado de uma mulher por tê-la feito como é e por tê-la trazido até ele, e "O pintor", de *A borboleta amarela*.

Crônicas que terminam com trechos poéticos são bastante comuns na obra braguiana, e dentre elas destacamos: "Conversa de compra de passarinho", "A casa viaja no tempo", "Aquele folheto perdido", todas de *A traição das elegantes*.

Em "Conversa de compra de passarinho", teríamos uma narração totalmente prosaica se não fosse o parágrafo final. Nela, o cronista se apresenta como um comprador que assiste a uma transação injusta entre um dono de uma venda e um garoto que lhe traz um pássaro aprisionado para vender. Indignado, o cronista narra o jogo que faz com o vendedor, numa tentativa de vingar o garoto ludibriado. Nessa narração, o comerciante fica associado ao motivo profano do comércio injusto e o menino, o pássaro e seu burro se identificam com o sagrado e o livre. Mas, enquanto na narrativa como

unesp

um todo, o profano e aprisionado dominam sobre o sagrado e livre, pois no nível da ação eles vencem pela esperteza, no último parágrafo, há uma recolha, trocada, desses motivos, que se alternaram ou se contrapuseram:

> *Seria inútil explicar-lhe que um coleiro-do-brejo não tem preço. Que o coleiro-do-brejo é, ou devia ser, um pequeno animal sagrado e livre, como aquele menino da lenha, como aquele burrinho magro e triste do menino. Que daqui a uns anos, quando ele, o velho, estiver rachando lenha no Inferno, o burrinho, o menino e o coleiro vão entrar no Céu - trotando, assobiando e cantando de pura alegria. (p.13)*

Num outro nível e num outro tempo, portanto, o cronista (não mais negociante) imagina o garoto lenhador (não mais nessa contraditória posição) o burrinho e o coleiro-do-brejo entrando no Céu (e não na venda profanada pela injustiça), enquanto o dono da venda racha lenha no Inferno (e não mais obriga o garoto fazer isso a troco de migalhas).

Há, nesse final poético, uma recolha, trocada, dos motivos que se alternaram ou se contrapuseram no texto: enquanto, no plano terrestre, o sagrado e livre (burro, menino, pássaro) estão subjugados ao profano e aprisionado (o comerciante, a gaiola), num plano idealizado, eles encontram refrigério e alegria, e o vendedor profano, o castigo eterno. Esse movimento, que nos lembra a parábola

do rico e do Lázaro, apresenta o cronista não só como um negociante justo, mas como um justiceiro que sonha, através de sua crônica, com um mundo melhor.

Outro exemplo de crônica que termina com um parágrafo de grande concentração poética é, como citamos, "A casa viaja no tempo". Nela, a expressão emotiva vem enfatizada desde o primeiro parágrafo, seja pela adjetivação, seja pela expressão do sentimento de permanência do passado, ou ainda pelo paralelismo, pelas reticências ou pela vaga aproximação a Camões:

> *Volto, como antigamente, a esta grande casa amiga, na noite de domingo. Recuso, com o mesmo sorriso, a batida que o dono da casa me oferece, e tomo a mesma cachacinha de sempre. O dono da casa é o mesmo, a cachaça é a mesma, a casa, eu... E tantas vezes vim aqui que não tomo consciência das coisas que mudaram...(p.35)*

A expressividade que permeia todo o texto faz par com a memória, como vemos no seguinte trecho:

> *Você vinha às vezes jantar, sempre assim, de paletó e sem gravata. Sentava calado, com a cara meio triste, um ar sério. Eu me lembro muito bem. Eu tinha seis anos...(p.35)*

No terceiro parágrafo a exclamativa "Seis anos!", além de funcionar como eco do final do parágrafo anterior, marca, de

maneira forte, a expressão emotiva; no quarto, as repetições e a adjetivação a caracterizam. Há, no final do quinto parágrafo, uma confissão totalmente lírica: "mas nossa conversa tranqüila e trivial me emociona de repente quando ela diz: "eu tinha seis anos..." (p.37)

Finalmente, no último, a expressão emotiva se concentra em grande metáfora: o real (casa) é transfigurado (grande navio que viaja no tempo); tal metáfora, juntamente com a repetição rítmica de vocábulos e estruturas sintáticas constituem o momento de concentração poética do texto:

> *Penso em tudo o que vivi nestes anos - tanta coisa tão intensa que veio e foi - e penso na casa, no dono da casa, na família, na gente que passou por aqui. A casa não é mais a mesma, a casa não é mais casa, é um grande navio que vai singrando o tempo, que vai embarcando e desembarcando gente no porto de cada domingo: dentro em pouco outra menina de seis anos, filha dessa menina, estará sentada na mesma sala, sob a mesma lâmpada, e com seus dois olhinhos pretos verá o mesmo senhor calado, de cara triste - o mesmo senhor que numa noite de domingo, sem o saber, se despedirá para sempre e irá para o remoto país onde encontrará outras sombras queridas ou indiferentes que aqui viveram também suas noites de domingo - e não voltaram mais. (p.37)*

Sentindo-se "um tanto cansado das coisas do dia", o cronista conta em "Aquele folheto perdido" que buscara o entretenimento (e a matéria de sua crônica) num jornal de 1865. A

unesp

notícia da perda de um velho folheto o leva ao seguinte devaneio poético:

> *Penso nessa remota negra embriagada, nessa humilde trouxa de roupa suja, nessa panela de barro e nesse famoso folheto. Que dizia o folheto? Ah, negra cachaceira, que fizeste do folheto? Cem anos depois de tua bebedeira eu fico cismando nesse folheto; e olhando o mar e pensando na vida e na minha impossível amada, e na tristeza dos tempos que vão, imagino que talvez esse folheto trouxesse a palavra essencial; ali devia estar escrita a explicação das coisas, ali o consolo de nosso peito, ali a senha de nosso destino. Perdeu-se, perdeu-se para sempre o folheto escondido numa panela de barro dentro da trouxa de roupa suja, nas mãos de uma negra bêbada. Venta, sudoeste frio, venta, acabrunha esse mar e este país tristonho, que se perdeu o folheto; e como encontrá-lo agora, cem anos depois, o folheto que seria a salvação do povo; que traria a última palavra de esperança, e se perdeu na noite? (pp.90-91)*

Aqui, o ritmo fônico é dado pela repetição das palavras "nessa" ("nesse"), "folheto", "ali", "perdeu-se" e "venta". Além disso, o diálogo do cronista com a "negra cachaceira" também só pode ser visto como manifestação do poético, dada a impossibilidade de sua realização concreta. O mesmo acontece com o imperativo "venta", dirigido ao "sudoeste frio": sentindo-se impotente para mudar a realidade, o cronista apela para o sentimento de onipotência e o transfere ao vento, conferindo-lhe poder ilimitado.

unesp

A notícia de jornal e, mais especificamente, o folheto perdido, levam a um encadeamento de pensamentos aparentemente desconexos, típicos do devaneio. Esquematicamente, temos: folheto - vida - amada - efemeridade existencial (folheto perdido). O folheto, iniciando e terminando essa cadeia, mostra-se paradoxal; é portador de elementos comuns a ela e de outros que a ela se opõem: se, por um lado, ele contém a "palavra essencial", a "explicação das coisas", o "consolo de nosso peito", a "senha de nosso destino", por outro, perdeu-se, como tudo que passa.

Além dessa oposição entre o permanente e o fugaz, há outra, na mesma cadeia: justamente o folheto que continha a essencialidade das coisas perdeu-se "numa panela de barro dentro da trouxa de roupa suja, nas mãos de uma negra bêbada". Esse encontro entre o sublime e o "banal" parece indicar, aqui, não uma banalização do sublime, mas, ao contrário, uma equiparação, um equilíbrio entre elementos contrastantes mas coexistentes. O inesperado da vida faz-se presente aí: de repente algo muito importante pode desaparecer como palha queimada ao vento.

A impotência humana diante da imprevisibilidade da vida está expressa de várias formas: primeiro, na importância simbólica conferida ao folheto; depois, na constatação do cronista de que, mesmo estando distante "cem anos" da bebedeira da negra, fica perturbado com a perda do folheto; e, finalmente, no apelo que faz ao

unesp

vento. No imperativo, o narrador consegue mostrar-se forte e onipotente, mas a segunda parte do último parágrafo reflete, pela interrogativa, o questionamento da possibilidade de se encontrar salvação e esperança.

A crônica "O pintor" (*A borboleta amarela*) começa com um leve tom prosaico, descrevendo as agruras de um pintor que, por morar em um apartamento, tem que "esconder-se" dos vizinhos para poder pintar. No final do terceiro parágrafo existe um "mas" que permite que o leitor descortine o espaço de seu apartamento, onde "ele é rei" e "refaz o mundo".

A partir desse termo adversativo vemos o mundo com os olhos do pintor, que metamorfoseia a realidade: um joelho não é mais um joelho, mas sim um elemento da composição do quadro; a pessoa que pousa não é mais humana, mas sim formas e tons. Para descrever essa metamorfose do mundo, o cronista também modifica sua linguagem, assumindo, gradativamente, um tom poético que culmina no último parágrafo.

Assim, passamos a observar a presença de metáforas:

> *Mas no sossego de seu laboratório ele é o rei: de pincel na mão, em silêncio, ele refaz o mundo.... O mundo não existe mais, existe apenas um quadro que vive em seu próprio reino.... A vida que ela tem ou se imagina foi absorvida em um outro mundo onde um deus em mangas de camisa cria*

a sua própria luz e instaura a sua própria ordem.... Ele é Deus na manhã do dia primeiro. (pp.88-89)

Essas metáforas, notemos, apresentam-se num movimento crescente: o pintor inicialmente é rei, depois um deus e, finalmente, Deus.

As metáforas prestam-se à criação de um mundo que se opõe ao mundo "real". Tal oposição marca um ritmo binário no texto: de um lado, no mundo real, temos o joelho da mulher nua, a moça rica e linda ou mulatinha humilde, o cobrador de gás, o toldo manchado, a mulher de riso agudo, o amigo, o vizinho; de outro lado, no mundo do pintor, há apenas formas, tons e elementos da composição do quadro, seu verdadeiro mundo.

A passagem da prosa para a poesia está, neste trecho, marcada pela mudança de perspectiva: quando se abandona a visão geral do pintor com relação ao mundo externo e se entra em seu mundo particular, toda a poesia existente aí se transforma, no nível da narração, em forma de composição da crônica. Assim, para falar de um mundo "poetizado", o cronista utiliza uma linguagem também poética, totalmente alicerçada nos devaneios do pintor.

Tais devaneios, entretanto, não são apresentados como devaneios, mas sim como a representação da realidade do momento, o que indica uma consonância entre a visão de mundo do

unesp

pintor e a do cronista. Somente tal consonância permite que o cronista, aderindo à visão do pintor, afirme:

> *O mundo não existe mais, existe apenas um quadro que vive em seu próprio reino. Assim surgem no fundo esses peixes violetas, esse beiral de casa antiga, a leve ondulação na sombra. Quem está no divã? Não existe mais a moça linda e rica que pousa para o retrato, nem essa mulatinha humilde que veio com sua bolsa vermelha e seus sapatos cambaios e desnudou os jovens seios. O pintor cantarola ou diz coisas vagas, mas seu olhar não engana. A pessoa humana em sua frente sumiu, passou a viver apenas como forma e tons, entrou na longa teoria de imagens ligadas ou soltas, virou linha de tornozelo, penumbra de panturrilhas, curva de ancas. A vida que ela tem ou se imagina foi absorvida em um outro mundo onde um deus em mangas de camisa cria a sua própria luz e instaura a sua própria ordem. Tudo o que fica fora desse mundo é confuso e sem lei; e quem não o ama e compreende o pensará arbitrário e injusto.... O mundo verdadeiro está nascendo em azul, em verde, em terras quentes; está-se movendo lentamente sob seus olhos e suas mãos para viver sua harmonia feliz. Ele é que vai separar as águas e retirar as trevas da face do abismo. Ele é Deus na manhã do dia primeiro. (pp.88-89)*

Essa imagem poética do homem divinizado pelo produto de sua imaginação ativa nos remete ao mais primitivo dos estágios da humanidade: a criação relatada no *Gênesis*. Na crônica poética, a inversão possibilita ao artista colocar-se no lugar de Deus e criar seu próprio mundo, desde o primeiro dia. A inversão confere,

assim, um ritmo de oposição aos primeiros parágrafos, em que o pintor é apresentado como um simples mortal que tem problemas até para exercer seu ofício. De homem, limitado e fraco, o pintor passa, pela visão poetizante, a Deus todo-poderoso; paralelamente a crônica assume, com isso, maior densidade.

Com esses exemplos vimos que a concepção braguiana de poesia como expressão rítmica de emoções transfiguradas pode, como afirmávamos, confirmar-se na totalidade dos textos das crônicas ou em condensações dispersas ao longo das mesmas ou concentradas em seu final.

unesp

1.3. O devaneio e a crônica

Tentemos, agora, levantar alguns pontos comuns entre a estrutura da crônica braguiana e os elementos apontados por Gaston Bachelard como fundamentais para o devaneio poético.(25)

Para Bachelard, o devaneio, matéria prima de uma obra poética, constitui um processo transmissível e inspirador. Essa qualidade participativa possibilita uma leitura da obra de Rubem Braga análoga à postura do poeta ante o objeto de seu devaneio. Assumimos, assim, as palavras bachelardianas, "admiras primeiro, depois compreenderás."(26)

Citando Joé Bousquet, Bachelard escreve: "Num mundo que nasce dele, o homem pode tornar-se tudo."(27) Se traduzirmos essa visão segundo uma perspectiva freudiana, diríamos que essa possibilidade humana de transformação significa a tentativa de retomada da onipotência narcisista da infância.(28) Rubem Braga assume, em suas crônicas poéticas, o comando da transfiguração desejada no mundo externo e interno, prevendo mudanças bem ao gosto do seu desejo.

unesp

Esse caráter construtivo do devaneio aparece tanto nas crônicas mais intimistas e, portanto, de reconstrução do mundo interior, quanto nas (raras) de empenho social.

Em sua fundamentação da poética do devaneio, Bachelard afirma que ela deve ser unida ao prosaísmo da vida. Portanto, devanear para ele não é sinônimo de alienar-se daquilo que a vida oferece de mais singelo. Nesse sentido, a articulação é perfeita, pois, conforme opinião corrente da crítica, um dos grandes méritos da obra braguiana é trazer a literatura para o "rés-do chão" e dar sentido "solene e alto" às palavras do dia-a-dia. Rubem Braga não resiste aos elementos singelos da vida, como é costume da "pseudo-intelectualidade"; ao contrário, faz deles elementos-chave para o seu devaneio criador, causa material de sua obra.

A análise das crônicas relativas ao tema da casa e suas variantes (como, por exemplo, a crônica "Recado ao Senhor 903, de *O verão e as mulheres*) confirma a visão bachelardiana de que o devaneio poético testemunha o mundo onde o poeta ("uma alma", para Bachelard) gostaria de viver, onde as coisas são grandes e belas, como na infância. Nesse sentido revela-se, em toda a obra braguiana, uma alma que tenta desvencilhar-se de preconceitos e pressões sociais, e busca o encontro consigo mesma e com seu semelhante, talvez aquele "correto irmão" da crônica "Homem no mar"(*O verão e as mulheres*). Para Bachelard, a alma encontra repouso nos universos

imaginados; essa "função do irreal" agiria, a nosso ver, tanto sobre a alma do poeta quanto do leitor.

Se nos voltarmos um pouco para a psicologia da infância veremos que a função do brincar para a criança abrange justamente essa ampla gama de aspectos que vão desde o entrosamento social até a maior harmonização interior. Muitos são os pesquisadores que se detiveram demoradamente a fim de comprovar tal hipótese, mas nós nos contentaremos em lembrar a concepção freudiana do devaneio, segundo a qual ele é um substituto adulto para a atividade infantil do brincar.

Na visão fenomenológica de Bachelard, mesmo quando o poeta não fala de infância, a verdadeira poesia nos conduz ao onirismo, "estado de espírito" típico da infância. Isso só é possível graças à permanência, no adulto, de características da criança.(29)

O cronista-poeta brinca com as palavras da mesma maneira que a criança brinca com seus brinquedos, reais ou imaginários e tal jogo permite que o leitor também "brinque", devaneando. Nessa atividade lúdica estão implicadas as teias das imagens, do ritmo e de todos aqueles procedimentos envolvidos no ato criativo.(30)

A tríplice ligação que Bachelard vê no devaneio entre a imaginação, memória e a poesia está claramente presente em muitas crônicas braguianas. Apenas para exemplificar rapidamente,

unesp

citemos uma que enfatiza tal ligação: "Uma lembrança", de *O homem rouco*.

Em termos de estrutura total, a repetição da frase "Foi em sonho que revi a longamente amada..." marca o eixo rítmico do texto: a lembrança da amada é apresentada em três tempos por uma frase que é divisível em três partes:

Primeiro tempo:

> *Foi em sonho que revi a longamente amada; sentada numa velha canoa, na praia, ela me sorria com afeto. (p.105)*

Segundo tempo:

> *Foi em sonho que revi a longamente amada; entretanto, não era a mesma; seu sorriso e sua beleza que me entontecia haviam vagamente incorporado, atravessando as camadas do tempo, outras doçuras, um nascimento dos cabelos acima da orelha onde passei meus dedos, a nuca suave, com o mistério e o sossego das moitas antigas, os braços belos e serenos. (p.107)*

Terceiro tempo:

> *Foi em sonho que revi a longamente amada. Havia praia, uma lembrança de chuva na praia, outras lembranças: água em gotas redondas correndo sobre a folha de taioba ou inhame, pingos d'água na sua pele de um moreno suave, o gosto de sua pele beijada devagar... Ou não será*

unesp

o gosto, talvez a sensação que dá em nossa boca tão diferente uma pele de outra, esta mais seca e mais quente, aquela mais unida e mansa. Mas de repente é apenas essa ginasiana de pernas ágeis que vem nos trazer o retrato com sua dedicatória de sincero afeto; essa que ficou para sempre impossível sem, entretanto, nos magoar, sombra suave entre morros e praia longe. (p.108)

O próprio título "Uma lembrança", aponta para a relação entre a memória e a imaginação, relação ambígua que, continuando no trecho todo, se presentifica na palavra "lembrança", ora sinônimo de memória, ora sinônimo de recordação.

Já no primeiro parágrafo, a lembrança do sonho se mescla com a recordação do passado longínqüo: o afeto sentido no sorriso do sonho remete o escritor ao "sincero afeto" com que a ginasiana lhe dedicara uma fotografia. A partir dessa recordação, o narrador passa a detalhar, com doce subjetividade, como ganhara a foto e o que reteve desse fato. No terceiro parágrafo, tenta delimitar as semelhanças e diferenças entre o fato recordado e as reminiscências do sonho:

Não estava, como neste sonho de agora, sentada em uma canoa, e não me lembro como estava, mas era na praia e havia uma canoa. (p.106)

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

A mescla temporal é marcante e o cronista continua, no mesmo parágrafo: "Com sincero afeto...Comi uma broa devagar, com uma espécie de unção." (p.106) Mas a delimitação completa parece impossível e o final reúne novamente o tripé que suporta todo devaneio construtivo - recordação, memória e poesia -, como vemos:

> *essa que ficou para sempre impossível sem, entretanto, nos magoar, sombra suave entre morros e praia longe. (p.108)*

Podemos ver, por essa crônica que, mesmo narrando suas lembranças, o cronista permite-nos atingir o nosso "estado de infância", o que para Gaston Bachelard parece impossível. Entretanto, as pequenas narrativas braguianas amalgamam prosa e poesia, possibilidade que o grande fenomenólogo parece não ter considerado.

O arquétipo da "felicidade simples", alvo do devaneio poético está, assim, acessível a todo leitor das crônicas braguianas, a quem cabe, numa perspectiva fenomenológica, acolher a poesia dos devaneios da cosmicidade da infância, que torna feliz qualquer solidão, prazeroso qualquer onirismo e muito vívidas todas as cores.

unesp

As enumerações e os paralelismos presentes na grande maioria das crônicas poéticas de Rubem Braga expressam justamente a sensação de retorno que vai bem ao encontro das conceituações de ritmo de Platão (ritmo como "ordem do movimento") (31) e de Schopenhauer.(32) O retorno seria, para Bachelard, um retorno à Infância Imóvel. A prosa poética supre, por esses procedimentos técnico-estilísticos, a simetria acentual presente nos versos metrificados tradicionalmente.

As crônicas braguianas, em geral, têm como conteúdo fatos do dia-a-dia ou objetos singelos, os quais despertam a atenção do escritor por alguma de suas qualidades essencias. Uma vez escolhido, o conteúdo passa a atrair a atenção do leitor justamente pela operação poética realizada com o mesmo. Cabem-lhe, portanto, as palavras de Gaston Bachelard:

> *Nem todos os objetos do mundo estão disponíveis para devaneios poéticos. Mas, assim que um poeta escolheu o seu objeto, o próprio objeto muda de ser. É promovido à condição de poético.*
> *Que alegria, então, em haurir a palavra do poeta, em sonhar com ele, em acreditar naquilo que ele diz, em viver no mundo sob o signo de objeto, de uma fruta, de uma flor do mundo. (33)*

Desse trecho depreende-se que o escritor-poeta, no mínimo, ensina o leitor a sonhar.

O que para Emil Staiger (34) é uma das características básicas do gênero lírico, o estado anímico do "um-no-outro", a indiferenciação entre o eu e o mundo e, para a Psicologia, é uma característica de determinada fase do desenvolvimento psíquico do ser humano (que, na mais tenra idade se sente "um" com a mãe e com o mundo externo) é visto por Bachelard da seguinte maneira:

> *Habitando verdadeiramente todo o volume do seu espaço, o homem do devaneio está em toda parte no seu mundo, num dentro que não tem fora. Não é à toa que se costuma dizer que o sonhador está imerso no seu devaneio. O mundo já não está diante dele. O eu não se opõe mais ao mundo. No devaneio já não existe não-eu. No devaneio o não já não tem função: tudo é acolhimento. (35)*

A inexistência da negação no devaneio remete o leitor ao conceito freudiano de Inconsciente; seu fluxo também marca bem a indefinição a que o autor se refere. Uma das "funções" (se é que se pode falar assim) do devaneio seria possibilitar ao ser devaneante o retorno a esse estado de comunhão com o mundo circundante; o resultado disso seria uma maior inteireza do ser: "As imagens nunca se contradizem, o sonhador de mundo não conhece a divisão de seu ser." (36)

unesp

Idealista ou não, Bachelard alerta, nessas alturas, para o fato de as imagens serem as unidades do devaneio e de o mundo sonhado ser sinônimo de felicidade.

Finalmente, para diferenciar o "devaneio que faz dormir" do "devaneio operante", Bachelard afirma que o segundo se distingue pela necessidade de expressão, pela criação de um cosmo da palavra no qual o sonhador fala ao mundo e o mundo lhe fala (pelas primeiras palavras ou imagens), de modo que a voz do poeta se torne a voz do mundo, com suas imagens primeiras: o fogo, a água, o ar, os ventos e o vôo. Pensamos que é o devaneio operante o elemento estruturador das crônicas poéticas de Rubem Braga.

unesp

NOTAS

(1) Nossas alusões à crítica de Milliet, Bandeira e Arrigucci Jr., valem-se dos seguintes textos:

Arrigucci Jr. "Braga de novo por aqui", *Enigma e comentário*.

Bandeira. "Flauta de papel", *Poesia completa e prosa*.

Milliet. *Diário crítico I-X*.

(2) Bandeira. *op.cit.*, p.570.

(3) Milliet.*op.cit.III*, p.169.

(4)_____. *op. cit.VI*, p.177.

(5)_____. *op. cit.VI*, pp.178-179.

(6) Arrigucci Jr. "Braga de novo por aqui", *Enigma e comentário*.

(7) *Idem*, p.50.

(8) Milliet. *op. cit.III*, p.183.

(9) Sobre isso, lemos em "O cronista Rubem Braga", de Cunha:

> *Assim, a alegria de viver tanto se pode revelar num incidente corriqueiro... como no sentir profundamente as amarguras e conflitos humanos.... Só essa plenitude de viver poderia conduzi-lo a profunda solidariedade humana, substanciada menos na adesão aos desfavorecidos da fortuna, do que na piedade pela própria "condição pequena do homem."....Enfim, para Rubem Braga, a solidariedade está mais próxima da ternura e da piedade pelo sofrimento do homem - resultado embora das desigualdades sociais - do que da atitude demagógica de apregoar injustiças de uma sociedade: expressão de uma forma essencialmente lírica de ver as coisas, a que não falta, contudo, uma atitude de irônica reserva, como resultado da observação das incongruências ou contradições da vida, das desigualdades sociais e humanas.*

(10) Apesar de Goldmann se deter na análise da estrutura romanesca, não conseguimos furtar-nos à tentação de aproximar o personagem Profeta, da crônica braguiana, aos personagens problemáticos de Goldmann, caracterizados, principalmente, por sua busca degradada de valores autênticos num mundo de conformismo e convenção. (Vide *A sociologia do romance*, de Goldmann, principalmente pp.7-28)

(11) A estrofe seria composta dos seguintes versos:

unesp

"Eu vos direi, senhora, apenas, (8)
que a voz é feia e roufenha, (7)
mas o sentimento é límpido, (7)
é cristalino, puro - e vosso." (8)

(12) Esta classificação vem tomada de Moisés, em cuja *A criação literária* se encontra, parece-nos, o estudo teórico mais abrangente sobre o gênero crônica. Nele, o autor destaca dois tipos principais de crônica: um que acentua o aspecto narrativo e por isso se aproxima do conto (a crônica-conto) e outro que enfatiza o caráter contemplativo (a crônica-poema). Quanto a um possível terceiro tipo, a crônica-ensaio, que acentua o debate de idéias, Massaud o considera prosa doutrinária, e, para o crítico, o fato de ser publicada em jornal não lhe garante o estatuto de crônica.

(13) Bandeira. *op. cit.*, p.570.

(14) *O verão e as mulheres*,de 1983, que se encaixa na trajetória aqui levantada por meio das crônicas-título, é, na realidade, uma reedição de *A cidade e a roça*, de 1957, época em que, pelo título original, deveríamos esperar uma crônica de caráter social. A reedição da obra com outro título sugere uma consciência crítica do autor com relação a sua evolução intelectual.

unesp

(15) Aludimos, aqui, a alguns poemas em que Baudelaire sugere a sensualidade feminina por meio do comportamento felino, como nos poemas "*Le chat*" ("*Viens, mon beau chat, sur mon coeur amoureux*"...)(p.56); "*Confession*" ("*Une fois, une seule, aimable et douce femme*"...)(p.74); "*Le chat*" ("*Dans ma cervelle se promene*"...); "*Les chats*" ("*Les amoureux et les savants austeres*"...). (p.106)

A propósito dessas relações, ver, de Jakobson, "*Les chats*" de Charles Baudelaire", *Questions de poétique*, pp.401-418. Cito:

> *Cela confirmerait, s' il en était besoin, que pour Baudelaire, l' image du chat est étroitement liée à celle de la femme, comme le montrent d' ailleurs explicitement les deux poemes du même recueil intitulés "Le Chat", à savoir le sonnet: "Viens, mon beau chat, sur mon coeur amoureux" (qui contient le vers révélateur: "Je vois ma femme en esprit...") et le poeme "Dans ma cervelle se promene... Un beau chat, for, doux..." (qui pose carrément la question, "est-il fée, est-il dieu?"). (p.418)*

(16) Estamos aqui praticamente repetindo observações de Abbagnano em "Amor" (*Dicionário de filosofia*). Dentro dessa visão polarizada do amor vemos, porém, que o que fica, da leitura de Braga, é uma adesão ao sentimento de incompletude da relação a dois.

unesp

(17) Vide Moisés, "A crônica", *A criação literária*, p.246.

(18) Só para adiantar, vejamos, nessa frase, algumas peculiaridades musicais que abordaremos com maiores detalhes no capítulo sobre a Musicalidade Discreta.

Inicialmente, observemos que a frase pode ser dividida em dois segmentos: "Um burro zurrando" e "escandalosamente". No primeiro, não existem consoantes surdas, no segundo sim. Além disso, os dois se relacionam simetricamente por uma espécie de eco dado pela repetição do som /z/ e da variante nasal /aN/, /eN/. Dentro do primeiro segmento, o eco também se faz presente pela repetição da vibrante /r/. Fácil notar que essa musicalidade se liga intimamente ao conteúdo como se o som pretendesse imitar aquilo que exprime.

(19) Aqui, o *topos* do paraíso fechado do Barroco recebe um tratamento exatamente oposto: enquanto, para o Barroco, a Literatura deveria ser um paraíso fechado aos que não estivessem preparados para dela usufruírem e um jardim aberto para uma minoria, o jardim fechado dessa crônica simboliza a falta de abertura a novos talentos.

Sobre esse *topos*, ver comentário de Echarri e Franquesa, em *História de la literatura española e hispano-americana*, p.387.

unesp

(20) Lembremos que, para Pound (*ABC da literatura*), "Literatura é linguagem carregada de significado" e "Grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível". Para esse poeta-crítico, a poesia é a forma mais condensada de expressão verbal e tal condensação se faz principalmente de três modos:

a) nós recebemos a linguagem tal como a nossa raça a deixou,

b) os significados das palavras estão na "pele da raça",

c) o bom escritor escolhe as palavras pelo seu significado.

Sob esse prisma, a função da Literatura não é a coerção ou a persuasão por via emotiva, nem a formação de opinião e sim manter eficiente a linguagem (mantê-la repleta no grau máximo possível de significado). Para isso, há três espécies de poesia: a fanopéia, que usa a palavra para lançar uma imagem visual na imaginação do leitor; a melopéia, em que as palavras, além do significado comum, estão carregadas de qualidade musical e a logopéia, em que o uso das palavras não se dá só em seu significado direto, mas também tendo em vista o uso, o contexto, as concomitâncias habituais, as acepções conhecidas e o jogo irônico.

Rubem Braga não trilha esse caminho, mas adere a uma visão romântica da poesia como a própria verdade, no sentido

unesp

de manifestação ou revelação do Ser, que, por sua vez, se vincula à concepção platônica da poesia como estímulo emotivo.

(21) Referimo-nos, aqui, à alegoria do desnudamento da poesia imaginada por Mário de Andrade no começo de "A escrava que não é Isaura", em *Obra imatura*.

(22) Heidegger. *Arte y poesia*, p.132.

(23) Linguagem dessa natureza acaba desnorteando a própria crítica, conforme confessa Arrigucci Jr., em *Enigma e comentário*:

> *Desde o princípio, deve ter sido difícil dizer, com precisão crítica, o que eram aquelas crônicas. Pareciam esconder a complexidade pressentida sob límpida naturalidade. Disfarçavam a arte da escrita numa prosa divagadora de quem conversa sem rumo certo, distraído com o balanço da rede, passando o tempo, mais para se livrar do ócio ou do tédio, sem se preocupar com o jeito de falar. E, no entanto, uma prosa cheia de achados de linguagem, conseguida a custo, pelejando-se com as palavras: um vocabulário escolhido a dedo para o lugar exato; uma frase em geral curta, com preferência pela coordenação, sem temer, porém, curvas e enlaces dos períodos mais longos e complicados; uma sintaxe, enfim, leve e flexível, que tomava liberdades e cadências da língua coloquial, propiciando um ritmo de uma soltura sem par na literatura brasileira contemporânea. (p.30)*

unesp

(24) Milliet. *Diário crítico II*, p.302.

(25) Bachelard trata do devaneio poético principalmente em sua obra *A poética do devaneio*.

(26) Bachelard, *op. cit.*, p.182.

(27) *Ibid.*, p. 8.

(28) Freud, em seu artigo "Escritores criativos e devaneio" (*Obras completas IX*) diz que:

> *Ao crescer, as pessoas param de brincar e parecem renunciar ao prazer que obtinham do brincar. Contudo, quem compreeende a mente humana sabe que nada é tão difícil para o homem quanto abdicar de um prazer que já experimentou. Na realidade, nunca renunciamos a nada; apenas trocamos uma coisa por outra. O que parece ser uma renúncia é, na verdade, a formação de um substituto ou sub-rogado. Da mesma forma, a criança em crescimento, quando pára de brincar, só abdica do elo com os objetos reais; em vez de brincar, ela agora fantasia. Constrói castelos no ar e cria o que chamamos de devaneios. Acredito que a maioria das pessoas construa fantasias em algum período de suas vidas. Este é um fato a que, por muito tempo, não se deu atenção, e cuja importância não foi assim, suficientemente considerada. (p.151)*

unesp

(29) Na obra *A interpretação dos sonhos(Obras completas IV)*, Freud, referindo-se a sonhos de adultos, escreve:

> *No caso de outro grupo de sonhos, demonstra-nos a análise que o desejo real que instigou o sonho e cuja realização é representada pelo sonho provém da infância; de modo que, para nossa surpresa, verificamos que a criança e seus impulsos continuam vivos no sonho. (p.198)*

Ao que nos parece, essa é uma tentativa de Freud de demonstrar a permanência da criança no adulto.

(30) Sobre o processo de criação poética e recepção do texto literário, afirma Freud ("Escritores criativos e devaneio", *Obras completas IX*):

> *Devem estar lembrados de que eu disse que o indivíduo que devaneia oculta cuidadosamente suas fantasias dos demais, porque sente ter razões para se envergonhar das mesmas. Devo acrescentar agora que, mesmo que ele as comunicasse para nós, o relato não nos causaria prazer. Sentiríamos repulsa, ou permaneceríamos indiferentes ao tomar conhecimento de tais fantasias. Mas quando um escritor criativo apresenta suas peças, ou nos relata o que julgamos ser seus próprios devaneios, sentimos um grande prazer, provavelmente originário da confluência de muitas fontes. Como o escritor o consegue constitui seu segredo mais íntimo. A verdadeira* ***ars poetica*** *está na técnica de superar esse nosso sentimento de repulsa, sem dúvida ligado às barreiras que separam cada ego dos demais. Podemos perceber dois dos métodos empregados por essa*

unesp

técnica. O escritor suaviza o caráter de seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces, e nos suborna com o prazer puramente formal, isto é, estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias. Denominamos de prêmio de estímulo ou de prazer preliminar ao prazer desse gênero, que nos é oferecido para possibilitar a libertação de um prazer ainda maior, proveniente de fontes psíquicas mais profundas. Em minha opinião, todo prazer estético que o escritor criativo nos proporciona é da mesma natureza desse prazer preliminar, e a verdadeira satisfação que usufruímos de uma obra litéraria procede de uma liberação de tensões em nossas mentes. Talvez até grande parte desse efeito seja devido à possibilidade que o escritor nos oferece de, dali em diante, nos deleitarmos com nossos próprios devaneios, sem auto-acusações ou vergonha. (pp.157-158)

(31) Lemos, em *O ser e o tempo da poesia*, de Bosi, (p. 91):

Todo ser vivo passa por estados ou movimentos que só consegue nomear dentro de um sistema de opostos relativos: o frio é frio em relação ao quente; o lento é lento em face do rápido; e vice-versa.

Ora, o ritmo cava na matéria viva justamente a figura da passagem, que é a mudança de estado. Feita a mudança, há nova passagem, com a volta a estados anteriores: o que é o papel da repetição.

Assim, o movimento operado pelo ritmo se faz:

a) do mesmo para o outro (passagem para a alteridade),

b) do outro para o mesmo (passagem para a repetição).

O movimento que muda as coisas para, depois, reproduzi-las, e que as reproduz para de novo mudá-las, rege-se, no fundo, por um esquema cíclico. E "esquema" ou "forma do movimento" chamou Émile Benveniste o ritmo, em um belo

ensaio sobre a noção de ritmo em sua expressão lingüística. Platão já dissera coisa parecida ao definir o ritmo como "ordem do movimento." (Leis,665a)

(32) Bosi (*op. cit.*) afirma:

E no momento de definir o ritmo Schopenhauer acaba dizendo, em outras palavras, a "ordem do movimento" de seu mestre Platão: "O ritmo é, no tempo, o que a simetria é no espaço. (p.91)

(33) Bachelard, *op.cit.*, p.148.

(34) Vide *Conceitos fudamentais da poética*, de Staiger.

(35) Bachelard, *op.cit.*, p.161.

(36) *Ibid*, p.167.

2. A MUSICALIDADE DISCRETA: UM PODER ENCANTATÓRIO

Seguindo um conselho de Mário de Andrade, não nos preocuparemos, neste capítulo, com definições exatas. Buscaremos, apenas, uma limitação de conceitos. Neste caso "é preferível ficar na entresombra fecunda que é só onde podem nascer as assombrações."(1) Deixaremos, pois, que o sentido de "musicalidade discreta" aflore da nossa análise, ainda que possamos nos servir de algumas noções que se vêm cruzando nas leituras daqueles que insistem em dar limites conceituais à poesia.

Lemos, por exemplo, em Nicola Abbagnano (2) que a poesia é "uma forma definida da expressão lingüística, cujo ritmo ou a música seja condição essencial." Outros, como Schaffer ou Paul Verlaine identificam a poesia com o canto e com a música. Nessa linha entra todo o Simbolismo, ao tomar a música como método de conhecimento e criação.(3)

Se pensarmos na correlação entre poesia e música, vemos que ambas têm, como qualidade sensível fundamental, o som, som puro na música, som articulado na poesia. Daí falarmos em musicalidade da poesia, justamente por esta trazer, tanto por sua

unesp

origem externa (acompanhamento por lira ou cítara) quanto por sua estruturação interna (articulação de som e sentido) essa qualidade inerente. Passemos, então, a analisar o porquê do adjetivo "discreta" conferido à musicalidade das crônicas de Rubem Braga.

Inicialmente pensemos que, tanto na poesia articulada a partir de um eixo rítmico quanto na mais moderna, que o dispersa, a musicalidade tem um caráter ostensivo, que acentua medida, melodia, entoação, intensidade e timbre.(4) Tal caráter se torna essencial na poesia simbolista e em todas as correntes que dela se originaram, permitindo poemas com verdadeiro clima de música recitativa, muito próximo da arte da música.

Em segundo lugar, assinalemos que essa musicalidade ostensiva também está presente nos poemas em prosa como o elemento palpável da poesia, o que indica uma espécie de assimilação do caráter musical ostensivo presente nos poemas com eixo rítmico, polar ou disperso, em duas direções: uma claramente sentimental ou derramada (transbordante), como acontece, por exemplo, em José de Alencar (*Iracema* e inúmeros trechos de sua prosa) e na prosa de Gonçalves Dias (*Meditação*); outra, grandiloqüente e excessivamente instrumental, que se caracteriza por um conjunto de sonoridades vazias, justamente por tornarem as referências evanescentes. Em ambos os casos a sonoridade constitui quase uma presença física.

unesp

Enquanto na musicalidade ostensiva se nota uma forte intenção de se transfigurar a realidade, fazendo emergir um ritmo oculto ou tornando suspenso um universo de pura imaginação, na musicalidade discreta, a grandiloqüência se aplaca sob o peso da realidade referida e esta preserva apenas o ritmo desejado a fim de ser percebida na leitura. A musicalidade discreta permite, pois, uma disposição do som de forma que ele se apresente humilde como para seduzir sem ser notado, mas o suficiente para encantar e fazer com que o discurso flua sem o peso que lhe deu motivo para existir. Examinemos, então, como isso acontece nas crônicas de Rubem Braga, destacando inicialmente alguns trechos em que o timbre ou a massa sonora se dispõe discretamente.

O trecho escolhido é o segundo parágrafo de "Sobre o amor, etc..." (*O homem rouco*). Nele há uma incidência de /é/ que percorre as duas frases iniciais, desaparecendo depois. A última frase deixa em alvo o /a/ posicionado no fim de duas unidades melódicas (idade, sentimentais).(5) Esse mesmo /a/ rima com o final da primeira unidade melódica da segunda frase (verdade). Assim, prestando atenção nessas vogais, em contraste com outras acentuadas, teremos:

/é/ /é/ /i/ /i/	É tão perto do Rio a Paris!
/iN/ /é/ /a/	Assim é na verdade,
/é/	mas acontece

/eN/ /aN/ /é/ /ó/	que raramente vamos sequer a Niterói.
/uN/ /ô/	E alguma coisa,
/ê/ /a/	talvez a idade
/oN/ /ó/ /aN/ /a/	alonga nossas distâncias sentimentais.

Como vemos, nas duas primeiras frases há um predomínio relativo de vogais abertas sobre fechadas, na proporção de 7/5, e, na última frase, um predomínio das fechadas sobre as abertas, na proporção de 5/3. Ainda mais, o /a/ também se abafa nas nasalizações, também freqüentes em outros momentos.

Essa textura sonora, significativa pelo contraste entre as duas primeiras seqüências e a terceira, ajuda a compor o sentido. A possibilidade de encurtamento das distâncias choca-se com a realidade de seu alongamento: Rio e Paris podem estar tão perto, mas estão tão longe Niterói e Rio! A lógica (tecnológica) faz o Rio se aproximar de Paris (Assim é na verdade), mas o afeto faz muito distante Niterói e Rio. Alguma coisa, o próprio texto, faz com que a abertura vocálica se relacione com o encurtamento e o fechamento com a distância e a separação. E quando olhamos para as duas palavras que rimam (verdade/idade), uma em asseverativa frase e outra em dubitativa, essa interpretação se refaz: na lógica do espaço, a distância se encurta; no tempo, a distância (separação) sentimental se alonga ou se alarga.

À primeira vista pode parecer que a mesma lógica não vale para o longo parágrafo seguinte, mas uma análise mais detida nos mostra que também vale. Assim, o terceiro parágrafo, inteiro, terá o predomínio de timbres fechados sobre os abertos, em correspondência com a amargura das negações (negação da amizade, do amor, da vida). Essa massa de timbres fechados ajuda a compor o clima pesado de pessimismo ou de amargura que a visão do cronista pinta sobre as relações afetivas. E nela, ganha relevo a repetição do /i/ e do /e/, aquele principalmente nos trechos onde a comensalidade, a convivência e a alegria dos momentos compartilháveis se diluem na ilusão, na dúvida e na hipótese, e este principalmente onde a separação, a dilaceração interna e até a aniquilação constituem certeza. Fazendo uma distribuição detalhada desses timbres, frase por frase, vemos como a correspondência se nota:

Primeira frase: "Na verdade há amigos espalhados pelo mundo."(/a/ /a/ /i/ /a/ /uN/)

A frase, que começa com a rima, retomada do parágrafo anterior, só tem uma consoante surda e, entre as sonoras, dá destaque para o /d/. Parece que nas vogais há um fechamento: parte-se do predomínio da aberta /a/ para o abafamento da voz no /u/ nasalizado de "mundo", consoante com a referência à dispersão indesejada dos amigos. Afirma-se a amizade, mas a voz que a enuncia, sucumbe ao desconforto da ausência.

unesp

Segunda frase: "Antigamente era fácil pensar que a vida era algo de muito móvel, e oferecia uma perspectiva infinita e nos sentíamos contentes achando que um belo dia estaríamos todos reunidos em volta de uma farta mesa e nos abraçaríamos e muitos se poriam a cantar e a beber e então tudo seria bom."

/eN/ /é/ /a/ /a/	Antigamente era fácil pensar
/i/ /é/ /a/ /u/ /ó/	que a vida era algo de muito móvel,
/i/ /i/ /i/	e oferecia uma perspectiva infinita
/i/ /eN/	e nos sentíamos contentes
/aN/ /é/ /i/	achando que um belo dia
/i/ /ô/ /i/ /ó/	estaríamos todos reunidos em volta de
/a/ /ê/	uma farta mesa
/i/	e nos abraçaríamos
/u/ /i/ /a/ /ê/	e muitos se poriam a cantar e a beber
/aN/ /u/ /i/ /oN/	e então tudo seria bom.

Nesta frase o /i/ predomina, dando a base do timbre, mas cabe notar também que geralmente faz, de uma forma muito sutil, par com o /a/ átono, criando uma das rimas vocálicas preferidas pelo romanceiro popular: "vida, oferecia, perspectiva, sentíamos, dia, estaríamos, abraçaríamos, poriam, seria".

Terceira frase: "Agora começamos a aprender o que há de irremíssivel nas separações."

Aqui, onde começa a des-ilusão, a frase tem a massa sonora articulada com o anterior e o posterior (predomínio do /i/ e do /e/, respectivamente): /ói/ /aN/ /ê/ /i/ /oN/

Quarta frase: "Agora sabemos que jamais voltaremos a estar juntos; pois quando estivermos juntos perceberemos que já somos outros e estamos separados pelo tempo perdido na distância."

Sem contar que (assim como acontecera com a palavra "verdade" em relação ao parágrafo anterior) a palavra "agora" repete-se, na mesma posição da outra frase; aqui (e continuando pelo resto do parágrafo) começa a reiteração do /ê/, com enfática repetição asseverativa da seqüência sônica /êmus/ em "recebemos", "voltaremos", "perceberemos", "poderemos", "corresponderemos", "estaremos" e "seremos". Na frase, a repetição das vogais acentuadas assim se percebe:

/ói/ /ê/	Agora sabemos
/a/ /ê/ /a/ /uN/	que jamais voltaremos a estar juntos;
/aN/ /é/ /uN/	pois quando estivermos juntos
/ê/ /a/ /ô/ /ô/	perceberemos que já somos outros
/aN/ /a/ /eN/	e estamos separados pelo tempo
/i/ /aN/	perdido na distância.

Quinta frase: "Cada um de nós terá incorporado a si mesmo o tempo da ausência."(/a/ /ói/ /a/ /a/ /i/ /ê/ eN/ /eN/)

Notemos bem a passagem da abertura das três vogais iniciais para o fechamento final, movimento intrinsecamente motivado pela acentuação do clima disfórico. Além disso, a discreta presença da vogal posterior aberta /ó/, que vem-se repetindo desde a segunda frase e ainda vai ressoar na última em "melancólicas" parece estar encadeando semanticamente as palavras em que incide (móvel, volta, agora, nós, melancólicas).

Sexta frase: "Poderemos falar, falar, para nos correspondermos por cima dessa muralha dupla; mas não estaremos juntos; seremos duas outras pessoas, talvez por este motivo, melancólicas; talvez nem isso."

/ê/ /a/ /a/	Poderemos falar,falar,
/ê/ /i/ /é/ /a/ /u/	para nos correspondermos por cima dessa muralha dupla;
/aN/ /ê/ /uN/	mas não estaremos juntos;
/ê/ /ô/ /ô/	seremos duas outras pessoas,
/ê/ /ê/ /i/	talvez por este motivo,
/ó/	melancólicas;
/ê/ /i/	talvez nem isso.

Esta última frase, fechadíssima, termina com um segmento onde as duas vogais de base são separadas pelo /ó/. Sonoramente essa frase é belíssima na medida em que se compacta nas vogais fechadas no momento mesmo de ênfase das idéias de separação, fragmentação interior, tristeza. A solitária vogal aberta /ó/

reforçará esse sentido que rebate nessa unidade melódica, em termos de sentimento amargo, as idéias que a rodeiam. Se imaginarmos que, na fonética expressiva, costuma-se esperar das vogais abertas um certo suporte para sentimentos mais positivos, aqui temos uma espécie de ruptura da expectativa psicológica.

No parágrafo seguinte dessa crônica, veremos que existe a mesma tessitura sonora, sendo que a cadência final "com mil pequenas nuvens de leve púrpura sobre um azul de sonho" possui as seguintes sílabas acentuadas: 2 - 4 - 6 - 9 - 11 - 17 -19 e forma a seguinte seqüência: /i/ - /ê/ - /u/ /é/ - /u/ /u/ - /ô/.

Como podemos observar, a vogal /u/ liga sonoramente três palavras importantes: "nuvens", "púrpura", "azul" e aponta para uma travação semântica, ainda mais que as vogais restantes também chamam atenção para a leveza e pequenez multiplicada.

Vemos ainda uma outra possibilidade de leitura que divide a seqüência em segmentos equilibradíssimos:

/i/ - /ê/ - /u/	/é/ - /u/	/uN/ - /u/ - /oN/
2 - 4 - 6	9 - 11	15 - 17 - 19

Em qualquer das duas leituras o segmento "leve púrpura" vai-se destacar, porque nele aparece a base sonora fechada

/u/ em contraste com a isolada e aberta /é/: uma antítese sintetiza a dissenção amorosa do tolo e apaixonado ciumento que não teve a felicidade de fruir o fantástico crepúsculo contemplado pela amada.

Tome-se, agora, como exemplo, toda a crônica "O Sino de Ouro"(*A borboleta amarela*). Trata-se de um texto representativo da tendência braguiana de regressar aos espaços e tempos dourados. No caso desta crônica, a harmonia entre a povoação e Deus lança o leitor para as idades míticas ou primeiras (sempre sonhadas) em que, não havendo separação entre homem e natureza, a palavra era expressão ingênua, e, portanto, poesia.

Para analisar esta crônica, começaremos por duas seqüências que desbordam a musicalidade discreta e invadem a ostensiva; estão nos parágrafos terceiro e quinto:

1) "e avança em ondas mansas sobre os campos imensos, o som do sino de ouro."

2) "o ouro do sino de ouro é neste mundo o único ouro de alma pura, o ouro no ar, o ouro da alegria."

Na primeira seqüência encontramos a combinação bem ao gosto simbolista, combinação enfática de assonâncias (/aN/, /oN/, /aN/, /ô/, /aN/, /eN/, /oN/, /i/, /ô/) e aliterações (/s/ e /d/, em ritmo predominantemente jâmbico (_ /), levemente rompido na série anapéstica(_ _ / _ _ /) de "sobre os campos imensos" como sugerindo a propagação longínqüa do rebater do sino. Aqui temos uma imagem

fônica sobre a qual a atenção do leitor se prende, queira ou não, numa ordenação muito próxima à da música descritiva.

Na segunda seqüência, também conforme o gosto simbolista, combinam-se o eco (/ow/), a assonância (/u/ e /uN/ e a aliteração (/r/). Trata-se, igualmente, de musicalidade ostensiva; e uma musicalidade que balanceia o timbre vocálico de uma forma relativamente equilibrada, como podemos notar na distribuição dos fonemas (/o/ - /i/ - /o/ - /é/ - /e/ - /uN/ - /u/ - /o/ - /a/ - /u/ - /o/ - /a/ - /o/ - /i/) na medida em que as assonâncias /uN/ - /u/ estão quase no centro da frase.

Seqüências como estas não são comuns na obra de Rubem Braga, pelo menos segundo nossa leitura. Parecem-nos até raras. Como raras são as composições rimadas, disfarçando estrofes. Tomemos quatro exemplos do texto: no primeiro parágrafo, no terceiro, no quarto e no sexto.

O primeiro parágrafo inteiro dispõe-se melodicamente assim (independentemente de outra entoação, que variará pouco a leitura):

1	Contaram-me	2
2	que, no fundo do sertão de Goiás	10
3	numa localidade	6
4	de cujo nome não estou certo	8
5	mas acho que é Porangatu	8
6	que fica perto do rio do Ouro	9

unesp

7	e da serra de Santa Luzia	9
8	ao sul da serra Azul-	6
9	mas também pode ser Uruaçu	10
10	junto do rio das Almas	6
11	e da serra do Passa Três	8
12	minha memória é tão traiçoeira e fraca	10
13	eu esqueço os nomes das vilas	8
14	e a fisionomia dos irmãos	9
15	esqueço os mandamentos e as cartas	9
16	e até a amada que amei com paixão	10
17	mas me contaram que em Goiás	8
18	nessa povoação, de poucas almas,	10
19	as casas são pobres e os homens pobres	10
20	e muitos são parados	6
21	e doentes e indolentes	7
22	e mesmo a igreja é pequena,	7
23	me contaram que ali tem	7
24	coisa bela e espantosa	7
25	um grande sino de ouro.	7

Quando lemos a crônica, podemos sentir a marcação rímica dos "versos" 5, 8 e 9 entre si; tais unidades melódicas, travadas no seu cume tonal pelo /u/, constituem um embrião compositivo próprio da poesia popular. Se mais desenvolvidas, as unidades poderiam chegar a estrofes regulares, e, embora isto pareça exercício de imaginação crítica, esse modo de travar unidades melódicas pela rima não é raro encontrar-se em canções populares onde a regularidade (mesma extensão temporal da frase) vem garantida pela música que acompanha a letra. Estamos sugerindo que o trecho se aproxima das letras cantadas, sustentando, pois, o

unesp

acompanhamento musical. O mesmo se pode afirmar das unidades melódicas ("versos" de números 14 e 16, onde a rima observada é o /ãw/).

Podemos também notar que, de vez em quando, algumas unidades melódicas têm a mesma extensão ou medida. Há unidades de 6 sílabas (números 3, 8, 10 e 20), de 7 sílabas (números 21, 22, 23, 24, 25) de 8 sílabas (4, 5, 11, 13, 17), de 10 sílabas (números 2, 9, 12, 16, 18). Interessante observar que as duas unidades mais repetidas são das mais freqüentes na poesia e na tradição, uma mais popular e outra mais erudita, com o seguinte destaque: as quatro últimas unidades formam uma quadra sem rima. E nem seria bom, para o cronista, chegar ao exagero de terminar o parágrafo com uma quadra rimada; sua discrição apenas fá-lo sugerir e não ostentar o modo popular da narração ritmada.

No terceiro parágrafo podemos destacar a frase cuja musicalidade ostensiva já foi apontada e cuja disposição pode ser feita, lançando mão das "licenças poéticas", da seguinte maneira:

1	De tarde seu som vai voando	_/__/__/_	8
2	em ondas mansas sobre as matas	_/_/_/__/_	8
3	e os cerrados	__/_	3
4	e as veredas dos buritis	__/____/(_)	8
5	e a melancolia do chapadão	____/____/(_)	10
6	e chega ao distante deserto	_/__/__/_	8
7	carrascal	__/(_)	3
8	e avança em ondas mansas	_/_/_/_	6

unesp

9	sobre os campos imensos	_ _ / _ _ / _	6
10	o som do sino de ouro.	_ / _ / _ / _	6

Há, como no trecho analisado anteriormente, repetição da extensão de unidades melódicas, inclusive das três últimas e um certo equilíbrio: se partirmos da rima vocálica existente entre os "versos" 3 e 7, teremos três segmentos: o primeiro, composto pelos "versos" 1 e 2; o segundo, pelos "versos" 4, 5 e 6; o terceiro, pelos de número 8, 9 e 10 e, finalmente o último pelos próprios versos 3 e 7. Em termos esquemáticos, teríamos:

1	8
2	8
4	8
5	10
6	8
8	6
9	6
10	6
3	3
7	3

O que nos chamou atenção no quarto parágrafo foi a segunda frase, exatamente a primeira com a reiteradíssima (no

rimário popular) rima em /ãw/ ("ambição" e "corrupção"). Esse direcionamento nos permite a seguinte leitura versificada:

Quando vem o forasteiro	_ _ / _ _ _ / _	7
de olhar aceso de ambição	_ / _ / _ _ _ /(_)	8
e propõe negócios, fala	_ _ / _ / _ / _	7
em estradas, bancos dinheiro	_ _ / _ / _ _ / _	7
obras, progresso, corrupção.	/ _ _ / _ _ _ / (_)	8

Podemos sentir aí certa ressonância das estrofes do cancioneiro popular, adequada ao objeto da crônica que é a recordação filtrada de uma lembrança de relato de um velho sobre uma antiga povoação do campo. É essa mesma ressonância que se observa no ritmo (metro, tom, melodia e timbre) no final do quarto parágrafo (desde que se valha da diérese no último segmento):

por nossa culpa e miséria	_ / _ / _ _ / _	7
e pecado e corrupção	_ _ / _ _ _ / (_)	7
vai virando ferro e chumbo,	_ _ / _ / _ / _	7
vai virando pedra e terra,	_ _ / _ / _ / _	7
e lama e podridão.	_ / _ _ _ _ / (_)	7

A nosso ver, essas analogias com o modo de expressão popular e da tradicional cultura agrária se casa com a visão regressiva do universo, visão em que o progresso (ligado ao dinheiro) se vincula à degradação e à culpa, à destruição e à morte do humano.

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

O contraste fica bem claro na oposição da mesquinhez do velho contador e da generosa imaginação da criança, equiparada a Deus.

O mesmo predomínio de unidades com 7 e 8 sílabas acontece no segundo parágrafo que, se visto como uma estrofe, estaria assim disposto:

1	Lembrança de antigo esplendor	_/_ _/_ _/(_)	8
2	gesto de gratidão	/_ _ _ _/(_)	6
3	dádiva ao senhor de um grão-senhor	/_ _ _/_/_/(_)	9
4	nem Chartres, nem Colônia	_/_ _ _/_	6
5	nem São Pedro ou Ruão	_ _/_ _ _/(_)	7
6	nenhuma catedral imensa	_/_ _ _/_/_	8
7	com seus enormes carrilhões	_/_/_ _ _/(_)	8
8	tem nada capaz de um som	_/_ _/_/(_)	7
9	tão lindo e puro	_/_/_	4
10	como esse sino de ouro	_/_/_ _/_	7
11	de ouro catado e fundido	/_ _/_ _/_	7
12	na própria terra goiana	_/_/_ _/_	7
13	nos tempos de antigamente.	_/_ _ _ _/_	7

Como vemos, em termos de intensidade, há o predomínio da acentuação na sétima sílaba, e de rima, há correspondência entre os versos 1 e 3, 2, 5, 7, e 8; 9 e 10; 6 e 13. Por tudo isso, parece que esse parágrafo também remete ao cancioneiro popular.

Se prestarmos atenção aos versos de caráter negativo (4, 5, 6 e 8), veremos uma espécie de alongamento no verso

de número 6 (que continua no 7), análogo à imensidão das catedrais referidas por ele: além de conter os adjetivos "imensa" e "enormes", o verso é maior que os demais negativos; numa perfeita correlação entre o significante e o significado, dá-nos a sensação de grandiosidade.

Cabe observar também a regularidade presente nos quatro últimos versos: todos heptassílabos, com a sétima sílaba acentuada formam dois pares: o primeiro com acento também na primeira sílaba e o segundo na segunda, formando o esquema 1-7, 1-7; 2-7, 2-7. Essa marcação forte e tipicamente popular parece ter o propósito de enfatizar a procedência do ouro que constitui o sino: apesar de referir-se a um "tempo de antigamente", a terra é a mesma, é a "própria terra goiana" (que se opõe ao estrangeirismo das catedrais inicialmente citadas) e a permanência do sino atravessando o tempo faz com que passado e presente se encontrem num tempo mítico.

Quanto às rimas, parece que cada uma se relaciona com a realidade referida: a primeira, em /oR/ parece estar aí para acentuar o caráter de antigüidade e permanência; a segunda, nasalizada, parece querer remeter o leitor ao som de badaladas de sinos; a terceira acentua a pureza do material de que é constituído o sino e a última, num movimento circular, retorna ao eco da primeira, com a conotação de permanência e prevalência do antigo (e atual) e singelo (em oposição à pompa e exuberância).

unesp

Assim, o quinto parágrafo destoaria dos demais e podemos tentar uma motivação intrínseca para isso: inicialmente vemos que nele se contrasta fortemente o discurso em duas partes, uma argumentativa e hipotética, baseada na fala do cronista, bem no meio da qual ele voa para a musicalidade ostensiva já analisada; e outra, narrativa e afirmativa, dependente do enunciado de um velho experiente e azedo. De um lado, a rima se excede na orquestração sonora e, de outro, a poesia popular se anula na voz de quem perdeu irremediavelmente a inocência e o sonho de uma pureza possível só nas crianças.

Em termos de estrutura semântica, podemos destacar a repetição do sintagma "Sino de ouro" ou da expressão "de ouro", que, do começo ao fim do texto, vai batendo, ora lento, ora repicado, como se imitasse a presença constante e variada do som do sino numa cidade sertaneja. Assim, a expressão "o sino de ouro" constitui o elemento reiterativo que obstinadamente vai-se fazendo notar na ordenação (e no tempo da leitura) do texto. Esse *leit-motif* temático e sonoro sofre variações: "sino de ouro", "de ouro", "sino", "ouro", transformando-se tematicamente e sonicamente em outras palavras, nas quais repercute. Vejamos, então, como se gradua, à medida em que os parágrafos se sucedem (não levamos em conta a abertura dada pelo título, graficamente dando a entender um

unesp

campanário, lá no alto, esperando apenas que o cronista puxe pelas cordas a fim de fazê-lo soar).

O sintagma "sino de ouro" surge no fim do primeiro parágrafo, sem desdobrar-se; quase no fim do segundo, com a repetição da parte preposicionada. No terceiro, repica, separado ou unido, no começo ou no fim: "sino", "de ouro", "sino de ouro" - "sino do ouro", "sino de ouro"; no quarto, repete-se outra vez, integral ou parcialmente, à partir da metade: "sino de ouro", "sino de ouro", "ouro". No quinto parágrafo, o sintagma se repete, mas há o rebater festivo, como firulas sonoras, na segunda frase, terminando espaçado no discurso direto do homem velho. Mais espaçadamente e, por duas vezes, surge no parágrafo final. Percebemos nessa presença gradativa uma intensificação sugestiva, um crescendo até o terceiro parágrafo, ralentando no quarto, vivaz no quinto e andante à medida que chega ao fim. Esta gradação se harmoniza com a reiteração de outros sintagmas e outras palavras.

No primeiro parágrafo, a harmonia se dá com "contaram-me", "me contaram", além de outras menos insistentes, mas não menos significativas: "serra", "esqueço"; no segundo parágrafo, "senhor"; no terceiro: "som", "sons", "ondas mansas", "explosão", "explosões". No quarto: "forasteiro", "silêncio", "Deus", "goianos", "goiano". No quinto: "Deus" e "contou". No sexto: "contou" ("contei"), "Deus", "criança", "vai virando". Aqui, a transformação do

indeterminado (indefinido) "contaram-me" ou "me contaram" nos determinados (definidos) "me contou", "contei" apontam para um movimento semântico profundo do qual o tecido musical dá conta materialmente.(6)

O caráter da crônica "O sino de ouro" vem sublinhado pelo autor, já que se trata de um registro temporal marcado claramente pelo verbo "contar"; a este registro temporal se acrescenta outra característica que a crônica compartilha com o conto primitivo: a transmissibilidade. Essa transmissibilidade lembra a tradição oral: um velho (que esteve lá) conta ao cronista que conta a uma criança; provavelmente, o velho ouviu os fatos de antigamente e, quem sabe, a criança recontará o evento a outras pessoas.

Evidentemente, o cronista não exprime apenas o registro e o seu modo de perpetuar; ele transfigura o evento e lhe dá um ritmo baseado na tensão entre o passado e o presente, valendo-se da carga polissêmica da paiavra "ouro": símbolo da nobreza, pureza, valor espiritual e como símbolo de corrupção e instrumento de troca; ao mesmo tempo símbolo que evoca o tempo e o espaço do bem, portanto o mito da idade dourada posto em oposição ao da idade de ferro e chumbo. Os espaços correspondentes são a aldeia, que congrega os homens do campo, e a cidade, que congrega os negociantes e demais *caterva*. Portanto, a palavra "ouro", em "sino de "ouro", não somente por sua face material ou fônica, mas por sua

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

simbologia dupla (ou tripla se se considera o seu referente como o fundamento da alquimia), constitui o gerador do texto.

Começa por permitir uma reevocação de outros textos. Quando, atentos à tradição, somos levados à idade de ouro, certamente surgem em nossa lembrança, aqueles textos de Hesíodo e de Ovídio e de outros reevocadores, que nos remetem a um tempo mítico de plenitude humana, de identificação entre natureza e Homem, à primeira idade. Mas também, outros textos nos chegam e outros ambientes imaginários. Aquele "contaram-me" (me contaram) nos faz presente o início das narrações primitivas, em verso ou não: "Era uma vez", "Aqui me ponho a contar", "Contam que". Do mesmo modo, a figura do velho lembra o final de "*I Juca-Pirama*" e a própria indeterminação faz com que o lugar possa ser qualquer lugar (a seqüência "uma localidade de cujo nome não estou certo" lembra o "*de cuyo nombre no quiero acordarme*" do *Quixote*). O predomínio temporal é, portanto, dos "tempos de antigamente" (*in illo tempore* da Antropologia).

Como na poesia bucólica, porém, o espaço e o tempo dourados não existem independentemente. São postos aí para uma comparação implícita com os espaço e tempo de ferro e chumbo, uma comparação de superioridade do antigo sobre o novo, do campo sobre a cidade, da aldeia sobre a metrópole. A paisagem humana que se esboça lembra os cromos de Bernardino da Costa Lopes, ou ainda,

unesp

os quadros de Millet, devidamente contrastados pelas tintas fortes da tormenta civilizatória.

O sino de ouro, o grande sino de ouro, está em algum lugar do sertão, junto a alguma serra, numa igreja pequena. Para ressaltar isto e introduzir a antítese, o cronista estabelece um confronto entre o civilizado e o primitivo, a Europa e o sertão.

É sabido que um dos símbolos do centro e do lugar de manifestação do divino é a pedra e sua extensão, o templo. Pois o cronista confronta a pequena igreja (o pequeno templo) com as grandes igrejas, as catedrais de Chartres, Colônia, São Pedro (Vaticano) e Ruão; e vai além, confronta o "sino de ouro" daquela com os carrilhões destas. Na simbologia, tanto a pequena igreja como a grande catedral são lugares sagrados, com a diferença (não dita, mas subentendida ou subdita) de que a catedral se distingue como lugar do poder hierárquico, pois é o templo onde se assenta (onde está a sede de) o bispo, o cardeal, o papa. Insinua-se, portanto, no segundo parágrafo, a comparação contrastante entre o humilde e o pomposo, o despossuído e o possuidor (o poderoso). E quando o cronista aponta para os carrilhões (e seu desperdício de sinos de bronze) também é para destacar a superioridade constitutiva do sino, pois é de ouro, e de seu som, cuja beleza e cuja pureza se sobressaem superiormente; por outro lado, acena para o enraizamento de um ("de ouro catado e fundido na própria terra") e a alienação do outro (o estranhamento do

unesp

outro). Entranhamento e estranhamento. Num se marca a quantidade (várias catedrais, carrilhões, no plural); no outro, a qualidade (pureza de som, beleza). Num se marca a simbologia da ligação entre o terreno e o divino; no outro apenas se nomeia a abundância do poder.

Como lugar do centro, a pequena igreja abriga o sino de ouro, que será o instrumento irradiador do sagrado. Assim, depois de dar-lhe história e lugar, impregnando-o de uma aura mítico-simbólica, o cronista atribui ao sino o poder da presença e ações religiosas: sobre a vastidão diferenciada da natureza (matas, cerrados, veredas, chapadão, carrascal, campos imensos) e sobre os homens. No terceiro parágrafo, a tensão se define: se todos os sons constituem um movimento em busca de Deus (dentro da tradição religiosa a música move para as regiões do espírito) os sons desse sino enraizado no tempo e na terra são os sons eleitos por Deus. E, sendo dessa forma, constituem um modo de plenitude humana.

A oposição se faz entre os sons ameaçadores da civilização e do mundo de eventos profanos e os sons alimentadores (ração de alegria), prazerosos e fundantes do sino de ouro. Esta oposição se particulariza no quarto parágrafo com a introdução da figura do forasteiro; esta figura serve ao cronista para ampliar as características negativas do mundo urbano industrializado; neste mundo a voz alta e fácil ("fala") mascara (ou revela) a ambição do ouro: os negócios, os bens civilizados (estradas, bancos, dinheiro, obras) e

unesp

a corrupção. Para o homem do sertão vale o silêncio onde apenas cabe a música interior que o vincula a Deus. A invasão externa se rechaça graças a esta força espiritual que amalgama o terreno com o celeste.

Mas o cronista também não é um forasteiro? É, só que diferente daquele que lá esteve e voltou decepcionado; aquele forasteiro é o velho que lhe transmite esse caso e que se particulariza no texto com a expressão "estive lá".

O cronista difere do velho pelo fato de, não tendo estado lá, transformar este "lá" num lugar único do mundo, uma espécie de centro secreto onde brilha um velocino de ouro. Difere do velho ainda por acreditar ou ter esperança na superação do materialismo. E aqui entra uma pressuposição de leitura baseada numa identificação: tanto o velho quanto o cronista são forasteiros, tanto um quanto outro são materialistas presentes. A diferença está na mitificação preservada no devaneio do cronista, que exprime, na oposição entre mito e realidade, campo e cidade, valor espiritual e valor material, a profunda tensão que o define existencialmente. O velho aparece como configuração desdobrada do seu ser, como sua *persona* de homem urbano, do adulto civilizado que historicamente não consegue desgrudar-se, sem sangramento profundo, dessa máscara que se tornou sua pele e sua carne. Esse desdobramento se resolve pela preservação regressiva da interioridade: pela transfiguração dos

unesp

lugares, tempos e objetos míticos, fazendo-os coincidir com o lugar (cidades grandes), tempo (o presente do progresso e da corrupção) e o objeto (ouro/dinheiro) da cotidianidade urbana; e pela idealização sentimental da infância. Observemos que, no parágrafo onde o ritmo excessivo da poesia se contrapôs ao ritmo da prosa, essa dicotomia se nota de forma contundente.

A opção do cronista será, por cima de sua descrença e do seu espanto (e talvez desprezo) de civilizado, pela idealização sentimental da criança. O último parágrafo sinaliza essa opção e também a mortificação que causa. Ao aprofundar-se no passado, o adulto, que agora fala por todos, vai-se "dessangrando" numa confissão de aniquilamento e morte. O final do texto lembra a poesia barroca sobre a especularidade existencial: ao se ver no retrato e no espelho, o ser humano percebe que entre a imagem e a realidade se instala a terrível presença do inexorável tempo. Então constata que um dia (se já não está sendo agora) o tempo o converterá em "terra, cinza, pó, sombra e nada".

Para o homem barroco havia duas saídas: gozar o momento (*carpe diem*) antes do aniquilamento final ou, desprezando os dons da vida terrena, converter-se em função da vida religiosa. Para o homem moderno, sem Deus por detrás, com seus castigos ou seus prêmios, a saída vêm sendo as utopias, as idealizações sentimentais, quando não o suicídio. O presente será a culpa, a

unesp

frustração. Nesta crônica, este é o sentimento dominante por trás da idealização da infância. Não há utopia, apenas mito.

Construindo seu texto, o cronista parece desejar converter o espaço da aldeia num espaço sagrado e tal sacralização do profano se dá justamente pela presença do sino de ouro, elemento mediador entre os homens e Deus, e além disso, elemento divinizador do próprio homem. Dessa forma, enquanto os "gemidos, gritos, blasfêmias, batuques, sinos, orações e o murmúrio temeroso e agônico das grandes cidades" parecem não conseguir chegar a Deus, o som "alegre do sino de ouro perdido no fundo do sertão" parece, aos homens do pequeno povoado, atingir Deus de uma forma muito singela e especial. Por isso cada um deles se sente possuidor de um pequeno sino interior, que o embala e diviniza.

Uma das características do espaço sagrado é a possibilidade de repetição do evento sacralizador. Tal repetição se percebe claramente no texto, não apenas pelas badaladas insistentes do sino de ouro, análogas às repetições da expressão "sino de ouro", mas também por outras repetitivas expressões que se referem ao espaço: no parágrafo primeiro, lemos "no fundo do sertão de Goiás"; no segundo, "no fundo do sertão"; no terceiro, "cidade do sertão" e mesmo que o cronista afirme não se lembrar com exatidão do nome da pequena cidade do sino de ouro (e, talvez, por isso), o espaço sagrado

unesp

não fica geograficamente localizado mas está determinado: ele é uma área definida que permite a comunhão com a sacralidade.

Essa mesma idéia de repetição surge no início do segundo parágrafo com "Lembrança de antigo esplendor", o que aponta para o fato de a badalada do sino renovar o caráter áureo dos "tempos de antigamente". A renovação é evidente e bem marcada em termos rítmicos, conforme assinalamos no terceiro parágrafo:

> *De tarde seu som vai voando em ondas mansas sobre as matas e os cerrados, e as veredas de buritis, e a melancolia do chapadão, e chega ao distante e deserto carrascal, e avança em ondas mansas sobre os campos imensos, o som do sino de ouro. (p. 51)*

O ritual do badalar do sino renova, para o cronista, a sensação de plenitude, típica da idade de ouro, do paraíso perdido (e aqui, re-encontrado): "E então, é como se cada homem, o mais pobre, o mais doente e humilde, o mais mesquinho e triste, tivesse dentro da alma um pequeno sino de ouro." (p. 51) Sob essa sensação de completude, toda e qualquer espécie de oferta material soa mesquinha à pequena povoação, que sabiamente opta por continuar "pequena, humilde e mansa", valendo-se do ouro apenas para ações gratificantes.

unesp

Vista assim como o lugar sagrado, a pequena cidade se transforma no "centro do mundo", no sentido de ponto de união entre as três regiões cósmicas: a terra, o céu e o inferno. A primeira, habitada por seres pobres, parados e doentes, com casas pobres e igreja pequena, no fundo do sertão de Goiás, pareceria insignificante se não fosse possuidora do elo mágico que a leva ao céu, o sino de ouro que, se por isso é divino, por outro lado, traz a marca do infernal, o valor de troca, a ambição, o progresso. Dessa tríplice articulação sino-terra (aldeia, igreja), sino-céu (Deus) e sino-inferno (progresso, dinheiro, valor de troca) vem a imagem de uma cidade sacralizada pela presença material do sino.

Antiteticamente, o velho, que conseguiu penetrar o espaço "sagrado" vencendo os obstáculos que o separavam do "fundo do sertão", não parece ter sido atingido pela realidade absoluta da sacralidade que o envolve. Ao contrário, coloca-se numa posição crítica diante da mesma, o que provoca no cronista uma real empatia com a inocência infantil. Mesmo sem ter tido contato com o sagrado, cronista e criança parecem encontrar-se, no último parágrafo, por fugazes instantes em que ambos contemplam a possibilidade de grandeza. Mas a consciência do adulto dilacerado pela passagem do tempo reaparece na amarga constatação do caráter degradante do tempo sobre o ser humano. Mesmo sentindo-se degradado como o velho, o cronista mostra trazer ainda viva dentro de si a criança que

unesp

olha e vê, que admira e sente. Por isso, toda a recompensa que caberia ao velho pelo feito "heróico" de penetrar o sagrado, parece ter ficado para o cronista que, em sua atitude final, transmite a história para uma criança a fim de deixar viva a possibilidade de uma re-transmissão, tornando-a e tornando-se, de uma certa forma, imortal.

Parece que a crônica analisada reflete o que conhecemos por "nostalgia do paraíso", aquele desejo de estar sempre e sem esforço no centro do mundo, da realidade e da sacralidade e de, superando as limitações humanas, recuperar a condição divina. Para o cronista urbano, o aldeão encarna essa possibilidade pelo fato de habitar em uma sociedade mais primitiva. Nesse tipo de sociedade, não predominam as noções de mérito, valor, personalidade e nem aparecem as provas iniciáticas presentes em sociedades mais complexas; a população pode, em sua totalidade, usufruir da tão desejada posiçao de ocupar o "centro do mundo".

Há, em certa altura do texto, uma espécie de descrição de um tempo sagrado (no sentido de celebração de um ritual) e mítico. Isso ocorre toda vez que o sino bate: parecendo revelar o absoluto, transforma a pequena aldeia num grande templo e o tempo profano da tarde num tempo sagrado, fortemente marcado pela periodicidade, repetição e eterno presente.

Mesmo que tenha consciência de suas limitações enquanto ser determinado pelo mundo urbano, o cronista repete a

unesp

história ouvida o que, a nosso ver, é expressão de seu desejo íntimo de viver o tempo sagrado. Nostalgia da eternidade, nostalgia do paraíso, enfim, um desejo imenso de "ser" sem passar.

Para dizer algo mais sobre o impulso determinante do ritmo e da musicalidade do texto, poderíamos enfatizar o ouro (que reflete sentidos opostos, o cronista posto entre o velho e a criança), o tempo que se divide, os espaços que se opõem e conduzem à dissonância ou à divisão. No mundo percebido pelo "poeta" dois ritmos contrapostos convivem para conciliar-se na expressão literária, na musicalidade que faz o sintagma, em sua materialidade, desdobrar-se nas suas variações; na concomitância entre "escondidos" formatos tradicionais e excessivos transbordamentos modernos; na harmonia entre a repetição do sintagma-base com outros que variam parágrafo a parágrafo; na gradação gerada pela oposição semântica explícita do indefinido "contaram-me" ao definido "contei", desde o início, em que o cronista se coloca como objeto da mensagem, ao fim em que assume o seu papel de sujeito.

Passando para a crônica "A Palavra", de *Ai de ti, Copacabana* observamos a seguinte frase:

> *Alguma coisa que eu disse distraído - talvez palavras de algum poeta antigo - foi despertar melodias esquecidas dentro da alma de alguém. Foi como se a gente soubesse que de repente, um reino muito distante, uma princesa muito triste tivesse sorrido. E isso fizesse bem ao coração*

do povo; iluminasse um pouco as suas pobres choupanas
e as suas remotas esperanças. (p 156)

Nesta citação, podemos observar a consciência do devaneio ("distraído"), a consciência operante (metalinguagem) em relação ao poder de reevocação da poesia (o intertexto ou as reminiscências inconscientes), a associação com a música (despertar "melodias esquecidas"). Esta frase nos permite focalizar outra associação com a música, feita no parágrafo anterior da crônica: a distração, a frase de Beethoven e a música natural de um pássaro. Serve também para retocar a função expressiva da literatura no interior da vida ou da vivência literária: a literatura do cronista repete distraidamente frases de um poeta antigo; essa frase reevocada servirá para despertar melodias esquecidas no leitor. A função de manutenção do fruir e reinventar estético vem ligada também à função lenitiva ou até educativa.

Esse último parágrafo de "A palavra" ajuda a descobrir a ponta de um fio: exatamente o das reminiscências poéticas existentes nas crônicas de Rubem Braga. Se algo o distingue de outros cronistas é esta capacidade de lembrar frases ou situações de outros poetas. Ele mesmo às vezes faz o favor de apontar o nome dos poetas, mas geralmente só age por sugestão.

unesp

Além disso, o último parágrafo constitui outro exempo de musicalidade discreta. Podemos observá-la nas repetições sonoras que chegam a criar verdadeiras rimas internas, tais como:

- a vogal /i/ em distraído - antigo - sorrido; triste - isso;
- a seqüência /ó/ - /aN/ em "pobres choupanas" e "remotas esperanças";
- o final /ésI/ em "soubesse", "tivesse", "fizesse";
- o final /eNti/ em "gente" e "de repente".

E mais: o ritmo pausado do parágrafo, com suas interrupções (pelo travessão ou vírgulas) e a repetição do vocábulo "muito" (em oposição semântica com "um pouco") conferem-lhe certa musicalidade que parece criar um movimento de vaivém marcado semanticamente pelos seguintes grupos de vocábulos: alguma coisa distraído - poeta antigo; melodias esquecidas - alma de alguém; reino muito distante - princesa muito triste - sorrido; coração do povo - pobres choupanas - remotas esperanças.

Mas, voltemos à frase da repetição distraída de palavras de outros poetas. Esse constitui um motivo (um tema) constante de Rubem Braga. E não só um motivo, mas uma prática. Essa prática pode ser abertamente percebida, sem maior esforço pelo leitor que tenha alguma familiaridade com a Bíblia, em "Ai de ti, copacabana".

unesp

Cominação, vaticínio e lamentação aí presentes remetem a Jeremias (principalmente), mas também a Isaías, a João (Apocalipse), aos evangelhos de Mateus, Marcos e Lucas, bem como ao Dalton Trevisan, com suas lamentações de Curitiba. A frase inicial da crônica remete ao leitor, claramente, a "Ah! se tu conhecesses também, ao menos neste teu dia, o que à tua paz pertence! mas agora isto está encoberto a teus olhos", de Lc 19,42.

Em outras crônicas, essas reevocações literárias não são poucas. E freqüentemente o cronista as evidencia, embora não seja incomum que as oculte. São citados, recitados, aproveitados: os bíblicos, Camões, Machado de Assis, Olavo Bilac (quase sempre no motivo das estrelas), Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes, Cecília Meireles, os românticos (principalmente Casimiro de Abreu de "Ai que saudade que eu tenho"), Baudelaire, Proust, Sartre, Verlaine, Manuel Bandeira, José de Alencar, e outros. Tais reevocações, conscientes ou inconscientes, são próprias daquelas poéticas operantes (concepção de poesia posta em prática) em que a imaginação do "ouvir" conduz o ato criativo.

Na crônica "Sentimento do mar", de *O conde e o Passarinho*, lançamo-nos para o mundo indeciso das marinhas e barcarolas medievais, para os poemas sensualíssimos dos barrocos (do tipo "A Ilha da Maré, Termo desta cidade da Bahia") e para as identificações figurativas do ambiente morno com a gostosa preguiça

unesp

de enamoramento. Não há, porém, uma articulação clara com obras específicas. Assim como não deve haver na crônica "Batalha no Largo do Machado", embora ainda possamos afirmar que o cronista cita o ritmo, o movimento e a dança dessa ópera bufa e real que era (é) o carnaval. Aí, nesta crônica, o bíblico, de vez em quando, explode junto com os cânticos de celebração dionisíaca (basta-nos ver as exclamações, as imprecações e o uso soleníssimo da segunda pessoa do plural e ainda a armada vidência, próxima do apocalíptico).

"Chegou o outono" (*O Conde e o Passarinho*) tem uma quadrinha popular sobre as três Marias (estrelas), tem Dante referido no primeiro parágrafo e Verlaine em Francês: "*les sanglots longs des violons*" (os soluços longos dos violinos) e tem o outono, que nos parece a poesia da implacável natureza.

As dramáticas previsões de "A empregada do Dr. Heitor" (*O Conde e o Passarinho*) - "se casará", "será muito infeliz", "perderá o emprego", "ficará doente e morrerá", "a criança também morrerá", "a tia chorará e comentará", "falecerá", "será um molequinho vivo que cantará" - remetem às semelhantes de "Tabacaria". Como a crônica é de 1935 e, nesse ano, Fernando Pessoa era praticamente desconhecido, fica difícil falar em influência direta.

Já "Véspera de São Jõao no Recife" (*O Conde e o Passarinho*) não deixa dúvidas; traz a Bíblia diante de nós graças ao

unesp

processo de presentificação dramática: São João Batista é posto pelo cronista como interlocutor direto.

Saltando agora para a primeira crônica de *A traição das elegantes* vemos que há referência ao poeta colombiano Aurélio Arturo, equivocadamente identificado como boliviano pelo cronista, e os dois versos de Camões, um tirado da lírica ("A grande dor das coisas que passaram") e outro dos *Lusíadas* ("(tanta) necessidade aborrecida") e aquele "dar um sentido solene e alto às palavras de todo o dia" que nos parece a tradução de uma frase de Mallarmé: "*donner un sens plus pur aux mots de la tribu*" (dar um sentido mais puro às palavras da tribo).

"Um sonho de simplicidade" (*A traição das elegantes*) se insere na linha do bucolismo. Entre a cidade e o campo, melhor o campo e sua singeleza feliz. Cláudio Manoel da Costa leria com prazer este poema em prosa de elogio à choupana, ao acolhimento do caboclo, à participação da e na natureza, ao aborrecimento do comércio civil e do telefone. Talvez até assinasse esta frase:

> *Seria preciso fazer algo de sólido e de singelo; tirar areia do rio, cortar lenha, lavrar a terra, algo de útil e concreto, que me fatigasse o corpo, mas deixasse a alma sossegada e limpa. (p.25)*

unesp

Ou ainda: "Não precisamos tomar nota de nada, precisamos apenas viver - sem nome, sem número, fortes, doces, distraídos, bons, com os bois, as mangueiras e o ribeirão."(p.25)

No todo, este sonho de simplicidade se situa na mesma moldura regressiva do retorno ao antigo. E o antigo, visto como a infância feliz, no nível pessoal, vem enfatizado também nas três crônicas sobre as Teixeiras, a mesma infância feliz de Casimiro de Abreu ("Ai que saudades que tenho./ Da aurora da minha vida./ Da minha infância querida./ Que os anos não trazem mais"). A infância feliz são as molequices e a liberdade nelas implícitas.(7)

O fundo regressivo se nota em "A casa viaja no tempo" (*A traição das elegantes*), na qual sentimos um ponto de vibração da frase camoniana "A grande dor das coisas que passaram". A infância e a grande dor também animam, vivificam, cintilam agudamente na belíssima "A nenhuma chamarás Aldebarã" (*A traição das elegantes*), que nos faz retornar vagamente a Olavo Bilac ("Ora direis, ouvir estrelas"). Lembra também Dante, o da *Divina Comédia*; o início nos dá a impressão do primeiro canto do Inferno: o encontrar-se de repente numa selva escura, ver-se perdido e aturdido e, de repente (muito "de repente") encontrar-se com alguém que lhe aponta a extraordinária aventura. O todo faz lembrar os finais (principalmente o final do Inferno) em que Dante sai a ver as estrelas, ainda mais porque o cronista confessa estar no fundo da treva.

unesp

"Nós, Imperadores sem baleias"(*A traição das elegantes*) cita e identifica Eça de Queiroz e Vinícius de Moraes e "Não ameis à distância" (*A traição das elegantes*) traz o "andar solitário entre a gente" e o amor à distância (a amada ausente) de Camões e de todo o sempre. Evidentemente não poderiam faltar as estrelas de Olavo Bilac com aspecto sentimental por trás do entendimento delas. O cronista cita o parnasiano no fim do terceiro parágrafo: "e eu vos direi: amai para entendê-las". O quarto parágrafo lembra uma idéia de Manuel Bandeira sobre o amor: "as almas não amam, os corpos é que amam" e impressiona pelo sentimento da finitude dos afetos e da sua impossibilidade. A deslumbrante mulher volta em "Ao crepúsculo, a mulher" (*A traição das elegantes*), que lembra alguma coisa de Keats ("Ode a uma urna grega") e, ao que parece, retorna à Bíblia com a figuração penetrante da ação divina sobre o barro, com o qual modela, continuamente, a mulher:

> *Não, Deus não tem facilidade para desenhar. Ele faz e refaz sem cessar Suas figuras, porque o erro e a desídia dos homens entorpecem Sua mão: de geração em geração, que longa paciência Ele não teve para juntar essa linha do queixo, essa orelha breve, para firmar bem a polpa da pantorrilha. Sim, foi a própria mão divina em um momento difícil e feliz. Depois ele disse: anda...E ela começou a andar entre os humanos. (p.62)*

unesp

O melancólico cronista cita verso de Alfonsina Storni, mas essa referência tem menos importância do que o motivo do andar solitário entre a gente, visto agora sem a angústia camoniana e tratado de modo estóico. Porém, ciclotímico, trata com humor o próprio plágio de Drummond em "O crime (do plágio) perfeito".(*A traição das elegantes*)

Em "Fim-de-semana na fazenda" (*Ai de ti, Copacabana*) surge Gonçalves Dias não só nomeado, mas apropriado. Aquele "Eu vi" vem do "*I-Juca Pirama*", a parte X desse poema com a expressão "Meninos, eu vi!". O aspeado "Minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá" vem de "Canção do Exílio". Finalmente, a referência final ao mar se relaciona tanto com o naufrágio referido pelo cronista como ao famoso hino ao mar de Gonçalves Dias, dos mais belos em língua portuguesa. O começo da crônica lembra ainda o velho Machado de Assis e Lima Barreto, e toda ela nos retorna ao bucolismo (à oposição relativa à cidade) e à saudade da infância. No penúltimo bloco dessa crônica, a melodia de Manuel Bandeira ressoa: "Passo a tarde à toa, à toa, como o poeta, vendo as andorinhas".

Em "As Pitangueiras d'Antanho" (*A traição das elegantes*) vemos citado Bernardino da Costa Lopes, o realista bucólico de *Cromos*, do século XIX, refletindo outra vez a saudade da infância, agora estendida para a adolescência. Saudade que retorna

unesp

na contemplação da beleza de "As meninas" (*A traição das elegantes*), que remete a Keats.

Antes porém, o Fernando Pessoa nos viera à mente ao ler o final da "Pescaria de barco"(*A traição das elegantes*): o não sentido algum das coisas, afora a realidade delas, evoca o Alberto Caeiro e sua não compreensão da Metafísica.

Nada haveria em "Os pobres homens ricos" (*A traição das elegantes*)? Talvez Cícero no primeiro parágrafo, o Cícero do primeiro discurso contra Catilina: *"O tempora! O mores!"* Talvez o Machado de Assis de "A mosca azul" esteja recordado em "Moscas e teto azul"(Idem). "O homem do Mediterrâneo"(Idem) lembra mais pintura e claro, o tema regressivo do bucólico. Há, ainda, crônicas onde a Bíblia chega com sua cantinela: "A mulher e seu passado"(Idem) "O país de minha noiva"(Idem) (com algo de Vinícius no final), "*A traição das elegantes*" e "Ela tem alma de Pomba"(Idem). E agora, saindo dessas melodias que o cronista faz ressoar, podemos retornar ao "Ai de ti, Copacabana", que nos introduz em alguns recursos rítmicos com que a tradição poética do Ocidente costuma nos embalar.

Uma vez assinalado o tom bíblico, com a disposição em versículos e a mescla de apóstrofe e cominação, consideraremos as figuras rítmicas de "Ai de ti, Copacabana", apontando, no decorrer da exposição, outras crônicas onde o

unesp

fenômeno acontece. Comecemos pela repetição de "Ai de ti, Copacabana".

A expressão repete-se no início do primeiro, do segundo e do décimo terceiro "versículos" e no fim da primeira frase do décimo sexto. Estamos diante de anáfora (primeiro, segundo e décimo terceiro "versículos") que, num dado momento, se deslocou (décimo sexto). A figura é de construção, tendo os seus componentes ("Ai", "de ti", "Copacabana") desmembrados com outras partes do texto onde se repetem, isoladamente ou de forma combinada em outras palavras. Pode-se afirmar que a expressão-mãe se despedaça no conjunto do texto, analogamente ao conteúdo da violência. Outra anáfora acontece nos "versículos" nono e décimo: "Ai daqueles que".

Embora a anáfora não assuma neste texto a força (sin)tática e rítmica que se observa, por exemplo, em "Véspera de São João no Recife" (*O conde e o passarinho*), "Procura-se" e "Uma lembrança" (*O homem rouco*), "São Cosme e São Damião" e "O pavão" (*Ai de ti, Copacabana*), confere ao texto, por abri-lo e depois retornar, a tonalidade bíblica e uma mistura de ameaça e lamento.

Por outro lado, as anáforas preparam-nos para o princípio da repetição, criam, por assim dizer, uma expectativa categórica interna de outras reiterações. No caso de "Ai de ti, Copacabana", a anáfora nos desperta para o paralelismo, próximo ou distante, e para as rimas que ecoam pelos morfemas verbais,

unesp

principalmente os modo-temporais de futuro. Isto quer dizer que os ecos mais freqüentes serão os em /rãw/ e /rá/.

Esses ecos se misturam com outras formas, por exemplo, o /i/ e o /iste/ do começo (que é retomado no décimo nono "versículo") e, refletindo o lamentoso "ai!" de de "Ai de ti" e "Ai daqueles", o eco em /ay/ das formas imperativas. Poderíamos, então, tentar delimitar dois blocos sonoros: o primeiro, que teria a marca dos ecos em /i/-/a/-/ãw/ iria até o décimo "versículo" e o outro, do décimo segundo até o final, teria a predominância do grupo /ai/-/a/-/ãw/. (Notemos que o "versículo" que separa tais blocos não traz ênfase sonora alguma e é, em termos formais, o mais objetivo de toda a crônica, uma vez que não apresenta o tom de profecia ou de lamento presente nos demais).

Finalmente, para melhor visualizar tal divisão, observemos as seguintes palavras-chave de cada "versículo":

1- Ai - ti - fiz - dia - viste -
2- Ai - ti - cingiam - mentiras
3- movi - viste - perdida - iniqüidades - malícias
4- governará - iníqua - mandará - ti - multidão
5- são - edifícios - abaterão
6- nadarão - cobrirá - setentrião - lançará - ruirão
7- habitarão - porões - decorações - entoarão
8- Então - especulará - haverá
9- Ai - verão
10- Ai - não - terão - provação
11- donzelas - tez - mancebos - lambretas - instrumentos

unesp

12- Uivai - clamai - rebolai
13- Ai - estarão - jogarão - lançarão
14- serão - gerações
15- rezais - levais - multidão
16- ai - descerão - canhões - voltarão - trovoarão - levará - verão
17- habitará
18- comerão
19- consumirão
20- libação - ostentação - passará
21- cações - passará - televisão - morrerão
22- canção - destruirá - canção

Esse tipo de estrutura nos remete à crônica "Visão" (*A borboleta amarela*), que traz seu primeiro parágrafo dominantemente estruturado com base na anáfora e no paralelismo, como vemos em uma disposicão gráfica livre (8):

No centro do dia cinzento
no meio da banal viagem,
e nesse momento em que a custo ....
e desesperar
e ficamos quietos, neutros
e presos ao mais medíocre equilíbrio.
Eu vinha sem raiva
nem desejo....
eu vinha como um homem que vem e vai
e já teve noites de tormenta
e madrugadas de seda,
e dias vividos com todo o nervo
e com toda a alma
e charnecas de tédio....
eu vinha como um homem que .... e é menos

um homem que	e me sentia....
eu vinha com um elemento....	acertando o relógio do meu pulso
	pelo grande relógio....
	acertando a batida do meu pulso
	pelo ritmo da faina quotidiana
eu vinha	revoluções e catástrofes....
	e o linotipista....
	e a cidade.....
eu vinha como um homem	e está com suas letras....
	e seus negócios....
	e se sente....
	e com pequenas reservas....
	e que cessou....
assim	
eu vinha, como quem	ama as mulheres de seu país
	as comidas de sua infância
	e as toalhas do seu lar....

Tal estrutura, a combinação da anáfora (fonicamente, um antecanto) com o paralelismo, sustenta a suspensão e a expectativa, uma vez que as repetições, aqui, criam uma espécie de cenário para que algo venha a acontecer. Assim, tanto a repetição do "eu vinha" (com todas as suas variantes) quanto o paralelismo sintático são sedutoramente embaladores e enlevadores, de forma que, quando acontece a plena identificação entre o leitor e o poeta, surge o enlevo rítmico: o deslumbramento instantâneo no foco de uma revelação feminina.

Outro recurso lingüístico que confere discreta musicalidade à obra braguiana é a epínome e seu caso mais flagrante

unesp

está na crônica "Louvação" (*Um pé de milho*), na qual Rubem Braga fala de um padeiro a partir de um sonho em que a branca figura de um sacerdote em paramentos brancos levanta um pequeno pão que brilha à luz tênue e loura do sol. O sonho reflete o rito da elevação depois de consagrada a hóstia (o sonho repete o rito e o rito é, por sua vez, a consagração rítmica de uma história religiosa). A partir desse sonho (talvez expediente do devaneio), o cronista fará um cântico de louvor a um padeiro que, infringindo as leis correntes, foi autuado por sua honestidade.

A louvação constitui uma defesa do homem que faz pão só com a farinha de trigo. A reiteração vai-lhe permitir uma crítica ao "frenesi das falsificações". O adjetivo insistentemente repetido é "falso (a)" no singular e no plural. Está claro que o juízo de valor implícito no adjetivo qualifica a crítica, mas esta só ganha seu contorno ético pela oposição com o juízo de valor oposto e presente em "puro" e "verdadeiro". Também está óbvio que a repetição dos mesmos sons articulados define a orquestração sonora cuja base será /fal/; evidentemente também o ritmo será de conteúdo, uma vez que o mesmo conceito retorna aplicado a referências diferentes.

No nível da organização dessa reiteração e de sua aplicação, vemos, entretanto, uma espécie de "frenesi", deslocando-se o eixo da observação (do cronista) e da atenção (do leitor). Em termos de conjunto estamos diante de uma mistura com

vários ingredientes cujo resultado, depois de passado pelo liqüidificador do juízo moral, pode ser classificado como vitamina da falsidade.

Observemos que a repetição meio desorganizada - caótica - na seriação léxica e mutável na disposição e natureza das estruturas sintáticas - faz eco a uma desordem moral existente no mundo, como se o discurso acompanhasse esse ritmo do quadro de referências que vai da tipologia das coisas e das pessoas até às instituições. Sem gradação, ficam nivelados, por exemplo, na primeira seriação, o leite, a arte, a critíca de arte, a palavra do político; na segunda, nivelam-se a mulher, a meia de *nylon*, a companhia (com a polissemia determinada aqui pela homonímia) e a democracia; na penúltima, nivelam-se os amigos, as promessas e os banquetes; e na última seriação ficam, no mesmo plano, distúrbios, artigos (de venda) e comerciantes. Entretanto, o cronista destoa dessa ordem caótica aliando-se ao padeiro. Ambos se movem contra a corrente geral, o torvelinho das contradições existentes entre o discurso (e no discurso) e a prática.

Talvez possamos afirmar que, neste trecho, o narrador se deixou levar pela palavra (a palavra "falsa") e, nas asas dela, devaneou por todo o território de sua experiência. Se pensarmos em devaneio, no caso dessa crônica, não teremos um devaneio do repouso, mas do movimento e movimento indignado, que varre

unesp

indistintamente todas as coisas, menos o humilde e inquebrantável padeiro.

Resta-nos apenas chamar a atenção de nosso leitor para o conjunto da crônica, que vai da prosa mais estrita até à canção de louvor ou de exaltação no meio da qual embute a sátira. A indignação, que também costuma fazer poesia, aqui só adquire sentido pelo contraste com o louvor. Louvor que nos faz ouvir outras vozes poéticas, como a de Camões e a de Manuel Bandeira no penúltimo parágrafo e ainda, criando um clima de religiosidade, a anafórica voz que repete "Glória a Ti".

Pelo que expusemos sobre a musicalidade discreta em Rubem Braga, podemos concluir que:

- o cronista se vale de todos os recursos poéticos já classificados e classificáveis, de maneira expressiva, não se importando se tenha ou não a consciência construtiva e técnica do processo;

- tal uso denota a assimilação de cadências e seqüências rítmicas notadas em poetas, cujo tom Rubem Braga incorporou de modo muito pessoal;

- Rubem Braga deixa explícita essa apropriação e sua potencialidade lírica não só por citar os autores como por recitá-los;

- suas crônicas tendem para o poético e muitas vezes se tornam poéticas;

unesp

- em tais momentos emerge a musicalidade discreta, perceptível graças à concorrência de esquemas rítmicos vocálicos, intensivos e melódicos, variáveis certamente, mas suficientemente reiterados para constituir padrões de sonoridade significativa;

- muitas vezes essa concorrência se apóia na reiteração, tectônica ou atectônica, de vocábulos, frases e segmentos de frases;

- o tom de conversa consigo mesmo, com o suposto leitor ou amigo, juntamente com o caráter confessional conferem um clima sedutor ou embalador às crônicas poéticas de Rubem Braga, tornando-as semelhantes a sussurros ou acalantos, uma e outra vez se elevando a voz quando o público se imagina mais amplo;

- freqüentemente essa musicalidade coexiste com outra, que é a da reiteração de mesmas estruturas sintáticas, o que já nos introduz no ritmo de conteúdo. E o ritmo do conteúdo, naquilo que chamamos "ritmo do mundo".

NOTAS

(1) Andrade. *O baile das quatro artes*, p.29.

(2) Abbagnano. *Dicionário de filosofia*, verbete "Poesia".

(3) Sobre a música como método de conhecimento, ver Binni. *La poética del decadentismo*, principalmente pp.5-25.

(4) Sobre a teoria do eixo rítmico, lemos em *Análise do texto literário*, de Silva:

> *O ritmo fônico de um poema estrutura-se através da seqüência sônica, do nível de intensidade, da linha de entoação e do nível de quantidade, elementos que, nos poemas tradicionais, se organizam em torno de um eixo que, seguindo um teórico espanhol, Rafael de Balbín, denominaremos de "eixo rítmico". Tal eixo se localiza no ponto silábico da estrofe onde há coincidência de cume tonal, de acento de intensidade e de ordenação dos fones, principalmente dos fones vocálicos. (p.48)*

(5) Estamos seguindo, aqui, por sua simplicidade e praticidade, as notações fonemáticas propostas por Câmara Jr, em *Estrutura da língua portuguesa*.

(6) Essa repetição estratégica do sintagma, seja dentro da frase, seja no conjunto do texto, constitui recurso muito utilizado por Braga; tal repetição pode acontecer em momentos ou pontos equivalentes, sendo este um fator rítmico; mas pode acontecer em momentos não equivalentes, permitindo falar-se em ritmo irregular. Por exemplo, no primeiro parágrafo, a repetição de "contaram-me" e "me contaram" se faz por equivalência, assim como a repetição de "esqueço". Outros exemplos em muitas crônicas não seria difícil encontrar. Podemos citar "A praça" (*A borboleta amarela*), penúltimo parágrafo com a palavra "passei"; ou "Visão" (idem) com "eu vinha" (primeiro parágrafo); "Os amigos na praia" (*Ai de ti, Copacabana*) com "éramos três", como se lê, respectivamente:

> *Depois, amor, depois me arremessei através de tudo, ergui os fios dos bondes, arrebentei os motores dos ônibus e passei, derrubei guardas e cavalos, venci uma barragem de morteiros chineses e passei, atropelei mulher gorda e passei, ainda que suado e molhado, apredejado de insultos eu passei, pisei na gravata preta de um chofer e passei - eu estava terrível e surpreendentemente rápido como se os paralelepípedos fossem de borracha ou de fogo, eu abri caminho de cara fechada e brandindo um pesado embrulho*

unesp

cor-de-rosa, eu perdi oitenta e três cruzeiros, minha paciência caiu três metros além dos últimos limites e quebrou o pescoço e eu passei.(A borboleta amarela,pp.65-66);

Eu vinha sem raiva nem desejo - no fundo do coração as feridas mal cicatrizadas, e a esperança humilde como ave doméstica - eu vinha como um homem que vem e vai, e já teve noites de tormenta e madrugadas de seda, e dias vividos com todos os nervos e com toda a alma, e charnecas de tédio atravessadas com a longa paciência dos pobres - eu vinha como um nomem que faz parte de sua cidade, e é menos um homem que um transeunte, e me sentia como aquele que se vê como nos cartões-postais, de longe, dobrando uma esquina - eu vinha como um elemento altamente banal.... - eu vinha, portanto, extremamente sem importância.... - eu vinha como um homem de quarenta anos que dispõe de regular saúde.... - assim eu vinha, como quem ama as mulheres de seu país, as comidas de sua infância e as toalhas de seu lar - quando aconteceu...(A Borboleta Amarela, pp.148-149);

Éramos três velhos amigos na praia quase deserta....

Éramos três velhos amigos e cada um estava tão à vontade junto dos outros que não tínhamos o sentimentos de estar juntos, apenas estávamos ali.... Certamente éramos os três mais magros, nossos cabelos eram mais negros... (Ai de ti, Copacabana, pp.29-30).

(7) Como se notará adiante, o que predomina na obra braguiana é uma visão da infância contaminada pela experiência adulta.

unesp

(8) Utilizamos, aqui, e em outras partes desse trabalho, a expressão "disposição gráfica livre" para indicar uma tradução, em verso, do texto que se apresenta graficamente em prosa.

3. IMAGENS DO MUNDO

A grande maioria das crônicas poéticas de Rubem Braga partem de certas imagens fundamentais, geralmente sensoriais (não-conceituais). Esse caráter das imagens traduz a visão de mundo do cronista, que chega até nós muito mais por meio de um movimento dos afetos profundos do que por meio do intelecto.

Não teremos, portanto, a preocupação de classificar as imagens encontradas segundo a tipologia das retóricas tradicionais ou contemporâneas; se assim o fizéssemos estaríamos lançando mão de um método incompatível com a matéria analisada e, principalmente, com uma poética que privilegia a sensibilidade. Conseqüentemente, tentaremos, em uníssono com o clima singelo do processo criativo braguiano, mergulhar naquelas imagens que mais chamam a atenção e tentar vê-las dentro do contexto da crônica em que aparecem.

Fazemos nossas as palavras de Gaston Bachelard:

> *Um psicólogo dirá que nossa análise limita-se a relatar "associações" audaciosas, audaciosas demais. O psicanalista talvez concorde - pois tem esse hábito - "analisar" essa audácia. Um e outro, se tomarem a imagem*

unesp

como "sintomática", tentarão encontrar na imagem razões e causas.(1)

Antes de partirmos para esse mergulho, gostaríamos de salientar que, se considerarmos a obra braguiana como um todo, veremos nela uma série de imagens recorrentes que criam, por sua repetição mesma, um ritmo peculiar. Tal ritmo, pode, às vezes, ser percebido no plano fônico, sintático e até semântico.

Sob esse prisma, o que diferencia a linguagem de Rubem Braga da prosa comum é que, na última, raras são as repetições de imagens; ao contrário, há uma progressão que visa a uma conclusão. A prosa braguiana busca na poesia seu estilo de repetição de imagens confluentes para uma figura central, sempre retornando no discurso, possibilitando-nos interpretá-la como pólo de atração ou de geração dos demais. Acreditamos que o ritmo total de sua obra deva muito à presença obsessiva de algumas imagens, unidades do devaneio.

Em termos de freqüência, podemos assinalar a presença predominante de imagens visuais, tradutoras, na sua maioria, de um movimento exterior que faz eco com outro interior. Articulando revelação e luminosidade, estruturam-se em momentos epifânicos. Momentos que podem ser apenas pitorescos ou curiosos para a visão comum, mas que, para os olhos do cronista, se

unesp

transformam em maravilhamento e adquirem outro sentido. É o que acontece em "O Conde e o passarinho".

Os dois primeiros parágrafos dessa crônica começam com o verbo acontecer: "Acontece que o Conde Matarazzo estava passeando pelo parque" e "Ora, aconteceu também um passarinho." (p.76) As duas frases mostram, já pelo tempo verbal, uma real oposição: a idéia de continuidade dada pelo presente da primeira interrompe-se pelo determinismo pretérito da segunda. Essa dualidade configura a imagem central que, permeando todo o texto, vai desvelar o movimento do exterior para o interior.

Para caracterizar o conde, o escritor utiliza, no primeiro parágrafo, uma linguagem bastante enfática, parecendo até parafrasear o discurso laudatório: o conde é "muito velho", mas tem "muitas fábricas" e também "muitas honras", dentre elas uma condecoração, uma "preciosa medalhinha de ouro.... amarrada a uma fitinha." (p.76) Até aí, o cronista parece convidar o leitor a aderir à homenagem, mas, logo no parágrafo seguinte, introduz o contraste: enquanto o conde estava acontecendo no parque, aconteceu um passarinho, que veio para roubar-lhe os atributos. E esta invasão inusitada se dá tanto no conteúdo da narrativa quanto no processo da narração.

Não importa que o narrador não tenha assistido à cena narrada. A leitura do *Diário de São Paulo* foi suficiente para

unesp

formar nele aquela espécie de fotografia da realidade cristalizada numa antítese. Essa mesma imagem suscita um movimento interior: como a ave que rouba a cena do conde, a imagem o faz divagar por seus parágrafos para, só depois ter sua origem revelada para o leitor.

No devaneio opinativo construído a partir da evocação da imagem do conde e do passarinho, o cronista se identifica com o pássaro por uma razão que espanta por sua simplicidade: "... um passarinho canta e voa. O conde não sabe gorjear nem voar." (p.77)

Segue-se, então, uma palinódia do discurso laudatório já referido. O conde se caracteriza negativamente de modo que se retorne ao primeiro parágrafo: o discurso, de parafrástico, passa a irônico.

Esse jogo de contrastes e de ironia, que provoca movimentos de leitura de avanço e de retorno, prossegue até o fim por meio de vários procedimentos. Por exemplo: o conde, objeto da repulsa do cronista, se caracteriza, em certa altura do texto, por meio de verbos afirmativos:

> *O conde gorjeia com apitos de usinas, barulheiras enormes de fábricas espalhadas pelo Brasil, vozes dos operários, dos teares, das máquinas de aço e de carne que trabalham para o conde. O conde gorjeia com o dinheiro que entra e sai de seus cofres.. (p.77)*

unesp

O passarinho, com o qual o narrador se afina afetivamente, se configura pela gradação de negativas: "O passarinho não é industrial, não é conde, não tem fábricas." (p.77)

Essa troca de caracterizações e valores se supera posteriormente nas frases afirmativas: "o conde é conde porque é industrial.... Tem um ninho, sabe cantar, sabe voar, é apenas um passarinho e isso é gentil, ser um passarinho."(p.77)

Desse modo, a antítese entre o mundo industrial (da riqueza) e o natural (da liberdade) caminha junto com a antítese afetiva de adesão e repulsa: "Eu quisera ser um passarinho.... Entretanto, eu não quisera ser conde." (p.77)

Essa adesão, por outro lado, se complica diante da agressividade inerente na repulsa; a imagem da ave se biparte: se por um lado ele deseja imensamente a liberdade do passarinho (ligada à evocação de sua "molecagem" de assalto a um bonde); por outro, teme sua fragilidade e não consegue aderir à sua singela alegria; daí a identificação com o urubu, para ele, uma ave maior e mais triste.

Enquanto, conforme vimos, a imagem do conde se faz por ironia e a do pássaro por exaltação, o urubu simboliza, no texto, um ser mais humilde e necessário, justamente por seu trabalho de "limpar o mundo".

unesp

Por tradição simbólica, portanto, além da conotação de liberdade e vinculação com a natureza, o urubu liga-se à atividade de regeneração. Nesse último sentido funciona como a concretização da postura agressiva com relação ao conde, à classe e ao sistema que representa.

Outro detalhe instigante se encontra na ligação da figura do urubu com a morte. Ela aparece, inevitavelmente: ao louvar a vida, na figura do passarinho, o escritor se depara com a morte. Ao constatar que ama Pierina e a vida, não pode deixar de senti-las como "duas coisas que se confundem hoje, e amanhã mais se confundirão na morte." (p.77) A ave e o conde, o passarinho e o urubu, a vida e a morte são vistos e sentidos como faces de uma mesma realidade que estrutura todo o texto. A frustração em uma (afinal, para o narrador,"a vida também é uma imensa molecagem. Molecagem podre." (p.77)) desemboca no desejo da outra: "Quando poderás ser um urubu, meu velho Braga?" (p.78)

As faces distintas da mesma moeda fazem com que o adjetivo carinhoso através do qual o cronista se refere a si mesmo o aproxime do conde "muito velho" do primeiro parágrafo. Tem-se a impressão de que, ao constatar a podridão da vida, ele se identifica com o seu "personagem-vilão", pelo menos no que diz respeito à proximidade da morte.

unesp

Certamente a divagação teve um ponto de partida. Voltando, o narrador mostra a imagem inicial; no nono parágrafo, opõe, pelas ações, o que até então vinha sendo confrontado pela expressão de sentimentos. Ao leitor é então, permitido saber como o passarinho virou notícia de jornal: bicando e levando a fitinha com a medalha do conde.

Bela imagem para marcar a vitória da liberdade sobre a riqueza material. Na constatação dessa realidade, o "velho Braga" também desce ao chão. Constata a velhice do conde e, junto com ela, a molecagem podre da vida, o que ameniza a culpa dos vilões acidentais, principalmente os bem velhinhos. Nesse momento, o conde aparece na sua inteireza humana com uma atitude paradoxal: surge aborrecido com o pássaro mas também acha graça no roubo. Apesar de toda sua ligação com o mundo artificial urbano exclama, com o narrador, de uma forma singela: "Ora essa! Que passarinho mais esquisito!" (p.79)

Como assinalamos, a crônica "O Conde e o passarinho" apresenta uma imagem construída sobre uma antítese, que já aparece no título e que se liga a uma visão empenhada de mundo. Só que, para exprimir esse tipo de visão, Rubem Braga escolhe, como costuma fazer, não uma prosa altamente elaborada sob o ponto de vista do raciocínio abstrato, mas uma linguagem singela,

unesp

próxima da poesia e do que há de mais primitivo na sociabilidade humana: o afeto.

O ritmo do mundo expresso nesta crônica é dual, mas ao mesmo tempo em que há um confronto entre duas realidades díspares, uma é vista como a face oposta (e sob este aspecto, a continuidade) da outra.

Um passarinho, um cacho de flor... São inúmeros os elementos da natureza que suscitam no cronista admiração e reverência. Há vários outros momentos na obra braguiana em que tal admiração explicita visões magníficas que ora se harmonizam ora se contrapõem ao ritmo do eu e do mundo. Um exemplo desse tipo de visão e, portanto, de imagem, faz-se presente na crônica "Agradecimento", de *O homem rouco*.

A crônica, pequena narrativa poética, apresenta-se sob a forma circular: no primeiro parágrafo já se prenuncia a presença que se fará central do oitavo ao último. Basta-nos comparar os sintagmas nominais desses trechos para perceber a mudança que a visão do cacho de flor opera no cronista e em sua narrativa.

Veremos, então, com facilidade, que o clima inicial da narração vai-se transformando, pela passagem de estados depressivos para mais serenos. Nesta transformação, a visão da flor constitui a imagem motora determinando mesmo um ritmo semântico. Esquematicamente: de sua apresentação no primeiro parágrafo,

passa-se a seis parágrafos sobre o depressivo, seguindo-se um em que o depressivo se combina com a visão inicial, visão esta que dominará os quatro parágrafos finais.

Há, portanto, um movimento que vai da disforia presente na incômoda e limitada condição humana à euforia encontrada na visão da flor, sentida como um refrigério. A explicação disso talvez seja o fato de o cronista sentir que tanto amigos como crianças, mulheres ou bichos são egoístas como ele e cobram "gestos, palavras, correspondências, pagamentos".

Justamente essa explicação mostra a causa de seu tédio e justifica sua aversão pelas mulheres do lotação. Para o narrador, nada é gratuito, o que o leva a confessar-se "enjoado de distribuir ternura e se sentir vazio." (p.95) Para alguém nessa situação, o sentimento de receber algo gratuito leva a um verdadeiro êxtase. Por isso, a imagem da flor se amplia:

> *e tu lhe mandas essa humilde saudação gratuita, essa coisa tão bela que é uma penca de flores, feita de fundo da terra e de vento e água do ar, feita de luz e de nada. (p.94)*

Além desse ritmo primeiro, mais geral, podemos perceber um outro, binário que pode ser reduzido a dois elementos estruturantes, variáveis de parágrafo a parágrafo, sendo um deles, geralmente, o eu.

unesp

Notemos que, a partir do décimo parágrafo, há uma mudança no foco narrativo: a narração, que vinha sendo feita em primeira pessoa passa para terceira. Parece que a visão súbita da flor provoca tamanho movimento interior no cronista que não há outra alternativa a não ser mudar seu foco de visão. Ele, que estava contaminado pelo tédio urbano consegue desprender-se dele e vê-lo com certo distanciamento; daí o uso da terceira pessoa.

Por outro lado, notemos que, ao mesmo tempo em que acontece a mudança do foco narrativo de primeira para terceira pessoa (paralela à passagem da "conversa fiada" para a focalização da acácia), há a introdução da segunda pessoa (utilizada pelo narrador para dirigir-se à flor).

Mas o curioso é que, se por um lado, há esse aparente distanciamento com a opção pela terceira pessoa; por outro, é através dela que o narrador se desvenda para o leitor: quando utiliza a primeira pessoa ele se exprime de uma forma direta, porém simples, sem explicação das causas. Ao passar para a terceira, o cronista lhe permite conhecer a causa de tamanho tédio.

A acácia, por sua vez, também é desdobrada em dois elementos antitéticos: vista e sentida como a Deusa das Árvores, tem, entretanto, como atributos essenciais, a timidez, a simplicidade, a efemeridade. A gratuidade, então, a diviniza, pois é justamente o que o cronista sente faltar em suas relações com seus semelhantes.

unesp

A imagem da flor também é antitética: é uma "penca de flores, feita de fundo da terra e de vento e água do ar, feita de luz e de nada." (p.96) Os elementos "terra, vento, água e luz" (substituto de fogo) são as imagens do mundo, não apenas do mundo sensível, mas também do mundo interior do cronista, uma vez que, simbolicamente, reúnem em si tudo o que pode ser colhido de sua alma. O devaneio do escritor passa, então, a ser cósmico, e ele consegue atingi-lo graças à sua ruptura com a opacidade do mundo exterior e penetração em sua própria solidão através do que vê. A visão da flor permite-lhe, portanto, um momento de epifania, no qual os opostos se conciliam e o homem reverencia a natureza exterior e interior (ambas renovadas) através do seu "obrigado".

Se observarmos o ritmo semântico binário do texto, poderemos ver também outro aspecto: a passagem do inautêntico (sentimento de inutilidade que faz com que o narrador se sinta desprezado, como um cadáver, um nada) para o autêntico só é possível pela inversão ou superação (dada pelo distanciamento), pela existência palpável do cacho de flor, pela mudança do foco narrativo e pela cosmicização dos elementos naturais que passam a corresponder a elementos de sua vida interior. Dessa forma, vemos que a figura básica do texto não é a imagem da flor em si mesma, mas sim a antítese que a mesma cria em sua relação com o mundo circundante.

Vemos, então, que "O conde e o passarinho" e "Agradecimento", assim como muitas outras crônicas braguianas são estruturadas sobre verdadeiros movimentos antitéticos, o primeiro dando-se entre os dois elementos centrais do texto e o segundo entre o elemento principal e os outros que o circundam. O reflexo de tais movimentos cria, no cronista, um movimento análogo e mobiliza nele um ato criativo que explicita suas imagens fundamentais.

3.1 Imagens do mundo I: a casa

O universo das crônicas de Rubem Braga encontra-se fortemente habitado pela casa. Essa imagem apresenta-se sob diferentes perspectivas, mas vem sempre carregada de uma adesão afetiva do cronista ao tema. A casa pode ser sua ou dos outros, mas sempre se revela como uma imagem central, o que já podemos prenunciar nos títulos: "A casa", "A casa viaja no tempo", "Casas", "A casa das mulheres", "A casa dos homens", "A navegação da casa".

Espécie de útero acolhedor, a casa da infância é recordada em várias crônicas sob diferentes aspectos, desde a posição privilegiada, à beira de um córrego, da casa em que nasceu o cronista ("Chamava-se Amarelo", *As boas coisas da vida*) até à importância conferida pela ótica infantil às casas de acordo com as árvores que a rodeavam ("Havia um pé de romã", *As boas coisas da vida*). A riqueza da casa do cronista-menino concentrava-se na saboneteira, grande produtora de bolinhas pretas, que, por sua vez, podiam ser trocadas por bolas de gude. A imagem da casa paterna é positiva: o cronista acentua sua beleza e o fato de sua lembrança ligar-se a alguns elementos privilegiados: a varanda, os móveis imensos e

o assoalho de tábuas largas. ("Os trovões de antigamente", *Ai de ti, Copacabana*)

Para o menino referido pelo narrador, casa era um bem de família que não podia ser comercializado. Daí sua indignação e espanto referidos em "As Pitangueiras d'Antanho"(*A traição das elegantes*), seguida da constatação da modernidade dos edifícios e desejo de um dia habitá-los em seu último andar.

Ainda de sua infância, o narrador traz lembranças da casa da fazenda do avô que, quando revista, se mostra muito velha e o confunde na identificação dos cômodos. Constata-se, entretanto, a permanência de elementos que conservam traços de um passado longínquo. A idade avançada da casa permite uma identificação fatal:

> *Qualquer hora o casarão se abaterá para sempre, como velhas árvores já se abateram. Como o velho Coelho e todos os seus filhos homens já morreram - como seu neto, cansado e sem remorso, também pode morrer. ("*Na fazenda do frade*" A traição das elegantes,* p.51*)*

Casas alheias também assumem capital importância. Em "Quarto de moça" (*Ai de ti, Copacabana*), o narrador destaca um cômodo de uma casa já demolida para demonstrar solidariedade para com a proprietária em sua tristeza pela demolição, revelando, também, a importância que determinado cômodo pode assumir, de acordo com as lembranças e afetos a ele ligados.

É ainda a casa de um amigo que possibilita ao cronista um momento de conscientização da rápida passagem do tempo, num trecho que nos remete à crônica "A navegação da casa":

> *e penso na casa, no dono da casa, na família, na gente que passou por aqui. A casa não é mais a mesma, a casa não é mais casa, é um grande navio que vai singrando o Tempo, que vai embarcando e desembarcando gente no porto de cada domingo.... ("A casa viaja no tempo", A traição das elegantes, p.37)*

O forte vínculo afetivo entre os seres humanos e suas casas está claramente descrito em "Casas" (*A borboleta amarela*). Nesta crônica, enfatiza-se o caráter universal do desejo do ser humano de se "plantar ao chão", através de sua casa, que se transforma, por isso, num elo entre a vida e a morte. O prosaísmo dessa crônica não impede que se construa a imagem da casa como um reflexo do desejo de retorno à infância remota, ou, talvez, ao útero materno.

O vínculo atinge o ápice nas crônicas "A casa das mulheres" e "A casa dos homens"(ambas de *O verão e as mulheres*), nas quais as casas assumem as feições de seus habitantes, o que resulta numa espécie de contraste entre o comportamento feminino e o masculino. Enquanto na primeira a cor e a vida predominam, na segunda, o tom cinzento e pesado toma conta de tudo e de todos.

Personificadas, as casas identificam-se totalmente com seus moradores e por isso, "A casa das seis mulheres amanhece tarde e lenta" (p.73), como se preparando para a explosão de vida que há de vir. Já a outra se descreve da seguinte maneira:

> *A casa dos homens está nessa idade em que certas casas começam a ficar mal-assombradas: em algum canto se adensa, ainda, porém, em demasia fluido, o ectoplasma de um primeiro fantasma, que é também um homem grosso e triste. (p.75)*

O domínio da ação na casa das mulheres faz com que a vida pareça renovar-se: "A vida é uma tarde de domingo; chove com energia, faz sol com prazer, há flores, vidros, luz e sombra na casa das seis mulheres". (p.73) Na dos homens, ao contrário, a inação prenuncia a morte:

> *Hoje seria ridículo pensar em trazer mulheres; a casa se foi carregando de cinzento, os móveis ficaram mais pesados, as sombras mais severas pela contínua presença de homens; se alguém colocasse em algum lugar um vaso de flores ou a gaiola de um canário, a censura muda dos móveis e das coisas, o olhar grave das paredes, a soturna irritação dos homens os transformariam lentamente em pequenos montes de cinza. (p.76)*

unesp

E, no final, uma significativa comparação parece resumir a visão braguiana das diferenças entre homens e mulheres, refletidas em suas casas: as mulheres parecem eternos seres em ação (mesmo que a ação seja o choro) e, os homens, ao contrário, parecem furtar-se a ela. Assim, vemos, por um lado:

> *As seis mulheres continuam se lavando, se penteando, na luz vesperal, e a casa das seis mulheres espera feliz entrar no bojo da noite cheia de estrelas carregando o sonho de cinco - porque sempre uma saiu, ou foi misteriosamente à sala escura, ou a um canto vigia, ou, escondida, se abandona ao pranto. (p.74)*

Por outro:

> *Assim os homens ficarão para sempre dentro da casa, com as cortinas descidas, e nem sequer mais se falarão; cada vez mais juntos e mais isolados pessoalmente, eles estarão preparados para morrer sem nenhuma lamentação; cada um será enterrado no quintal, e todos terão os olhos secos. (p.77)*

Contrastando com esse processo de personalização das casas, a crônica "São Paulo e suas moradas" (*As boas coisas da vida*) cita, de passagem, alguns endereços antigos do cronista naquela cidade, menos para deter-se descritivamente nas casa e muito mais para enfatizar sua condição itinerante e a

unesp

efemeridade humana. Contra esta efemeridade impõe-se a idealização, seja pela complexa receita de casa, seja pela descrição de uma casa ideal.

A receita braguiana, na crônica intitulada "Receita de casa", de *Um pé de milho*, inclui elementos que, unidos, parecem, numa interpretação livre, constituir uma alegoria da estrutura psíquica: o porão, o "cemitério das coisas", homólogo ao Id (2), conserva "móveis antigos, quebrados, objetos desprezados e baús esquecidos.... os leques, as cadeiras, as fantasias do carnaval do ano de 1920, as gravatas manchadas, os sapatos que outrora andaram em caminhos longe." (p.130) Além disso, a ameaça dos instintos se expressa em:

> *um porão não tem a menor utilidade se não supomos que dentro dele possa estar escondido um ladrão assassino, ou um cão raivoso, ou ainda anarquistas búlgaros de passagem por esta cidade. (p.131)*

A sala de visitas parece homóloga ao Ego, com seus "móveis incômodos e bem envernizados." E, finalmente, o Superego vem representado pelo retrato do Marechal Floriano Peixoto, "impretérito, frio, a manter na treva e no caos, entre baratas, ratos e aranhas, a dura ordem republicana." (p.133) Além dessas possíveis

unesp

analogias e, talvez, acima delas, a casa idealizada apresenta-se como imagem e ritmo de um mundo sonhado.

Finalmente, o ideal braguiano de casa surge em "A casa" (*Ai de ti, Copacabana*) marcado pelo acolhimento de segredos e excentricidades. Ao contrário das casas modernas e bem arejadas, Rubem Braga idealiza muros altos, paredes grossas, portas com trancas e trincos. Uma verdadeira fortaleza para um eu que deseja uma "preparação para o segredo maior do túmulo." (p.45)

Encontramos, portanto, nas crônicas braguianas que trazem a imagem da casa, a presença, implícita ou explícita, do que Gaston Bachelard chama de "casa onírica", a casa de nossos sonhos, idealizada e construída a partir de nossa casa natal, mas que não necessariamente conserva todas as suas características. Grande protetora, a casa onírica nos permite viver a dialética da imensidão e da intimidade, da expansão e da segurança:

> *Assim, uma casa onírica é uma imagem que, na lembrança e nos sonhos, se torna uma força de proteção. Não é um simples cenário onde a memória reencontra suas imagens. Ainda gostamos de viver na casa que já não existe, porque nela revivemos, muitas vezes sem nos dar conta, uma dinâmica de reconforto. Ela nos protegeu, logo, ela nos reconforta ainda. O* ***ato de habitar*** *reveste-se de valores inconscientes, valores inconscientes que o inconsciente não esquece. (3)*

unesp

Essa idealização, entretanto, não pode ser completa. Como escritor moderno, o cronista não consegue deixar de contaminar-se com formas da modernidade, imprimindo, assim, muito da sua instabilidade nas imagens de casa que constrói. Isso acontece, por exemplo, em "Navegação da casa", crônica em que, conforme veremos, há uma mescla de elementos aparentemente antitéticos construindo sua imagem central. Escolhemos justamente esta crônica para uma análise mais detida.

"A navegação da casa" (*A borboleta amarela*) tem como causa material um acontecimento rápido e, aparentemente, sem transcendência em si: a inauguração, em Paris, da casa de um "triste senhor do Brasil" (a figura do próprio cronista) que a procurou por se sentir "enxotado pela tristeza do quarto do hotel." (p.17) Essa circunstância, serve, porém, como pretexto para o narrador sentir e pensar a vida.

A festa propriamente dita ocupa pequena parte da narração e se dilui em impressões líricas, o que acentua seu caráter casual. Livre de formalismos, o cronista simplesmente diz:"chamei amigos para conhecer a casa" (p.17), como se o próprio convite tivesse assimilado a natureza singela da crônica.

Em apenas sete frases o cronista narra a festa, sem nomear os convidados, referindo-se a eles através do que lhe trazem e, num segundo momento, como "vinte criaturas bêbadas". Dos

unesp

amigos, dois trazem bebida, um traz a vitrola e discos, o amigo pintor traz um cavalete e tintas. As mulheres ajudam a servir e dançam alegremente; do grupo feminino duas se destacam: a velha amiga que lhe dá um lenço de presente e "a que chegou antes de todos" trazendo-lhe flores. Caracterizadas mais pela ação do que pelos objetos trazidos, as mulheres parecem mais sensíveis aos aspectos simples da vida: servir, dançar, colher flores para presentear (ações que assinalam a importância da experiência vivida na simplicidade).

Terminada a festa, o narrador passa a investigar atentamente a casa e seus pertences e, nessa "perquirição melancólica" é interrompido por outros amigos. Após recebê-los com conhaque, sua investigação continua, assumindo, então, um caráter introspectivo, que domina até o final da crônica e possibilita, assim, o predomínio do comentário subjetivo de forte tonalidade poética.

Monotemática, "A navegação da casa" trata, assim, do caráter fugidio da existência com a conseqüente busca do ser humano de transcender o próprio tempo. Matéria e forma tornam-se homólogas na medida em que o narrador-personagem se permite fazer uma superposição que, conforme veremos, mescla passado e presente.

As crônicas em geral e as de Rubem Braga, em particular, se caracterizam por dispersar a perspectiva do narrador, que se distrai com detalhes do ambiente e do tempo, de forma que o

unesp

comentário passe a ser mais importante do que o relato. Já no início de "A navegação da casa" surge essa dispersão, quando o narrador interrompe o relato e, refletindo sobre o caráter efêmero dos afetos humanos, percebe que, se por um lado, pode alegrar-se com a afetividade que sente naquela singela inauguração; por outro, é consciente de que já teve outras casas e outros amigos que passaram, deixando-lhe a sensação de que o ser humano está sempre desperdiçando suas ternuras.

Posteriormente, a visão do fogo, que, no nível material, possibilita a divagação, no nível formal, faz com que o narrador assuma uma nova lógica: a lógica do sentimento. A última gera, por sua vez, a superposição temporal: levado pelo sentimento, o personagem traz o passado para o presente, numa espécie de devaneio lírico, o que se exprime, no discurso, da seguinte forma:

> *Meus bons fantasmas voltam e se misturam aos presentes; estão sentados; estão sentados atrás de mim, apresentando ao fogo suas mãos finas de mulher, suas mãos grossas de homem. Murmuram coisas, dizem meu nome, estão quietos e bem, como se sempre todos vivêssemos juntos; olham o fogo. (p.20)*

O devaneio permite a idealização da desejada comunhão humana, fruto da harmonia de sentimentos que dispensa

até a linguagem verbal excessiva. Basta o diálogo do olhar e dos gestos:

> *Somos todos amigos, os antigos e os novos, meus sucessivos eus se dão as mãos, cabeças castanhas ou louras de mulheres de várias épocas são lambidas pelo clarão do mesmo fogo, caras de amigos meus que não se conheciam se fitam um momento e logo se entendem; mas não falam muito. (p.20)*

Além de ser monotemática e disfacética a crônica caracteriza-se pelo clima distenso. Vemos que, no nível da ação (e, portanto, da matéria) há uma grande horizontalidade: o ambiente informal e descontraído de um encontro de amigos predomina a ponto de o narrador sequer deter-se em reenunciar qualquer diálogo. Essa ausência de detalhes das ações ocorridas durante a festa nos parece uma boa maneira de se caracterizar formalmente a matéria: o encontro de amigos foi simples, comum, como outro qualquer. Num outro nível porém, no nível do reflexo desse encontro na alma do narrador, esse clima distenso se transforma em clima de tensão emotiva ou sentimental, e culmina com sua recordação de um sagüi morto e de tantas ternuras que sente ter sufocado. Mas o desfecho é a reparação pelo afeto e a possibilidade de sentir-se novamente inocente, um menino. Essa possibilidade de reparação que o afeto confere ao

homem nos parece homóloga à que o mesmo confere ao narrador de transformar-se em um cronista-menino, já que a crônica abre um espaço para o extravasar das emoções de uma forma bastante singela.

A relação de dominância do comentário subjetivo faz-se através de uma linguagem transparente e irradiante.

Quanto aos modos verbais, apesar de predominar o Indicativo, há nítida marcação da subjetividade através do Subjuntivo e do Futuro do Pretérito do Indicativo em: "Sinto o obscuro dever de ficar só nesse velho barco, como se pudesse naufragar se eu o abandonasse nessa noite de chuva." (p.18); "cuidando carinhosamente das chamas como se fossem grandes flores ardentes mas delicadas que iam crescendo graças ao meu amor." (p.19); "Murmuram coisas, dizem meu nome, estão quietos e bem, como se sempre todos vivêssemos juntos; olham o fogo." (p.20); e, finalmente, "qual daqueles aparelhos usaria?" (p.19)

Além disso, a possível objetividade do Modo Indicativo é relativizada pelo predomínio sintático da coordenação sobre a subordinação, pela presença de indicadores modalizantes, por entonações subjetivizantes, pela temporalidade mesclada, pela presença de dêiticos, pela predicação e adjetivação impertinentes e pelas referências diretas ao mundo das emoções.

Qualquer leitor médio pode perceber o predomínio da coordenação sobre a subordinação e tal predomínio vincula-se com a subjetivização presente no texto, a transparência emotiva.(4)

Já os indicadores modalizantes, que marcam a atitude do emissor na expressão, aparecem em suposições a respeito da casa (com verbos auxiliares): "Imagino os invernos das guerras que passaram.... imagino que não usarei nenhum deles...." (p.18); "e a grande cômoda velha parece se regozijar ao receber a luz desse honesto fogo...." (p.25); "Lá no alto, todas as minhas chaminés devem estar fumegando ...." (p.20), ou ainda no subordinante: "talvez nunca tivesse funcionado ...." (p.19)

A entonação subjetivizante aparece em dois momentos: um que marca, no nível da ação, a postura hesitante do personagem-narrador perante o seu desconhecimento dos recursos da casa e outro em que ele parece se rebelar contra a efemeridade dos sentimentos humanos. Respectivamente: "Hesitei longamente dentro da casa gelada; qual daqueles aparelhos usaria?" (p.19); "Oh! deuses miseráveis da vida, por que nos obrigais ao incessante assassínio de nós mesmos, e a esse interminável desperdício de ternuras?" (p.18) Parece que a insegurança do cronista diante dos objetos desconhecidos da casa revela-se análoga à que constata perante a complexidade dos sentimentos. Enquanto, na primeira interrogação, o narrador parece transcrever a pergunta que ele, como

unesp

personagem, faz a si mesmo num momento de dúvida, na segunda, surgem dois outros elementos: os "deuses miseráveis da vida" e o leitor. Nessa última, de caráter extremamente subjetivizante, o narrador parece querer aliar-se ao leitor (pela identidade de sentimentos) contra os "deuses miseráveis da vida", forças muito poderosas que levam narrador e leitor ao fim inevitável, como se cada momento vivido trouxesse em seu bojo sua própria destruição. Daí as expressões "incessante assassínio de nós mesmos" e "interminável desperdício de ternuras."

Outra marca subjetivizante bastante forte nessa crônica é o dêitico "meu":

> *Então eu passeava de sala em sala como um velho capitão, vigiando meus fogos que lançavam revérberos nos móveis e paredes.... Lá no alto, todas as minhas chaminés devem estar fumegando com os seus penachos brancos na noite escura; não é a lenha do fogo, é toda a minha fragata velha que estala de popa a proa, e vai partir no mar de chuva. (p.20)*

Além da proximidade, o uso do possessivo parece também denotar uma apropriação indevida, mas perfeitamente possível na esfera do sentimento: a identificação do narrador com a situação e com a casa é tamanha que o leva a sentir-se dono do fogo, das chaminés e da fragata, na realidade, imagem da própria casa.

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

Essa aproximação leva, por sua vez, a outros trechos extrememente subjetivos, um primeiro de predicação e outros de adjetivação impertinente:

> *Detenho-me diante de uma lareira e olho o fogo. É gordo e vermelho, como nas pinturas antigas; remexo as brasas com o ferro, baixo um pouco a tampa de metal e então ele chia com mais força, estala, raiveja, grunhe.... e vi, junto à luz triste de um poste .... e a grande cômoda velha parece se regozijar ao receber a luz desse honesto fogo. (p.20)*

Essas impertinências são as marcas lingüísticas da imposição lírica do sujeito sobre a linguagem.

Finalmente, todas as formas de subjetivização do discurso culminam na temporalidade, que se caracteriza por uma alternância entre passado e presente desde o início da crônica. Assim, o primeiro parágrafo apresenta exclusivamente o tempo passado; o segundo já traz, apesar do predomínio do passado, uma mescla com o presente numa descrição feita pelo narrador. A partir dessa descrição, o presente passa a predominar no terceiro e quarto parágrafos, para ceder lugar ao passado no quinto (equivalência de passado e presente) e sexto (predomínio do passado), e, finalmente, alcançar exclusividade nos três últimos.

Como vimos, há um total predomínio da subjetividade sobre a objetividade, mas essa subjetividade apresenta

unesp

níveis ou graus, de forma que nos dois parágrafos iniciais ela é incipiente e parece ir aumentando e atingir seu clímax na explicação do narrador sobre as flores que ganhou (descrição que introduz o presente): "Não são das que aparecem nas vitrinas de luxo, mas das que rebentam por toda parte, em volta de Paris e dentro de Paris, porque a primavera chegou."(p.17)

Após essa descrição no presente, o narrador parece ter-se contaminado pela subjetividade: o predomínio do presente no terceiro e quarto parágrafos está totalmente vinculado a ela. A equivalência de tempos no quinto relaciona-se com a mescla de objetividade e subjetividade, já que o narrador, para descrever a casa usa, nesse momento, as duas modalidades. O sexto e sétimo apresentam o predomínio do relato sobre o comentário: para contar suas ações de reconhecer a casa e de receber outros amigos, o narrador opta pelo passado. Finalmente, embora no oitavo esse predomínio ainda continue, a opção se faz pela exclusividade do presente, que até o final da crônica marca o predomínio do comentário sentimental. A partir da afirmação "é toda a minha fragata velha que estala de popa a proa e vai partir no mar de chuva" (p.20) o comentário sentimental passa a predominar e, no nível do significado, permite que o narrador misture o presente ao seu passado pessoal.

A alternância temporal dá lugar a uma verdadeira superposição em: "Então, nesse belo momento humano, sentimos o

quanto somos bichos." (p.20) O verbo na primeira pessoa do plural carrega uma ambigüidade: quem é o outro que sente junto com o cronista, o leitor ou seus amigos de festa? Esse discurso, embora no presente, parece levar-nos a questionar se é relativo ao passado (a situação narrada, uma festa na qual o cronista se encontra em companhia de amigos) ou ao presente virtual (situação da leitura do texto, na qual o leitor comporia o plural ("nós") com o cronista).

Outro momento de superposição, aliás diretamente aludido pelo narrador, é o seguinte: "eu vou ternamente misturando aos presentes os fantasmas cordiais que vivem em minha saudade."(p.18)

Belo exemplo de consciência do predomínio da recordação sobre a memória, pois o narrador fala em fantasmas e não em pessoas, que, pertencentes ao passado, no presente só podem viver em sua saudade (recordação). O caráter sentimental indispensável para a recordação está marcado pelo advérvio *ternamente*: é o modo de recordar, pelo sentimento, que capacita o narrador a fazer viver seus entes queridos, mesmo que num plano subjetivo e fantasmagórico.

A alternância e a superposição temporal nos levam, dessa forma, ao tema da crônica, como dissemos, o caráter fugidio a existência e a eterna tentativa do ser humano de transcendê-lo. Nessa tentativa, além de mesclarem-se os tempos,

unesp

mesclam-se a recordação e a memória. Assim, no final, após recordar o fato de ter matado um sagüi, o narrador pensa em meninos e pensa no menino que foi, sugerindo a permanência no presente de algo que vem do passado.

Suprimindo as épocas intermediárias entre o passado e o presente, o narrador denuncia o "*fugit irreparabile tempus*". Ante o efêmero, a tentativa de libertação se realiza através do devaneio. Unindo, no devaneio, momentos não simultâneos, o narrador parece perceber sua dimensão transcendente: pensando no menino que foi se vê como um homem em movimento, um ser em constante transformação. A superposição temporal reflete, assim, a característica subjetivizante da linguagem da crônica, o predomínio do comentário subjetivo (narração) sobre o fato narrado, e permite a expressão da ânsia humana de transcender os limites da existência.

Sobre essa superposição temporal afirma Davi Arrigucci:

> *Quando se pensa nas suas histórias, a gente logo nota que formam uma mescla ímpar, difícil de deslindar, entre o tradicional e o moderno, assim como uma liga estreita entre o passado e o momento presente. É que nele é bastante claro o processo pelo qual uma percepção aguda do instante que passa arrasta consigo a intrincada teia de lembranças do que passou. A memória envolve as coisas passageiras, que o olhar do cronista fixa por um instante, como um cone de sombra que se agarra aos seres, dando-*

> *lhes a profundidade do vivido. Por isso, o momento pode ser o instante singular da revelação, da visão instantânea, em que esse passado de sombras se atualiza inesperadamente à luz do presente ou se mostra como o esplendor do irremissivelmente perdido.(5)*

Em termos de estrutura formal globalizante, a crônica analisada segue a ordem começo-meio-fim já que, no nível da ação, o narrador respeita a cronologia dos fatos narrados. No nível do comentário, porém, esta estrutura se dilui no contraponto, reflexo do quanto a subjetividade não segue esquemas cronológicos determinados.

Resta-nos acrescentar algumas referências diretas às emoções, que permeiam todo o texto, do começo ao fim: "Vim para aqui enxotado pela tristeza do quarto do hotel, uma tristeza fria, de escritório" (p.17); "mas continuei minha perquirição melancólica" (p.19); "cuidando carinhosamente das chamas como se fossem grandes flores ardentes mas delicadas que iam crescendo graças ao meu amor" (p.19); "mas isso me faz bem." (p.21)

A transparência da linguagem está marcada pelo total predomínio dos signos usuais, com seu típico tom coloquial, o que não impede, porém, seu caráter irradiante, justamente o que possibilita múltiplas divagações, seja do cronista, seja do leitor. Essa linguagem irradiante de Rubem Braga desemboca na simbologia e, no caso

unesp

específico dessa crônica, os dois elementos simbólicos mais marcantes são o fogo e a casa.

Como sabemos, todo símbolo possibilita vários tipos de interpretação (filosófica, religiosa, psicológica, por exemplo), mas pensamos ser a análise do sentido a única que permite a reconstituição de sua estrutura interna. Como o sentido é dependente do contexto, tentamos analisar este último e confrontá-lo com o estudo tradicional dos símbolos.

O primeiro sentido do símbolo "fogo" é de agente transformador e ele aparece nitidamente no texto: a visão do fogo faz com que todos se unam num só sentimento, apagar as luzes, como se com o calor e a luz do fogo primitivo e selvagem a tecnologia da eletricidade ficasse anacrônica. À luz do fogo o narrador sente: "Somos bons bichos que nos chegamos ao fogo, os olhos luzindo ...." (p.20).

Ao se sentir bicho que gosta de se chegar ao fogo, o narrador parece entrar em contato com seu passado filogenético e pessoal. Dialeticamente, é permitindo-se mostrar-se bicho que se vê homem; é permitindo-se mostrar-se igual aos outros diante do fogo que pode reviver sua própria história pessoal. O fogo, em seu papel transformador revela-se o responsável por esse momento de conscientização do movimento eu-nós-eu, que possibilita o perder-se no outro para ver-se individualizado.

unesp

Além desse primeiro sentido de agente de transformação, o fogo encontra-se historicamente ligado a ritos com finalidade purificatória e de destruição das forças do mal. Podemos distinguir duas formas de fogo: o do eixo fogo-terra (fogo erótico, calor solar, energia física) e o do eixo fogo-ar (místico, purificador, sublimador, energia espiritual), que corresponde exatamente ao simbolismo da espada (destruição física, decisão psíquica). (6)

Na crônica que analisamos, o fogo encontra-se nas lareiras e sua fumaça sai, pelas chaminés, em direção ao céu. Sua conotação purificadora (sublimadora) presentifica-se então, aí, com toda a força do símbolo. A necessidade de sublimação vai sendo introduzida aos poucos. Num primeiro momento o fogo (símbolo de vitória contra as trevas) revela: "Sabemos que há muita coisa triste, muito erro e aflição, todos temos tanta culpa ...." (p.20), mas, instantaneamente, purifica: "mas agora está tudo bem." (p.20).

Num momento posterior, são explicadas as causas de tanta culpa: há uma carta triste da irmã e um sagüi morto por descuido, pequenino animal que simboliza todas as ternuras mortas. Mas o fogo, com sua capacidade regeneradora, permite que o narrador vislumbre, pelo menos por alguns momentos, a possibilidade de regeneração.

De uma perspectiva psicanalítica, vemos que, para os neo-freudianos, principalmente para Melanie Klein, a base de toda

a afetividade humana está no vínculo primitivo do bebê com a mãe. Para a psicanalista, a dependência total do bebê com relação à mãe faz com que ele a ame e a odeie ao mesmo tempo e tal ambivalência de sentimentos gera fantasias mórbidas, que admitem a morte da mãe e, conseqüentemente, numa espécie de ação reativa, a sua própria. Nas palavras de Melanie Klein:

> *Aspecto importantíssimo dessas fantasias destrutivas, que equivalem a desejos de morte, é que o bebê sente que aquilo que deseja em suas fantasias já se realizou; isto significa que ele imagina ter realmente destruído o objeto de seus impulsos destrutivos, e que continua a destrui-lo; esse fato acarreta conseqüências extremamente importantes para o seu desenvolvimento mental. Contra esses temores o bebê encontra apoio em fantasias onipotentes de tipo restaurador: também isso apresenta conseqüências extremamente importantes para o seu desenvolvimento. Se o bebê, em suas fantasias agressivas, chegou a danificar a mãe, mordendo-a ou despedaçando-a, é possível que em breve construa fantasias de que está juntando novamente os pedaços restaurando-a.(7)*

As possíveis aproximações com os sentimentos manifestos em "A navegação da casa" são óbvias e embora tentemos desvencilhar-nos de uma visão psicologista limitadora, cederemos à tentação das analogias. Observamos desde o início do texto certos indícios de um sentimento de culpa latente: "nas paredes que hoje abrigam um triste senhor do Brasil" (p.17); "e dançavam alegremente

unesp

para espantar o fantasma das tristezas de muitas gerações que moraram sob esse teto" (p.17); "incessante assassínio de nós mesmos". (p.18)

A culpa e a ambivalência de sentimentos se expressa na linguagem: no mesmo parágrafo encontramos elementos eufóricos e disfóricos, correspondentes aos sentimentos de amor e ódio. Ao mesmo tempo em que tem vontade de reler a "carta triste" da irmã, o personagem contempla um "braço forte e suave" e se sente bem com isso; outra lembrança triste, o sagüi morto "por distração" (reflexo de fantasias agressivas), pode ser esquecida ao calor do fogo reparador. A conjunção "mas" está presente fazendo a oposição dos sentimentos ambivalentes, como vemos:

> *Doeu-me a morte do sagüi; sem querer eu o matei de frio; assim matamos, por distração, muitas ternuras. Mas todas regressam, o pequenino bicho triste também vem se aquecer ao calor de meu fogo, e me perdoa com seus olhos humildes. (p.21)*

Como vemos, a culpa ganha forma, mas, paralelamente a isso, o fogo (não um fogo impessoal e distante, mas um fogo centro de tudo, que tudo pode reparar), após revelá-la, dissipa-a, transformando-a em energia livre, pois ao pensar em um

unesp

menino, o narrador se abre para as múltiplas possibilidades do ser humano.

Ao dizer "meu fogo", o narrador se aproxima do conceito dos alquimistas, para os quais o fogo, elemento que atua no centro de todas as coisas, é um fator de unificação e de fixação. Sentindo-se dono do fogo, o narrador revela toda sua capacidade de reparação, que por sua vez lhe restaura a inocência: só após sentir-se perdoado pode ver-se simplesmente como um menino.

Para Sigmund Freud, essa regressão à uma infância idealizada encontra-se fortemente ligada ao narcisismo:

> *A este Eu ideal consagra-se o amor ególatra de que na infância era objeto o Eu verdadeiro. O narcisismo aparece deslocado sobre este novo Eu ideal, adornado, como o infantil, com todas as perfeições. Como sempre no terreno da libido, o homem mostra-se aqui, mais uma vez, incapaz de renunciar a uma satisfação já gozada alguma vez. Não quer renunciar à perfeição de sua infância, e já não pode mantê-la diante dos ensinamentos recebidos durante o desenvolvimento e ante o despertar do seu próprio julgamento, tenta conquistá-la de novo sob a forma do Eu ideal. Aquilo que projeta diante de si como seu ideal é a substituição do perdido narcisismo de sua infância, no qual era ele mesmo seu próprio ideal. (8)*

Sem entrar no mérito da questão (citamos Freud apenas para mostrar a visão original da mesma), preferimos ater-nos

aqui, a uma compreensão intertextual e essa nos remete, de imediato, a pelo menos dois textos, cada um representante de uma modalidade artística diferente: a letra da música "Bola de gude, bola de meia", de Mílton Nascimento e Fernando Brant e o poema "A casa", de José Paulo Paes.

A letra da música citada também mostra a permanência do passado no presente e a multiplicidade de influências do primeiro sobre o segundo. O menino, com sua inocência e vitalidade vem socorrer o adulto nos momentos difíceis, emprestando-lhe aquilo que este pensa ter perdido e permitindo-lhe sentir-se novamente forte, como vemos nas três primeiras estrofes:

Há um menino
Há um moleque
Morando sempre no meu coração
Toda vez que o adulto balança
Ele vem pra me dar a mão.

Há um passado
No meu presente
Um sol bem quente lá no meu quintal
Toda vez que a bruxa me assombra
O menino me dá a mão.
E me fala de coisas bonitas
Que eu acredito que não deixarão de existir:
Amizade, palavra, respeito, caráter, bondade,
alegria e amor.(9)

Esses versos parecem exprimir justamente o mesmo ser em movimento que Rubem Braga reflete em sua crônica. Reparação pela arte, diriam os kleinianos, já que, para Melanie Klein, todo artista que insufla vida em seu objeto de arte, quer este represente ou não uma pessoa, está restaurando e recriando inconscientemente as criaturas primitivamente amadas que destruiu em fantasias (criaturas, no plural, porque Klein considera o posterior deslocamente do amor pela mãe para outros "objetos"). No caso da crônica estudada, talvez um psicanalista visse a presença dos amigos do cronista como uma tentativa de reparar, com essas amizades, as relações pouco satisfatórias para com aqueles que certa vez lhe estiveram mais próximos (neste caso, a irmã que lhe escrevera uma carta triste). Pensamos que essa permanência da infância no plano do devaneio é artisticamente eficaz, já que, através dela, o homem consegue manter no presente a poesia do passado. A criação desse tempo mítico, que se volta sobre si mesmo, liberta o homem do peso do tempo morto, dando-lhe a sensação de que é capaz de sempre recomeçar e recriar seu mundo, no caso do artista, pela própria arte.

O poema a que a crônica de Rubem Braga remete é o seguinte:

unesp

A casa

Vendam logo essa casa, ela está cheia de fantasmas.
Na livraria, há um avô que faz cartões de boas-festas com corações de purpurina.
Na tipografia, um tio que imprime avisos fúnebres e programas de circo.
Na sala de visitas, um pai que lê romances policiais até o fim dos tempos.
No quarto, uma mãe que está sempre parindo a última filha.
Na sala de jantar, uma tia que lustra cuidadosamente o seu próprio caixão.
Na copa, uma prima que passa a ferro todas as mortalhas da família.
Na cozinha, uma avó que conta noite e dia histórias de outro mundo.
No quintal, um preto velho que morreu na guerra do Paraguai rachando lenha.
E no telhado, um menino medroso que espia todos eles, só que está vivo: trouxe-o até ali o pássaro dos sonhos.
Deixem o menino dormir, mas vendam a casa, vendam-na depressa.
Antes que ele acorde e se descubra também morto.

Os elementos comuns à crônica e ao poema são três: a casa, os fantasmas e o menino. A diferença está no fato de que, para o cronista, os fantasmas são cordiais e, embora também lhe mostrem sua culpa, fazem-no de um forma amena e permitem a reparação; o eu poemático de "A casa", ao contrário, parece opor-se frontalmente aos seus fantasmas. Os fantasmas do poema não liberam um menino sem culpa, mas geram um menino medroso. Se, na

unesp

crônica, os fantasmas participam do devaneio lírico, no poema, enchem a casa e expulsam dela o menino, que tem que fugir para o telhado para poder sonhar. A casa passa, então, de continente, que é na crônica, para algo extremamente ameaçador, que tem que ser vendido para não interromper o sonho.

Essa rápida leitura intertextual parece ilustrar a necessidade do ser humano de ver seus sonhos protegidos, nem que seja com o auxílio de um passado idealizado.

A simbologia do fogo remete ao outro elemento simbólico presente no texto: a própria casa. Considerada pelos místicos como o elemento feminino do universo, continente da sabedoria, a casa ainda comporta uma forte identificação com o corpo e o pensamento humanos, como reconheceram empiricamente os psicanalistas.

A casa navegante de Rubem Braga apresenta, desde o início, esse sentido de continente que pode acolher o cronista e livrá-lo da tristeza do quarto do hotel. Gaston Bachelard descreve Paris, cidade onde Rubem Braga escreveu a crônica estudada, da seguinte maneira:

> *Em Paris, não há casas. Em caixas superpostas vivem os habitantes da grande cidade: "Nosso quarto parisiense", diz Claudel, "entre suas quatro paredes, é uma espécie de lugar geométrico, um buraco convencional que mobiliamos com imagens, com bibelôs e armários dentro de um*

unesp

> *armário". O número da rua, o algarismo do andar fixam a localização de nosso "buraco convencional", mas nossa moradia não tem espaço a seu redor nem verticalidade em si mesma. ... A casa não tem raízes. Coisa inimaginável para quem sonha com casa: os arranha-céus não têm porão. Da calçada até o teto, os cômodos se acumulam e a tenda de um céu sem horizontes encerra a cidade inteira. Os edifícios só têm na cidade uma altura exterior ....*
> *E o em nossa casa não é mais que uma simples horizontalidade .... À falta de valores íntimos de verticalidade, é preciso juntar a falta de cosmicidade das grandes cidades. As casas não estão mais na natureza. As relações de moradia com o espaço se tornam fictícias. Tudo é máquina e a vida íntima foge por todos os lados.(10)*

Tal descrição confirma a oposição entre a realidade da cidade grande e a casa referida pelo cronista, sentida, por isso mesmo, como um verdadeiro tesouro.

Caracterizada como comprida e cheia de calor humano essa casa já não contém mais o fantasma das tristezas de muitas gerações que moraram sob seu teto mas parece uma fragata velha que sai para o oceano (a própria cidade grande). Dessa navegação no "mar de chuva" o cronista se sente o próprio capitão, zelando amorosamente pelo fogo das lareiras.

A adjetivação da casa, além desse sentido de continente, também mostra sua idade: foi habitada por "muitas gerações", assemelha-se a um "velho barco", possui uma "multidão de

unesp

estranhos e velhos utensílios de copa e de cozinha", uma "grande cômoda velha" e seus aquecedores possuem "tampas enferrujadas" e "cinzas antigas dentro de seus bojos escuros". A idade avançada talvez seja, neste caso, a responsável pelo significado geral de continente da sabedoria conferido às casas e a exploração que o cronista faz de seus antigos objetos revela-se equivalente à que faz em seu próprio interior.

A sabedoria que a casa simboliza faz-se também presente no pensamento do cronista, que se torna, por isso, homólogo à casa acolhedora. Sabedoria de ver-se homem e menino, culpado e inocente, presente e passado ao mesmo tempo. É numa casa antiga, que já viveu o passado, conseguiu atravessar o tempo e que se permite uma navegação numa noite de chuva, que o cronista encontra abrigo para suas divagações que mesclam dois tempos distintos.

Através dessa possível homologia podemos entender a presença das chaminés, abertura para o vasto, que, se na casa permite a evasão da fumaça e a produção do calor desejado, no interior do cronista, possibilita a abertura para si mesmo e para o transcendente. Isso porque, após ver-se (menino e homem), pode, pela reparação (regeneração pelo fogo, diriam os místicos), abrir-se à imensidão da noite e do outro: o mergulho na imensidão de seus "sucessivos eus" possibilita-lhe a ascese, a superação de si mesmo. Superação assim enfocada por Gaston Bachelard:

unesp

> *na mais interminável dialética, o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos. (11)*

A oposição entre casa e mundo se realiza, inicialmente, em função da estação climática: embora o cronista, no início da festa, perceba que "a primavera chegou", após sua "perquirição melancólica" pela casa conclui que "abril ainda não terminou e depois de dormir em uma bela noite enluarada de primavera acordamos em um dia feio, sujo e triste como uma traição." (p.18) Por isso pode permitir-se ver até neve na rua, embora saiba que essa neve é fruto de sua imaginação, como escreve:

> *Lá fora o vento fustigava a chuva, na praça mal iluminada; e vi, junto à luz triste de um poste, passarem flocos brancos que se perdiam na escuridão. Essa neve não caía do céu; eram as pequenas flores de uma árvore imensa que voavam naquela noite de inverno, sob a tortura do vento. (p.19)*

Essa caracterização disfórica do mundo externo à casa serve para salientar a felicidade de poder habitá-la. Enquanto há tempestade na rua, o cronista se sente abrigado pela casa, que o protege, seja concretamente (da chuva), seja no nível do sentimento (do mundo). Nesse movimento dialético, a função da casa é justamente

unesp

a de proteger a intimidade. Estimulado pelo inverno, que parece convidá-lo a um mergulho, o cronista pode sonhar. Para Gaston Bachelard:

> *a casa não vive somente o dia-a-dia, no fio de uma história, na narrativa da nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpretam e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, voltam as lembranças das antigas moradias, viajamos até o país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade.*

E ainda:

> *Nessas condições, se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz. (12)*

Vista assim a casa passa a ser um forte catalisador para uma integração dos pensamentos, lembranças e sonhos do homem, integração extremamente útil para que se proteja do mundo "do outro lado da porta", como no poema:

> *Quem virá bater à porta?*
> *Numa porta aberta se entra*
> *Numa porta fechada um antro*
> *O mundo abre do outro lado de minha porta.*
>
> (Pierre Albert-Birot)

Nessa comunhão do homem e da casa e em sua oposição ao mundo exterior, o espaço habitado transcende o espaço físico. Essa transfiguração só se torna possível graças à linguagem utilizada. Pela linguagem, o cronista transcende a si mesmo e a própria visão do rés-do-chão, típica da crônica, transformando-a num poema-em-prosa:

> *Vim para cá enxotado pela tristeza do quarto do hotel, uma tristeza fria, do escritório. (p.16); Detenho-me diante de uma lareira e olho o fogo. É gordo e vermelho, como nas pinturas antigas, remexo as brasas com o ferro, baixo um pouco a tampa de metal e então ele chia com mais força, estala, raiveja, grunhe. Abro: mais intensos clarões vermelhos lambem o grande quarto e a grande cômoda velha parece se rogozijar ao receber a luz desse honesto fogo. Há chamas douradas, pinceladas azuis, brasas rubras e outras cor-de-rosa, numa delicadeza de guache. Lá do alto, todas as minhas chaminés devem estar fumegando com seus penachos brancos na noite escura; não é a lenha do fogo, é toda a minha fragata velha que estala de popa a proa, e vai partir no mar de chuva. Dentro, leva cálidos corações. (p.20)*

Pelo sentimento do narrador, a casa já não é mais casa; é fragata que parte para o mar; pela linguagem, a crônica rompe seus limites e toca a poesia.

Guardiã da intimidade de quem a habita, a casa, às vezes, tem seu significado ampliado: em "A navegação da casa", o cronista a sente desprendendo-se de seus alicerces e navegando noite

unesp

adentro. Embora, num primeiro momento, a casa seja descrita através de elementos que parecem sólidos e imóveis ("essas paredes", "esse teto"), já no segundo parágrafo o cronista sente a oscilação dos assoalhos, o que lhe permite vê-la como uma "velha fragata".

Sendo fragata, a casa pode sair para o oceano, pode navegar. Sua navegação é simultânea à superposição temporal, já que é a partir do momento em que o narrador a sente jogando suavemente de popa a proa que passa a recordar seus "fantasmas cordiais". Esse paralelismo nos permite, assim, pensar o título da crônica.

Navegando, a casa transcende sua própria arquitetura; mesclando recordação e memória o cronista transcende o próprio tempo. Casa e cronista se abrem, então, para um outro tempo, o tempo mítico, que permite toda e qualquer superposição.

A casa assume, em sua navegação, a grandeza dos arquétipos, em sua particularidade de serem dinamizados pelos contrários. Ser fortemente terrestre e ao mesmo tempo marítimo abre-se, ainda, para um mundo celeste: como vimos, a simbologia do fogo e da fumaça que sobe pelas chaminés remete o leitor a um movimento de ascese e superação. Navegando, a casa se supera; navegando em sua própria imensidão íntima, o cronista também se supera, já que se permite reparar os danos que imagina ter causado e pode se ver como um menino, aberto para toda e qualquer transformação.

unesp

A "navegação da casa" permite-nos, pois, pelo menos duas leituras: uma já presente no nível denotativo, que mostra a casa se transformando em nau, e outra conotativa, sugerida pela navegação que o cronista faz em sua própria casa interior. Há, portanto, consonância entre a imensidão do mundo ("oceano", "escuridão", "noite de inverno") e a profundidade interior do cronista (seus "sucessivos eus").

Na obra *A poética do espaço*, Gaston Bachelard afirma que "a vogal a é a vogal da imensidão. É um espaço sonoro que começa num suspiro e que se estende sem limite." (13) Nessa perspectiva, a própria palavra "casa" nos remete fonicamente à imensidão, a repetição da vogal "a" une a matéria à forma e nos lança ao tema da crônica: a eterna busca do homem de transcender a própria limitação.

Que Bachelard conclua, em nosso lugar:

> *A imensidão é, poderíamos dizer, uma categoria filosófica do devaneio. Sem dúvida, o devaneio se alimenta de espetáculos variados, mas por uma espécie de inclinação inata contempla a grandeza. E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular, que o devaneio põe o sonhador fora do mundo mais próximo, diante de um mundo que traz marca do infinito .... A imensidão está em nós. Está presa a uma espécie de expansão do ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que volta de novo na solidão. Quando estamos imóveis, estamos além; sonhamos num*

unesp

mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranqüilo.(14)

3.2 Imagens do mundo-II: a infância.

Ao deslocar-se para o passado tendo, simultaneamente, os pés no presente, o cronista permite-se realizar um devaneio voltado para a Infância, "arquétipo da felicidade simples".(15)

Bachelard justifica o interesse adulto com relação ao mundo infantil pelo fato de a infância representar um princípio de vida profunda, de vida sempre relacionada à possibilidade de recomeçar. Além disso, por ligar-se a uma superabundância de arquétipos fundamentais como o fogo, a água ou a luz, a infância restaura um acordo poético entre o homem e o universo, porque os arquétipos, segundo ele, nos ajudam a amar o mundo e a criar o nosso mundo.(16)

Para o fenomenólogo, todo nosso "amor adulto" à água, ao fogo ou a uma árvore, mesmo quando cantados por um poeta, liga-se a uma amizade vinda da nossa infância. O escritor nada mais faria se não "acordar" em nós esse estado latente de infância. Nas palavras bachelardianas:

> *Assim, basta a palavra de um poeta, a imagem nova mas arquetipicamente verdadeira, para reencontrarmos os universos da infância. Sem infância não há verdadeira*

unesp

cosmicidade. Sem canto cósmico não há poesia. O poeta desperta em nós a cosmicidade da infância. (17)

E prossegue:

Porque este é o fato fenomenológico decisivo: a infância, no seu valor de arquétipo é comunicável. Uma alma nunca é surda a um valor de infância. Por singular que seja o traço evocado, se tiver o signo da primitividade da infância ele despertará em nós o arquétipo da infância. A infância, soma das insignificâncias do ser humano, tem um significado fenomenológico próprio, um significado fenomenológico puro porque está sob o signo do maravilhamento. Pela graça do poeta, tornamo-nos o puro e simples sujeito do verbo maravilhar-se. (18)

As crônicas de Rubem Braga mostram-se imantadas pela infância; seja pelo mecanismo da recordação, seja pela memória, o cronista entra em contato com um tempo que, em termos cronológicos, já se foi. Se a mediação se faz pela recordação, modificam-se alguns fatos de acordo com a percepção atual dos mesmos; se, pela memória, a reconstituição parecerá mais exata ou mais objetiva.

Sobre a natureza do que o cronista adulto recorda, valeria aceitar a observação feita por Franz Hellens, referida por Bachelard:

> *Minha memória é frágil, não tardo a esquecer o contorno, o traço; só a melodia permanece em mim. Memorizo mal o objeto, mas não posso esquecer a atmosfera, que é a sonoridade das coisas e dos seres. (19)*

Expressando a consciência da efemeridade existencial, "Cajueiro", de *O verão e as mulheres* é uma das crônicas de pequeno devaneio. Motivado pela carta da irmã que anuncia a morte da árvore, o narrador entrega-se às recordações de elementos evocadores de sua infância: frutas, arbustos, árvores, objetos, acontecimentos ou, mais especificamente, cajá-manga, grande touceira de espadas-de-são-jorge, uma alta saboneteira, a tamareira, a parreira, arbustos e folhagens coloridas, flores humildes, "beijos" violetas. Na entresombra de sua visão, o cronista funde a imagem da exuberância natural com o prenúncio da queda: "No último verão ainda o vi, estava como sempre carregado de frutos amarelos, trêmulo de sanhaços." (p.85)

Até mesmo a queda permite ao cronista resguardar aquelas características que definem o devaneio da infância; o cajueiro se mostra como amigo e protetor da família, pois, conforme destaca a informação da irmã, caíra "meio de lado", como se não quisesse ferir ninguém. Estamos, aqui, diante de uma evocação motivada por um fato presente: a carta da irmã do cronista anunciando

unesp

a morte da árvore. A partir dessa motivação, o narrador passa a enumerar as partes da realidade infantil preservadas em sua alma. A seriação caótica encontra unidade na atmosfera afetiva que envolve essas partes nomeadas. Um cajueiro que tomba carregado de flores, sem ferir ninguém nos parece uma forte imagem do desejo íntimo do ser humano de, mesmo na morte, manter sua dignidade e beleza. A evocação dos pais já mortos e a reação ambígua das crianças à queda do cajueiro apontam para um ciclo vital: a realidade de sermos mais efêmeros do que certos elementos da natureza e a marcha pessoal e intransferível das gerações que se sucedem mesmo quando lastimam ausências. "Cajueiro" evidencia, assim, a forte ligação do adulto com os elementos naturais, mesmo que isto aconteça a partir de uma motivação externa.

Outros tipos de motivação para a volta à infância permeiam toda a obra braguiana: vão desde estímulos concretos, como o gosto de alguma comida ou a visão de uma lugar freqüentado na infância até a evocação por terceiros. Em "Uma lembrança", de *O homem rouco*, lemos: "O gosto desse melado com aipim era um gosto de infância." (pp.106-107) A partir dessa associação, há um jorrar de lembranças:

> *a longa mão de uma jovem empregada preta.... a paisagem vista de cima do morro, uma pequena caixa de madeira escura, o grande tacho de cobre areado, o canário*

> *belga, uma comprida canoa de rio de um só tronco, tão simples, escura, as areias do córrego, sob a água clara, pequenas pedras polidas pela água, a noite cheia de estrelas.... (p.107)*

Tudo isso é sentido como uma "descoberta da beleza das coisas", "uma descoberta múltipla" que depois se ligou à sua companheira de praia.

No caso dessa crônica, e lembrando-nos Proust, o gosto diferente do melado com aipim suscita no cronista lembranças várias, desperta nele uma visão poetizante da própria infância, que, no texto, vem complementar a poeticidade da narração do sonho.

A visitação a um lugar freqüentado na infância também estimula recordações; em "Regência", de *O homem rouco*, a visita à cidade põe o cronista em contato com a meninice passada e entretanto viva:

> *Aqui o lambari de São Paulo e Minas se chama, como no Itapemirim, piaba; aqui reencontro meus peixes, minhas palavras no seu sentido antigo, uma vida de beira-rio que afinal nem de todo se perdeu. (p.115)*

Esta convivência da infância com o estado adulto em recordação ardorosa também aparece na crônica "Mar", de *O conde e o passarinho*:

> *Mar, este homem pode ser um mau filho, mas ele é teu filho, é um dos teus, e ainda pode comparecer diante de ti gritando, sem glória, mas sem remorso, como naquela manhã em que ficamos parados, respirando depressa, perante as grandes ondas que arrebentavam - um punhado de meninos vendo pela primeira vez o mar....(p.157)*

Mas não é preciso visitar pessoalmente algum lugar para recordar momentos ligados à infância; basta que alguém o tenha feito para que a recordação jorre, repleta de conteúdo afetivo, e lance o cronista num vaivém entre a infância e a maturidade: percebendo que ainda não realizara seu velho sonho de construir uma casa na praia, em cima das pedras, se põe a divagar, na crônica "Vem uma pessoa"(*O homem rouco*):

> *Mas nem sequer o pedaço de terra ainda é meu; meus títulos de propriedade são apenas esses devaneios que oscilam entre a infância e a velhice, que me levam para longe das inquietações de hoje. (pp.156-157)*

Em *Recado de primavera*, poucas são as crônicas que fazem alusão à infância e, "coincidentemente", as duas significativas apresentam um contraste entre o passado e o presente. "O colégio de Tia Gracinha", como nos adverte o próprio cronista, pode tratar de lembranças propriamente ditas ou de lembranças de

unesp

conversas ouvidas na infância, mas isso não invalida seu caráter contrastivo. O referido colégio prestava-se à "elevação espiritual" de suas alunas, que recebiam ali uma educação primorosa: instrução geral e prendas domésticas (bordados, jardinagem, francês, piano). O que para as "moças de hoje" pode parecer risível, para as moças daquele tempo era essencial, pois seu objetivo maior era o casamento e esse tipo de educação lhes dava uma certa superioridade, "capacitando-as para a tarefa".

Ao se referir à consulta da antiga professora sobre novos métodos de ensino, o narrador mostra a inversão natural ocorrida com o passar do tempo: de aluno-menino ele se transforma, para ela, em uma espécie de "professor-adulto". Mas a recordação se mostra seletiva, pois embora atenda às expectativas da antiga professora sobre novos métodos de ensino, ele se mostra leigo na questão do ensino de piano.

Também referindo-se a objetos que marcaram uma época, "O macuco tem ovos azuis" fala de um tempo em que "todos os telefones eram pretos e todas as geladeiras eram brancas", opondo, portanto, a natureza fugidia das preferências humanas à permanência dos fatos naturais: "todos os telefones eram pretos e todas as geladeiras eram brancas, mas os ovos do macuco já eram e ainda são - azuis. Esverdeados, porém azuis."(p.57)

Intitulada "Conversa de abril", a crônica de *Um pé de milho* faz uma mescla temporal em que o presente nos aponta para o jornalista, correspondente de guerra que narra, no caso, a morte de um soldado, identificado por I.G.194.345, como lemos: "Sou calmo e poderoso, porque meu dever é escrever, tenho o que escrever, e escrevo. Certamente coisas sem maior importância, como I.G.194.345." (p.59)

Após mostrar a indiferença atroz de uma guerra que mata sem piedade, o cronista realiza um retorno no tempo: "subitamente retorno à escola, e o professor me passa um dever: fazer uma composição sobre a primavera." (p.59) Essa composição traz elementos de sua redação atual, de modo que os tempos se confundam. Sentimentos de vergonha, pranto, tentativa de explicação, tudo surge não apenas como reminiscência, mas como algo extremamtente presente. Isso nos possibilita vislumbrar a presença da criança no adulto:

> *Desabo sobre a carteira; choro; choro convulsivamente, sou um menino que o mais desgraçado pranto sacode pelos ombros magros.*
> *Alguém me passa a mão pela cabeça. Meus cabelos estão muito sujos. Mas ergo a cabeça e sou outra vez um homem - de barba por fazer, os olhos ardidos e vermelhos, mas secos. Levanto-me com esforço para pegar o camburão d'água. Está vazio. Gostaria ao menos de lavar a cara.*

unesp

Estou cansado, estou completamente cansado, meu amor.
(p.60)

Outra crônica que traz como matéria as recordações da infância é "Quando o Rio não era Rio" (*Ai de ti, Copacabana*). Nela, o cronista remete o leitor à sua primeira viagem ao Rio de Janeiro, da qual, paradoxalmente, levara a lembrança dos baldes de água despejados na casa de assoalho de tábuas largas de Icaraí, e não de algo tipicamente carioca, reforçando a idéia de fragilidade e seletividade da memória, que acentua atmosferas e dilui objetos concretos.

Em "Os trovões de antigamente" (*Ai de ti, Copacabana*) a imagem das folhas de fruta-pão contra o céu, a galinha cacarejando "como antigamente" e a trovoada de verão formam um conjunto de elementos que parecem ter atravessado, impunes, o tempo. A partir deles, o cronista se põe a recordar a casa paterna, não tão privilegiada como as que davam fundo para o rio, mas muito bonita e acolhedora, servindo de abrigo para os vizinhos nos dias de chuva. São essas imagens que lhe oferecem belas recordações de "grossos trovões familiares de antigamente", cujo barulho parece o mesmo dos que o cronista ouve, agora, adulto.

Mais uma situação remete o cronista ao passado: a visão do embaraço de um amigo em suas tentativas fracassadas de

unesp

fazer belos embrulhos para enviar presentes a seus parentes da província. Identificando-se com a falta de jeito do amigo, o narrador relembra os momentos alegres de quando chegavam presentes vindos do Rio de Janeiro por intermédio de seus pais, que ali gostavam de passear. No texto "Os embrulhos do Rio" (*A traição das elegantes*), a concentração expressiva do vocábulo "explosivo" nos dá a idéia de que a quase totalidade do texto se refere à explosão de objetos saídos dos embrulhos e malas. Isto porque, para o menino, o que mais importava não eram os presentes em si mesmos, mas sim o "mistério numeroso das malas, na surpresa do que ia surgindo."(p.15) As referências aos embrulhos vão num crescendo: "grande embrulho", "embrulho informe e explosivo"; "coisas" e "presentes"; "mistério numeroso das malas"; "visões sensacionais"; e, finalmente, "conteúdo da última valise", "todos os presentes" e "sensação de opulência e de milagre", que marcam o ápice do conteúdo afetivo. Daí a sensação presente de que o embrulho que se constrói na sua presença é também um "embrulho informe e explosivo", tal qual os de seu passado.

"Os Teixeiras moravam em frente", "As Teixeiras e o futebol" e "A vingança de uma Teixeira" é uma série de crônicas de *A traição das elegantes* que relata casos relacionados com o jogo de futebol na rua, que provocavam a raiva dos vizinhos, principalmente as irmãs Teixeiras. Para recordá-los, o cronista utiliza o modo narrativo

unesp

linear, abrindo mão do estilo ziguezagueante que marca tantas outras crônicas.

Em *As boas coisas da vida* três crônicas ligam-se ao tema da infância: "Meninos e folhas de pita", "Havia um pé de romã" e "Chamava-se Amarelo". A primeira apenas tangencia o tema, pois, ao descrever uma visita ao Marrocos, insere elementos de seu passado, segundo o cronista, comuns a crianças do mundo todo:

> *Mas numa curva de caminho paro para sorrir: criança é a mesma em qualquer parte do mundo, desde que o mundo é mundo: um bando de moleques desce o dorso verde de um morro, cada um sentado em sua folha de pita, rindo, gritando, exatamente como fazíamos nós, moleques de Cachoeiro de Itapemirim, há sessenta e tantos anos, nos altos do açude do Amarelo, no morro lá atrás de casa....(p.95)*

Essa consciência de uma "infância universal", que permite uma identificação de seres humanos culturalmente tão diferentes, faz com que o narrador volte-se para si mesmo e termine sua narrativa de uma forma bastante intimista. Tal afunilamento, que vai da descrição do espaço externo do presente para uma volta ao passado, marcado por ações pueris (que se contrapõem ao tipo de ação até então aludido, ações de governantes soberanos) marca a tendência braguiana de ver o presente com olhos também voltados

unesp

para o passado. Dessa atitude sobrevêm as reticências finais,conforme se observa no trecho citado.

A visão de um pé de romã num quintal de uma "cidade estranha", num domingo chuvoso, basta para colocar o cronista a recordar paisagens da infância e defender a idéia de que uma cidade ideal para as crianças teria mais árvores, mais bichos e menos casas. Mostrando o quanto as árvores são importantes para a criança do interior, chega a escalonar o prestígio que tais árvores, na sua infância, conferiam aos seus donos. No caso da romãzeira, o que o marcou para sempre foi a flor e a fruta que "se rachava de madura no começo do verão..." Elo íntimo entre o passado e o presente, essa árvore reaparece, então, na idade adulta, num quintal estranho, revelando-se capaz de reacender, no cronista, antigos afetos.

De antigos afetos também trata a crônica "Chamava-se Amarelo" (*As boas coisas da vida*). Nela, o narrador se põe a contar, de uma forma relativamente objetiva, fatos de seu passado relacionados ao córrego "Amarelo", da cidade natal. Esse tom mais objetivo permanece até o final do quinto parágrafo, quando uma frase, "O córrego e seu açude eram uma festa permanente para nós", (p.110) parece suscitar no enunciador um afã de subjetividade. Assim, o quinto, sexto e sétimo parágrafos estão fortemente selados por essa marca subjetiva, seja pela reiteração da frase "O açude não existe mais", seja pela adjetivação: "tão magrinho, tão sumido, tão

unesp

feio..."(p.110) Até mesmo a resposta da pessoa que fala sobre o córrego está vincada pelo subjetivo: ele fala de um córrego que, apesar de grande nas grandes chuvas, depois "definha, definha até quase morrer de sede." (p.110)

Fazendo uma opção pelo extravasamento sentimental, talvez por sentir que a razão já não é eficiente para "chamar a atenção das autoridades" quanto à precária situação do córrego, declara, em tom de desabafo:

> *Não, esta crônica não pretende salvar o Brasil. Vem apenas dar testemunho, perante a História, a Geografia e a Nação, de uma agonia humilde: um córrego está morrendo. E ele foi o mais querido, o mais alegre, o mais terno amigo de minha infância. (p.111)*

De todas as crônicas que tratam do tema da infância, duas têm, para nosso trabalho, significação especial, justamente por serem representação e expressão formal do devaneio: "Lembranças da fazenda", de *Ai de ti, Copacabana* e "Passeio à infância", de *Um pé de milho*.

A primeira se apresenta como um texto rico em possíveis correlações entre o significante e o significado, iniciando com um ritmo marcado pela repetição da vogal "i" e por frases curtas, bem de acordo com a matéria aí contida: atividades infantis e suas

conseqüências. Para referir-se a atividades mais vagarosas nada melhor do que o gerúndio, tempo verbal predominante no quarto parágrafo. Mas a enumeração de fatos da infância prossegue em seu ritmo frenético, como se a diminuição do ritmo no quarto parágrafo conferisse mais fôlego ao escritor.

Às assindéticas dos seis primeiros parágrafos seguem-se as coordenadas sindéticas do sétimo, que continuam marcando, assim, a extrema e estonteante atividade infantil, que vai desde a observação atenta do comportamento dos animais até os "pecados cometidos atrás do morro", passando por peraltices e castigos.

A forma com que o texto vem composto nos dá a impressão de tentar-se oferecer ao leitor uma visão cinematográfica dos fatos e ações citadas. Não há muita preocupação com nexos lógicos, ao contrário, há um predomínio da superposição, fato estilístico que o aproxima da estrutura do devaneio. Com exceção do sétimo parágrafo, em todos os demais há uma mistura significativa de assuntos e situações.

Se não, vejamos: desde o primeiro parágrafo há um vaivém do discurso, que ora enumera elementos, ora fatos recordados, sempre com uma forte marca de subjetividade. Assim, o cronista começa falando dos patos que havia na fazenda, passando em seguida ao relato de uma peraltice infantil e sua conseqüência de

unesp

uma forma bastante direta. O vaivém da linguagem continua, a ponto de, no quarto e quinto parágrafos, realizar presentificações do passado, dando até a impressão de que se está descrevendo uma cena cinematográfica.

Atentos à estrutura verbal das orações, veremos uma alternância temporal bastante significativa: o início marcado pelo pretérito imperfeito, parece querer localizar o leitor no ambiente da fazenda, para, só então, introduzi-lo num fato específico, por meio do pretérito perfeito, apenas substituído pelo imperfeito na oração "Ninguém o tirava". Cria-se, assim, no espírito do leitor, a impressão de uma demora análoga à do sofrimento sentido pela criança. Essa alternância entre o pretérito perfeito e o imperfeito, o primeiro servindo para a caracterização espacial e o segundo para a narração propriamente dita é substituída, no quarto parágrafo, pela ausência inicial de verbo e pelo gerúndio, o que parece transportar a realidade do passado para o presente.

Assim, ao lermos,

> *Gosto lento de descascar cana e chupar cana. A garapa escorrendo grossa de uma bica de lata da engenhoca. O café secando no terreiro de terra batida. Mulheres de panos na cabeça trabalhando na roça. O homem doente deitado gemendo no paiol de milho. (p.98)*

temos a impressão de estar assistindo a uma seqüência cinematográfica constituída de cinco planos distintos, de mais aproximados e detalhados até os gerais, finalizando com um médio. Esse clima de projeção cinematográfica interrompido pela última frase do quarto parágrafo, que retorna ao pretérito imperfeito, é logo retomado no quinto.

A alternância continua com o pretérito imperfeito do sexto parágrafo e com a adoção, até o final do oitavo, do modo cinematográfico. A projeção continua, num ritmo cadenciado, marcado pelas vírgulas e pontos freqüentes e pela reiteração da conjunção "e", até ser interrompida pelo nono parágrafo, que parece vir "brecar" o dinamismo projetivo, como lemos: "E de repente, uma paixão." (p.99)

A correlação entre o significante e o significado é clara: para caracterizar o clima da fazenda recordada, o pretérito imperfeito; para trazer o passado para o presente, a supressão de alguns verbos; e, além disso, a alternância entre os recursos, homóloga à alternância temporal, mostra que o cronista ora se volta para o passado como passado mesmo, ora o apresenta como algo que parece ter sobrevivido à passagem do tempo.

O que dizer então de parágrafos expressivos como o quarto e o oitavo, nos quais a forma da expressão e o conteúdo unem-se num todo indissolúvel? No primeiro caso, as nasalizações marcam o ritmo lento das ações descritas, como se as mesmas se

unesp

arrastassem do passado para o presente. No oitavo, a reiteração do "e" marca o acúmulo de atividades infantis e seu ritmo frenético: "E subir morro e descer morro com espingarda na mão, e a cobra vista de repente e os mosquitos de tarde e o bambual na beira do rio com rolinhas ciscando...." (p.98) A seqüência seguinte ("E, de repente, uma paixão.") tem a função de estancar abruptamente o ritmo anterior, bem como, no nível do conteúdo, opor-se antiteticamente ao que vinha sendo enunciado.

A estrutura de alternância no plano do significante e no plano do significado conferem à crônica "Lembranças da fazenda" o caráter de um devaneio operante, tanto no aspecto de sua criação como em sua estrutura interna. Devaneio voltado para a infância, exatamente a Infância Imóvel de Gaston Bachelard, porque muito vívida nas lembranças do escritor.(20)

Como o próprio nome aponta, "Passeio à Infância" exprime um devaneio em torno do passado. Nesse devaneio entra em jogo a relação entre realidade concreta irremediavelmente perdida e permanência ativa de seu reflexo na memória ou na recordação.

Ao se dirigir a uma interlocutora próxima e convidá-la a realizar uma viagem à infância, o cronista revela a importância de se sentir acompanhado por alguém do presente. Na tentativa de reunião de dois tempos inconciliáveis e movido por uma real necessidade de sentir-se inteiro, o cronista, devaneando, pode

unesp

retomar elementos de sua infância perdida e, além disso, acrescentar outros que a experiência concreta lhe trouxe.

O convite à interlocutora começa por uma espécie de persuasão, pois busca fazer com que a mulher adulta pratique ações típicas de sua infância: ir ao córrego, pegar carás, ir à ilha comer ingá, catar pedrinhas, cortar folhas de pita para descer escorregando pelo morro abaixo até a beira do açude e outras. Ao mesmo tempo. o convite lhe abre o mundo do devaneio, oposto ao mundo do presente real, no qual a mulher não é a menina de pernas magras, joelho ralado e pés sujos de lama, e sim uma mulher "estranha". Conseqüentemente, se interpõe, entre o convite e a fantasia, a vontade da interlocutora. Essa barreira do real introduz o discurso persuasivo, permeado, porém, pela dúvida: "Se quiser, vamos." (p.40) Provoca também a reiteração de pedidos em tom incisivo como este: "Converta-se, bela mulher estranha, numa simples menina de pernas magras e vamos passear nessa infância de uma terra longe." (p.40) O convite para o passeio num tempo e lugar distantes mostra a consciência do deslocamento espácio-temporal e a total adesão ao passado, como se o cronista tivesse realmente o mágico poder de voltar no tempo.

No quarto parágrafo, entretanto, deparamo-nos com a adversativa que introduz no texto dados da realidade que se contrapõem aos da fantasia: após se comprometer a ensinar tudo o

unesp

que sabe à mulher e imaginar-se num quadro de equilíbrio classicista, confessa: "Mas não consigo imaginá-la assim...." (p.40)

O equilíbrio do quadro (dois adultos-criança à sombra de uma goiabeira, simplesmente sorvendo o prazer da companhia mútua , o homem "em ação" e a mulher numa passividade apaziguadora) é quebrado pela adversativa "mas". Esta conjunção mostra o ceticismo do cronista-adulto quanto à possibilidade do retorno; de repente, surge-lhe a saída: "talvez se na praia ainda houver pitangueiras...." (p.40)

Até aqui, teríamos, esquematicamente, três configurações em torno do ideal, do real e do possível, que os exemplos a seguir identificam, respectivamente:

> *Estaremos debaixo da goiabeira; eu cortarei uma forquilha com o canivete; "Mas não consigo imaginá-la assim.... talvez se na praia ainda houver pitangueiras.... (p.40)*

Houve, pois, uma seqüência lógica, marcada pelos vocábulos "estaremos", "mas" e "talvez": o verbo denotando o desejo inconsciente, para o qual não existem limites nem negações, a conjunção adversativa presente como uma ponderação, aparentemente egóica, que permite diferenciar a mulher real da idealizada e, finalmente o dubitativo indicando que, apesar de toda a

unesp

ponderação racional, o cronista ainda crê na possibilidade de realizar seu desejo.

Essa seqüência indica, na linguagem, a evolução de um devaneio que continuará, em seguida, por meio da descontinuidade lógica. Como num processo de livre-associação de idéias, o artista divaga, e a partir da palavra-chave "pitangueiras" realiza uma espécie de linguagem ziguezagueante até o final do quarto parágrafo:

> *Mas não consigo imaginá-la assim; talvez se na praia ainda houver pitangueiras... Havia pitangueiras na praia.*
> *Tenho uma idéia vaga de pitangueiras junto à praia. Iremos catar conchas cor-de-rosa e búzios crespos, ou armar o alçapão junto do brejo para pegar papa-capim. Quer? Agora devem ser três horas da tarde, as galinhas lá fora estão cacarejando de sono, você gosta de fruta-pão assada com manteiga? Eu lhe dou aipim ainda quente com melado. Talvez você fosse como aquela menina rica, de fora, que achou horrível nosso pobre doce de abóbora e coco. (p.40)*

A introdução do quinto e sexto parágrafos também se faz pela adversativa, por motivações diferentes. No final do quarto parágrafo, como vimos, surge no cronista uma espécie de medo do real, da constatação de que a mulher eleita para sua viagem não seja apropriada, por sua incapacidade de saborear as coisas simples da infância. O "mas" do início do quinto parágrafo vem, assim, reforçar o

unesp

desejo de comunhão, numa espécie de tentativa de encontrar algo que possam fruir juntos, pois o narrador não se conforma com sua resistência a elementos que ele tanto ama. Parece, então, querer, no jorrar de opções, abrir-lhes um caminho comum:

> *Mas eu a levarei para a beira do ribeirão, na sombra fria do bambual; ali pescarei piaus. Há rolinhas. Ou então ir descendo o rio numa canoa bem devagar e de repente dar um galope na correnteza, passando rente às pedras, como se a canoa fosse um cavalo solto. Ou nadar mar afora até não poder mais e depois virar e ficar olhando as nuvens brancas. (p.40)*

Esse caminho, entretanto, parece-lhe bastante difícil de ser encontrado e o "mas" do sexto parágrafo introduz tal dificuldade. A adversativa agora possui um papel inverso ao da anterior, pois não se liga mais ao nível do desejo e do prazer; ao contrário, traz o leitor para o nível da realidade: "Mas como eu poderia, mulher estranha, convertê-la em menina para subir comigo pela capoeira?" (p.41)

A estrutura ziguezagueante do texto prossegue na mistura temporal que marca bem o devaneio gerador da crônica. Após a interrogativa ligada à consciência da impossibilidade de alteração da realidade presente, o cronista se lança na recordação do passado,

unesp

retorna ao presente e, no final, mescla os dois tempos, acentuando a permanência da criança que foi no adulto que é.

Esquematicamente, teremos um movimento rítmico do tempo, conforme se visualiza abaixo:

PRESENTE

Mas como eu poderia, mulher estranha, convertê-la em menina para subir comigo pela capoeira? (p.41)

PASSADO

Uma vez vi uma urutu junto de um tronco queimado; e me lembro de muitas meninas. Tinha uma que era para mim uma adoração. Ah, paixão da infância, paixão que não amarga. (p.41)

PRESENTE

Assim eu queria gostar de você, mulher estranha que ora venho conhecer, homem maduro, ido e vivido... (p.41)

PRESENTE-PASSADO

mas quando a olhei, você estava distraída, meus olhos eram outra vez os encantados olhos daquele menino feio do segundo ano primário que quase não tinha coragem de olhar a menina um pouco mais alta da ponta direita do banco.(p.41)

A estrutura rítmica se dá, portanto, nos mais diferentes níveis do texto. Além de se verificar nessa projeção temporal, se nota no fônico, no sintático e nas modalizações. Vejamos, por exemplo, a seqüência fônica do primeiro parágrafo: "os sanhaços estão bicando os cajus maduros." (p.39) (/a/ /aN/ /aN/ /u/ /u/)

Tal seqüência de tônicas, que parte da vogal aberta /a/, fecha-se pela nasal e culmina com maior fechamento em /u/, constitui uma escala dinâmica que reflete sugestivamente a ação dos pássaros sobre os frutos. Verificaríamos expressividade rítmica similar em outros trechos em que ou a distribuição intensiva ou a seqüência fonemática ou ambas ganham relevo durante a leitura, por exemplo: "Linda como a areia que a onda ondeou." (p.42); "Mas você é como houvesse demasiadas cigarras numa pobre tarde de um homem." (p.42)

Quanto à sintaxe, deve-se destacar uma frase reiterada ao longo da crônica: "Bem pouca coisa eu sei; mas tudo o que sei lhe ensino". Aparece no quinto parágrafo (a primeira parte) e no oitavo (as duas partes, embora separadamente) e funciona, assim, como um marcador rítmico. Esse ritmo ressalta a insistência do cronista em compartilhar os aspectos mais íntimos de sua existência com a mulher eleita para isso.

Observe-se, também, a repetição de "paixão da infância", que, com outras variantes e desdobramentos de som e

sentido, aparece nos parágrafos sexto, sétimo e oitavo, na seguinte sucessão: "Ah,paixão da infância, paixão que não amarga."; "Adoração de infância"; "Ardente da mais pura paixão de beleza é a adoração da infância."

A expressão "adoração da infância" assume, assim, um caráter ambíguo, pois ora se refere explicitamente ao passado, ora reúne em si elementos do passado e do presente. Assim, no parágrafo que inicia, ela tanto pode remeter ao passado propriamente dito quanto à sua reedição, na figura da "mulher estranha". Nessa segunda possibilidade, servirá, paradoxalmente, como epíteto para a mulher adulta.

Notemos que o cronista tem certa preocupação de justificar-se, apresentando o motivo que o leva a desejar que a amada volte com ele para a infância e não para a adolescência: "Na minha adolescência você seria uma tortura. Quero levá-la para a meninice." (p.41)

Essa breve tentativa de justificação caracteriza o trecho como um pequeno devaneio opinativo, mas logo o cronista se deixa levar pela linha predominante e, ao invés de seguir pelo caminho das razões, abre sua linguagem novamente ao passado, trazendo-o até o momento atual pela presentificação do verbo "saber" em "ele não sabe passar nem um barbicacho!" (p.41) A função do verbo no presente, parece ser a de enfatizar suas afirmações "Bem pouca coisa

unesp

eu sei" e "mas o que sei lhe ensino", que, aliás, introduzem e fecham a enunciação do episódio da infância.

Outras repetições de estruturas vocabulares com função rítmica não totalizante se notam, seja no interior, seja no conjunto de parágrafos. Exemplificam esses pequenos blocos ritmados, os seguintes trechos:

> *são pequenas coisas do mato e da água, são humildes coisas, e você é tão bela e estranha!*
> *é como um bando de sanhaços bicando os cajus de meu cajueiro,*
> *um cardume de peixes dourados avançando, saltando ao sol, na piracema;*
> *um bambual com sombra fria, onde ouvi silvo de cobra, e eu quisera tanto dormir.*
> *Tanto dormir!*
> *Preciso de um sossego de beira de rio, com remanso, com cigarras.*
> *(p.41-42)*

Outro aspecto a ser ressaltado, a mescla do ideal e do real, torna-se oposição em três momentos específicos:

> *Talvez você fosse como aquela menina rica, de fora, que achou horrível nosso pobre doce de abóbora e coco. (p.40)*
> *Mas como eu poderia , mulher estranha, convertê-la em menina para subir comigo pela capoeira? (p.41)*
> *Inutilmente tento convertê-la em menina de pernas magras, o joelho ralado , um pouco de lama seca do brejo no meio dos dedos dos pés.(p.41)*

unesp

Tal oscilação, paralela à temporal, confere um ritmo semântico ao texto, também confirmado pelas oposições entre o eu e o tu, o adulto e a criança, a cidade grande e a zona rural, o saber e o não-saber. A oposição conduz o leitor a um movimento silogístico: a tese "a infância está irremediavelmente perdida" leva à antítese "a infância não está perdida, preciso buscá-la através da transformação do presente e da recordação do passado". Finalmente, a síntese: "a infância vive hoje, dentro de mim, posso vivê-la interiormente, mas o presente também é imperioso, impossível transformar o que está fora de mim naquilo que desejo." Nas palavras do cronista: "Preciso de um sossego de beira de rio, com remanso, com cigarras. Mas você é como se houvesse demasiadas cigarras cantando numa pobre tarde de homem." (p.42)

Ainda no oitavo parágrafo a oposição entre o ideal e o real atinge seu clímax através do contraste entre o saber do cronista e a mulher amada; entre as "pequenas coisas do mato e da água" e os adjetivos "bela" e "estranha".

Dessa oposição entre o real e o ideal, surge a constatação da inutilidade de sua tentativa, já esboçada na dúvida do quinto parágrafo: "Inutilmente tento convertê-la em menina de pernas magras, o joelho ralado, um pouco de lama seca do brejo no meio dos dedos dos pés."(p.41) Tal constatação não leva, entretanto, o cronista

unesp

a mudar o ritmo devaneante que adotara: o último parágrafo mescla frases opinativas a outras altamente emotivas, da seguinte forma: de um lado, a emoção, pontuada pelos seguintes trechos:

> *Linda como a areia que a onda ondeou.... Ainda assim às vezes é como um bando de sanhaços bicando os cajus de meu cajueiro, um cardume de peixes dourados avançando, saltando ao sol, na piracema; um bambual com sombra fria, onde ouvi silvo de cobra, e eu quisera tanto dormir. Tanto dormir!.... Mas você é como se houvesse demasiadas cigarras cantando numa pobre tarde de um homem.(p.42)*

De outro lado, a razão opõe-se à emoção, nas seguintes constatações: "Na adolescência me torturaria; mas sou um homem maduro....Preciso de um sossego de beira de rio, com remanso, com cigarras." (pp.41-42)

Através de nossa análise, podemos concluir que a crônica estudada constitui outro exemplo do que Gaston Bachelard, em seu *A poética do devaneio*, chama de devaneio voltado para a infância. Uma vez que já realizamos a exposição de suas especificidades enquanto expressão literária única, tentando, principalmente, analisar as conseqüências, no plano da linguagem, do devaneio do cronista, permitimo-nos, agora, uma pequena digressão.

O que Gaston Bachelard chama de "imagens da infância" são os frutos da "ventura de sonhar", para ele, privilégio das

unesp

crianças e dos poetas que pode ser usufruido por nós, simples leitores. O devaneio poético seria, assim, uma confirmação dessa capacidade infantil e, quando esse devaneio nos remete à infância, tal correlação fica mais clara ainda.

Para a criança, o real e o fantástico se encontram intimamente ligados e, não raro, o primeiro se reveste de características do segundo, de forma que a onipotência infantil não fique ameaçada. Assim, deus de seu pequeno mundo, a criança pensa manipular fatos e pessoas a seu bel-prazer; todas as modificações necessárias à sua satisfação se fazem sem o menor problema. Um pouco dessa onipotência infantil permanece no adulto e o artista consegue resgatar, num plano simbólico, esses prazeres infantis, possibilitando ao leitor, numa identificação projetiva carregada de afeto, resgatar partes reprimidas de sua personalidade. Nas palavras de Sigmund Freud:

> *A arte é o único domínio em que a onipotência das idéias se manteve até nossos dias. Só na arte ainda acontece que um homem, atormentado por desejos, realize algo que se assemelha a uma satisfação; e, graças à ilusão artística, este jogo produz os mesmos efeitos afetivos, como se fosse algo real. É com razão que se fala da magia da arte e que o artista é comparado a um mágico. (21)*

Pelo devaneio voltado à infância, adentramos, pois, o reino da liberdade e, na crônica analisada, essa liberdade aparece desde o primeiro parágrafo, quando o narrador-menino, convida a mulher-menina para acompanhá-lo em sua empreitada. Todas as atividades a ser partilhadas são libertadoras: ir no córrego, pegar carás dourados, comer ingá, ficar bestando na areia, catar pedrinhas redondas, escorregar no morro, fazer uma balsa, fazer formas de máscaras para o Carnaval, jogar bola... Todas são prazerosas, pelo menos para o narrador, e potencialmente capazes de despertar no leitor lembranças de sua própria infância e permitir-lhe ultrapassá-la pelo sonho, imaginando-se em estado de uma nova infância, misto de recordação e memória, desejo e realidade.

Justamente através da permanência da criança em cada um dos leitores se instala a possibilidade de comunicação entre o "cronista da infância" e os mesmos. Para evocar essa "infância eterna" o cronista brinca com as palavras da mesma forma que a criança brinca, o tempo todo, com a vida. A "brincadeira" do leitor seria a própria leitura, nos mais variados níveis. Acreditamos que, mesmo no caso da crítica racional e "séria", esse primeiro momento de envolvimento afetivo com o texto sempre esteja presente, mesmo que permaneça num nível inconsciente, e dele cremos decorrer, inclusive, toda motivação para o estudo analítico. Nas palavras bachelardianas," uma infância potencial habita em nós.... E é assim que há comunicação

entre um poeta da infância e seu leitor, por intermédio da infância que dura em nós." (22)

A beleza do espaço rural transmitida pela crônica também está dentro desse contexto de poetização do mundo pela criança e "infantilização" do mundo pelo cronista-poeta. Nos devaneios da criança prevalecem as imagens belas e prazerosas, nos devaneios do cronista tais imagens podem ser recordadas. Daí sua insistência em transformar um indivíduo do presente num personagem do passado para usufruir o que este pode oferecer, principalmente em termos de contemplação e ações prazerosas.

Para Gaston Bachelard, "Em suas solidões felizes, a criança sonhadora conhece o devaneio cósmico, aquele que nos une ao mundo." (23) Está muito clara a ligação deste texto bachelardiano com a crônica "Passeio à Infância" (Infância com maiúscula mesmo, segundo Bachelard, a Infância Imóvel): o devaneio, nesta crônica, gira em torno de um núcleo de volta à mãe natureza, principalmente no momento em que o narrador se imagina com a menina-mulher à sombra de uma goiabeira, cortando forquilha com o canivete. Nesse momento, além do que já expusemos, ele pode ser visto como um menino que realiza uma espécie de reparação ao objeto amado.(24)

Além da mãe natural representada pela "mulher estranha" (o adjetivo *estranha* estaria, nessa leitura, denotando o mistério que o mundo adulto encerra para a criança), a natureza

unesp

também simboliza a mãe acolhedora, que consola e dá prazer. Essa visão aparece em todo o texto nas descrições de atividades infantis e, no final, na total consciência de ser que possibilita ao cronista ver-se necessitando de um "sossego de beira de rio, com remanso, com cigarras". É o desejo da "solidão cósmica":

> *aspiração a transpor o limite, a subir a corrente, a redescobrir o grande lago de águas calmas onde o tempo vai repousar de sua marcha. E este lago está em nós, como uma água primitiva, como o ambiente em que uma Infância Imóvel continua a habitar. (25)*

Segundo Bachelard, a imagem poética nos faz reviver as nossas lembranças, num processo que nos leva a reimaginar as nossas imagens. Para isso bastam poucas palavras, porém, significativas. No caso de "Passeio à Infância", a primeira imagem relacionada ao tema da infância e que nos abriu para nossa "Infância Imóvel" foi: "Converta-se, bela mulher estranha, numa simples menina de pernas magras e vamos passear nessa infância de uma terra longe." (p.40)

A figura da menina de pernas magras tocou-nos intensamente e nos possibilitou uma abertura para a viagem que a crônica propõe. A partir daí, as cores de infância tingiram o texto e pudemos usufruir do prazer de lê-lo, prazer que não se dissipou com

unesp

posteriores leituras críticas. Esse encontro possibilitado pela poesia braguiana talvez possa ser entendido como o faz Dufrene:

> *Por um lado, a poesia restitui a linguagem a seu estado de natureza: pois a linguagem, que se pode considerar enquanto significante, encontra, como ser expressivo, a densidade e o brilho das coisas naturais, e seu movimento tem a espontaneidade da vida. É sob essa condição que carrega em si, como um fruto, uma significação que exalta um mundo, é talvez sob essa condição também que a natureza, pelo poeta, fala através dele. Por outro lado, o leitor é igualmente transportado para o estado de natureza: ao que é imediato, à inocência do sentimento. É, talvez, sob essa condição que ele se torna sensível à palavra da natureza, ou que se comunica com a natureza como palavra.(26)*

Ou ainda, conforme o ponto de vista bachelardiano:

> *Com uma imagem que não é nossa, com uma imagem por vezes bastante singular, somos chamados a sonhar em profundidade. O poeta tocou no ponto certo. Sua emoção nos emociona, seu entusiasmo nos reergue.(27)*

E o que dizer das imagens do último parágrafo? Nele, o escritor parte da imagem da mulher para aprofundar-se na revelação de si mesmo, mas a constatação de sua maturidade é insuficiente para ordenar linearmente o texto; depois dela, o

extravasamento lírico se dá através de uma sucessão de imagens que contém elementos do passado idealizado opondo-se ao presente limitador.

Temos, então, aí, uma expressão rítmica do núcleo gerador do texto, condensada em termos fônicos, sintáticos e semânticos: a permanência da criança no adulto. Isto pode, por sua vez, gerar confronto, harmonia ou aceitação não-passiva: a harmonia presente no devaneio onipotente que idealiza; o confronto, na constatação racional de impotência do homem frente ao tempo e a aceitação não-passiva na postura do cronista de escolher a expressão artística como forma de mostrar-se.

Em termos semânticos, nota-se uma circularidade relativa ao elemento "água": no primeiro parágrafo o narrador fala de um córrego, convidando a mulher para ir com ele até lá; no último, afirma que precisa de "sossego de beira de rio". Ademais, em todo o texto, aparece uma espécie de fixação em elementos aquosos: açude, brejo, praia, ribeirão e mar. Essa seqüência se fecha com o cronista dizendo-se conhecedor do mato e da água, sua única sabedoria.

A fixação pela água confirma a ligação da infância aos arquétipos fundamentais, que permitem a ligação entre o homem e o universo. Dos dois complexos simbólicos antitéticos ligados à água, a água como a chuva descendente, e a água que vem da terra, feminina e associada à lua como símbolo de fecundidade, vemos que

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

a "água feminina" domina o texto. A água que encontramos aí é a água que vem da terra e, nesse sentido, aquela que propicia a fecundidade.

Esse mito encontra-se, assim, fortemente ligado ao devaneio da infância e, na visão bachelardiana, como os demais, ajuda-nos a acreditar no mundo, a amar o mundo, a criar o nosso mundo. No caso de Rubem Braga, um mundo de "sossego de beira de rio", o mundo da Infância visto pelas "retinas cansadas" do olhar adulto.

No primeiro parágrafo, o cronista, sentindo-se só, convida a mulher para ir ao córrego (com a possibilidade de irem, "de batelão, na ilha" ou ficarem "bestando" na areia); no quinto, a possibilidade de pescar, de descer o ribeirão, de descer o rio numa canoa ou nadar mar afora. Finalmente, no último, o cronista confessa precisar de sossego de beira de rio, mas esse sossego é prejudicado pelo sentimento que nutre pela mulher. Há, portanto, dois movimentos virtuais: um de aproximação da água e possível singrar da embarcação e um segundo de possibilidade de um contato maior com a água (pescar, descer o rio e até uma imersão total - nadar mar afora), que vêm seguidos do desejo de retorno à margem (a "beira do rio"), vista como um lugar de fecunda solidão e sossego.

Esse leque de opções que o cronista oferece à mulher corresponde à simbologia da água como a síntese das

virtualidades, a matriz de todas as possibilidades da existência. Assim, o caráter virtual da água, o ser gérmen e latência, está em consonância com a virtualidade presente no devaneio do cronista.

O movimento cíclico do texto possui, também, estrutura homóloga ao princípio simbólico da água: no texto de Braga, a água aparece no primeiro e no último parágrafo; em termos de cosmogonia, a água existe no começo e reaparece no final de todo ciclo histórico.

Do mesmo modo que a água precede todas as formas (seja a criação, em termos cósmicos; o homem novo, em termos religiosos e a nova vida, em termos biológicos) e suporta toda a criação, a ida à água precede, para o narrador, todo o projeto de atividade prazerosa, de comunhão com a infância e com a mulher.

Se, num primeiro momento, há um convite para ir até o rio e para nele entrar por meio de uma embarcação, num segundo, aparece o desejo de "nadar mar afora até não poder mais e depois virar e ficar olhando as nuvens brancas."(p.40) Passamos, pois, do plano da contemplação da água ou mesmo do contato indireto para o plano da imersão, o que nos leva a um outro nível significativo.

Já analisamos o conflito do cronista ante a oposição entre o ideal e o real e a sua tentativa de aproximá-los na figura da mulher. Uma vez que o contato com a água se liga intimamente à regeneração, vemos que o desejo do banho de mar

unesp

expressa, no plano simbólico, a necessidade de se dissolver toda forma presente (sinônimo de conflito) para que se façam outras, mais satisfatórias e gratificantes.

A imersão na água dissolve toda estrutura fixa, possibilita uma regressão ao pré-formal, para que tudo se faça novo. A frase "Nadar mar fora até não poder mais...." (p.40) mostra, além da imersão, um movimento duplo: primeiro a atividade incessante do ser humano, numa tentativa de resistir à força da água; e depois, o abandono total, o gozo do repouso: "e depois virar e ficar olhando as nuvens brancas." (p.40). "Ficar olhando as nuvens brancas" refere-se ao ato de abandonar-se, de corpo e alma, à força regeneradora e fecundante da água.

Além disso, como escreve Gaston Bachelard, "numa vida cósmica imaginada, imaginária, os mundos diferentes não raro se tocam, se completam. O devaneio de um puxa o devaneio de outro." Assim, neste momento do texto, o sonho de nadar se associa ao sonho de voar, como na visão bachelardiana: "O céu é então, para a água, um convite a uma comunhão na verticalidade do ser."(28) A visão das nuvens brancas mostra que o cronista está aberto para um sonho sem limite e que, vivendo integralmente em um espaço onírico, passa a desejar também a presença do outro.

Nesse banho de mar de Rubem Braga há uma profanização do antigo rito do banho sagrado, uma vez que este era

freqüente para que as divindades femininas recuperassem as forças e assegurassem boa colheita. O narrador não banha sua "divindade", mas se imagina num banho com ela. Se, no rito, a magia da imersão tinha o poder de provocar a chuva; na crônica, o ritual profano possibilita a contemplação de nuvens brancas, que nada mais são do que chuva em potencial.

Dessa forma o círculo "água-lua-mulher", que desde a pré-história está fortemente associado à fecundidade, transforma-se, nessa crônica, em "água-nuvem-homem-mulher" e o renascimento possibilitado pela saída conjunta da água não se efetiva. O cronista parece fazer questão de parar no pré-formal, na reintegração ao modo indiferenciado da existência, pois aí encontra, paradoxalmente, a vida. Vida e morte, início e fim marcados pela presença envolvente da água.

A consciência da ação desgastante do tempo, origina, no narrador, o desejo de voltar à infância mítica, tempo cíclico e imortal. A água seria, pois, o elemento regenerador, que possibilitaria esse retorno e a re-criação de tudo que ficou para trás. Nas palavras do estudioso Mircea Eliade:

> *Todo lo que es forma se manifiesta por encima de las aguas, separado de ellas. Pero en el momento en que se separa de las aguas y deja, por tanto, de ser virtual, la "forma" cae bajo la jurisdicción del tiempo y de la vida;*

unesp

> *adquiere límites, empieza a tener historia, participa del devenir universal, se corrompe y acabaría por vaciarse de su propia sustancia se no se regenerara por inmersiones periódicas en las aguas, si no repitiera el "diluvio" seguido de la "cosmogonia". La finalidad de las lustraciones y las purificaciones ritualis con agua es actualizar en un instante "aquel tiempo", in* ***illo tempore****,en que tuvo lugar la creación; son una repetición simbólica del nacimiento de los mundos o del "hombre nuevo" . Todo contacto con el agua, hecho con intención religiosa, resume los dos momentos fundamentales del ritmo cósmico: la reintegración en las aguas y la creación. (29)*

O homem novo emergente da água é um homem só, que, numa grande lucidez, mostra-se bastante consciente de sua constante necessidade da renovação propiciada pela água: ele precisa de "sossego de beira de rio, com remanso, com cigarras". A mulher não renasceu com ele (não realizou a conexão entre o ideal e o real de forma satisfatória) e, talvez por isso, continue como um fantasma que ronda persecutoriamente seus sentimentos, "como se houvesse demasiadas cigarras cantando numa pobre tarde de homem." (p.42)

Símbolos fálicos diversos estão presentes ao longo do texto: sanhaços bicando cajus maduros, o personagem enunciador fazendo forquilha com o canivete e, finalmente, a serpente. No entanto, adotaremos a postura de Gaston Bachelard, que afirma:

> *No entanto, os símbolos mais visíveis não são os mais determinantes e a perspicácia do psicanalista Rank reconheceu bem que "a significação fálica" da serpente é secundária e não primária. (30)*

Podemos, então, devanear com o filósofo, buscando significações possíveis para a serpente no texto analisado.

Inicialmente, a imagem da serpente liga-se a uma forte emoção primitiva. Para Bachelard, "diante da serpente toda uma linhagem de antepassados vem sentir medo em nossa alma perturbada." (31) A associação, no texto de Rubem Braga, está nítida. Após referir-se a uma visão que teve de uma urutu, declara que se lembra de muitas meninas, numa cojunção de causa e efeito: "Uma vez vi uma urutu junto de um tronco queimado; e me lembro de muitas meninas." (p.41) A recordação mistura fatos isolados e os seleciona: o plural passa a ser singular: "Tinha uma que era para mim uma adoração" (p.41) e a emoção logo se exprime pela sobreposição de sentimentos atuais e passados.

O encantamento dos olhos e o medo do olhar marcam bem a complexidade das imagens aí presentes: tanto a mulher quanto a serpente carregam em si a sedução e a repulsão, a vida e a morte, o prazer e o pecado.

Segundo Bachelard, "se seguirmos agora a *imaginação dinâmica* solicitada pela imagem tradicional da serpente,

poderemos dizer que a serpente é o sujeito animal "do verbo enlaçar e do verbo insinuar-se." (32) Não seria essa a origem do misto de encantamento e medo que a serpente-mulher causa no cronista? A urutu vista por ele não está enlaçada no tronco, mas sua proximidade denuncia essa possibilidade; a menina adorada na infância também não aparece, em momento algum, numa insinuação explícita, mas os olhos encantados do garoto parecem adivinhar tal possibilidade.

Por outro lado, existe a visão da serpente cósmica, uma serpente que vive no centro da terra, no meio do fogo e que garante a vida, pois dá umidade à terra e é a raiz das árvores. Nessa perspectiva, a urutu vista ao lado do tronco queimado seria um símbolo de dissociação: sem a união de raiz e tronco, restam um tronco sem vida e uma serpente cuja ação é imprevisível. Assim, ela parece estar fora de lugar e, sem cumprir sua função básica de raiz, põe o cronista frente ao medo do desconhecido, que pode ser, inclusive, uma imagem do ser subterrâneo que habita cada um de nós.

Em épocas e povos variados, a serpente já foi considerada o animal misterioso, mágico, o animal-metamorfose e esse significado está vinculado à metamorfose da mulher pretendida pelo texto, como se o autor tentasse transferir uma característica da serpente para ela. Tudo isso visa à eternidade, também vinculada à complexa imagem da serpente, que, quando se enrola, simboliza-a:

> *A serpente que morde a cauda não é um fio enrolado, um simples anel de carne, é a dialética material da vida e da morte, não como os contrários da lógica platônica, mas como uma inversão infindável da materia de morte e da matéria de vida. (33)*

A associação serpente-mulher nos vem desde o Gênesis, livro em que "o mais astuto de todos os animais dos campos que o Senhor Deus tinha formado" convence a mulher de comer do fruto da árvore proibida, do conhecimento do bem e do mal. A sedução da serpente atinge o homem pela sedução da mulher, que o convence a comer do mesmo fruto. A influência se dá, pois, em cadeia: serpente - mulher - homem.

A conseqüência de tal ato de desobediência é, para os seres humanos, a culpa original, e, para a serpente, a sentença fatal:

> *Então o Senhor Deus disse à serpente:*
> *Porque fizeste isso, serás maldita entre todos os animais e feras dos campos; -andarás de rastos sobre o teu ventre e comerás o pó todos os dias de tua vida. Porei ódio entre ti e a mulher, entre a tua descendência e a dela. Ela te ferirá a cabeça e tu lhe ferirás o calcanhar. (34)*

Apesar da promessa da inimizade, o vínculo da serpente com a mulher aparece nitidamente no texto, como reflexo da história bíblica.

Para Bachelard, "a palavra *serpente* opera em múltiplos registros, vai da sedução murmurada até a sedução irônica, da doçura lenta a um súbito silvo. Ela se compraz em seduzir." (35) A sedução pela "doçura lenta" parece bem marcada pela presença da menina da escola e a emoção do súbito silvo aparece no último paragráfo, como contraponto a todo desejo de descanso expresso pelo cronista, colocando-se ao lado, nesse sentido, da última oração adversativa, em que a conjunção introduz a imagem da mulher como algo que rouba a paz da "pobre tarde de homem".

A serpente, esse complexo polissêmico, remonta, ainda, a seu dinamismo próprio, um movimento ímpar, intimamente relacionado ao movimento da linguagem ziguezagueante encontrada no texto: o vaivém entre passado e presente, entre ideal e real, imaginado e possível, mulher e menina, vai cosendo uma estrutura dinâmica homóloga ao movimento da serpente, uma das imagens básicas do texto.

Pelo exposto, depreendemos que o retorno à infância possibilita ao cronista uma visão de mundo imantada pela felicidade simples. Revendo a criança que foi e permitindo sua permanência no presente, o cronista constrói devaneios ancorados na memória e na recordação.

O tema da volta à infância, com a imagem mítica da criança, possibilita, pois, uma leitura livre das crônicas braguianas,

unesp

que, além de permitir uma análise de sua estrutura interna leva a interpretações de seus inúmeros símbolos e até mesmo a uma releitura de nossa própria infância.

3.3 Imagens do mundo-III: o outro

A relação ambígua e muitas vezes parcial entre o homem comtemporâneo e seus iguais aparece refletida em inúmeras crônicas de Rubem Braga. O cronista revela-se um ser que, apesar de buscar uma visão clara do outro, na maior parte das vezes distorce tal visão com a lanterna mágica de seu mundo interno.

Sejam mulheres, crianças ou amigos, o outro se mostra sempre como um desafio para um cronista que tenta desvendá-lo com olhos devaneantes marejados de lirismo.

Imagem marcante, a mulher, aparece de inúmeras formas na obra braguiana. Em "Ao crepúsculo, a mulher" (*A traição das elegantes*), por exemplo, já se observa, desde o primeiro parágrafo, que o cronista configura a imagem central de seu texto a partir de uma observação cuidadosa e carregada de afeto. Essa imagem vai-se construindo aos poucos: inicialmente a mulher é aproximada a uma flor, uma fina flor cuja haste tremula, talvez pela leve brisa do mar, talvez pelo estremecimento de seu próprio crepúsculo.

A essa imagem suave e frágil contrapõe-se, já nesse parágrafo, a presença dos "rudes homens destes tempos", categoria em que o cronista se encaixa, questionando sua capacidade

de contemplá-la convenientemente. E, logo em seguida, se explica: "foram precisos milênios de luta contra a animalidade, milênios de sonho para se obter esse desenho delicado e firme."(p.61) Para o cronista, essa árdua luta culmina num similar de uma obra de arte.

A descrição assim interrompida continua, após duas frases, com o advérbio "depois", como se o escritor tivesse aberto um parêntese mesmo. Tal forma de apresentação enfatiza a mulher, em detrimento do homem, pois faz com que a descrição propriamente dita fique mais importante do que a observação do cronista, um homem "destes tempos".

A imagem central da mulher como flor, da qual irradia o frágil, traduz, reforçada pela imagem do crepúsculo, a idéia de efemeridade existencial. Flor e crepúsculo remontam a um movimento de passagem entre aquilo que era e o que virá a ser, criando-se, assim, uma expectativa de a crônica se desenvolver cineticamente. E isso acontece: apesar da estaticidade da figura feminina, a visão dinâmica do cronista constrói uma imagem também dinâmica. O olhar passeia pela mulher, possibilitando ao cronista continuar sua construção. O ritmo semântico é dado por algumas repetições, a do crepúsculo natural e o da própria mulher, a do trabalho quase manual de Deus e da natureza para criar um ser tão belo e a da oposição entre a delicadeza feminina e a brutalidade masculina, a última contaminando de melancolia a primeira.

unesp

O terceiro parágrafo traz reminiscência bíblica do momento da criação. Esse tom de religiosidade retorna ritmicamente na expressão "avideusa trêmula" e, no último parágrafo, em que o narrador assume uma posição reverente, como se estivesse diante de uma imagem sacra. A contemplação atinge o absoluto, esvazia as palavras e faz do olhar a única atitude viável diante de tamanha grandiosidade.

Mas, assim como o ser contemplado, o olhar que contempla mostra-se efêmero, de forma que o cronista elabore uma versão invertida do clássico tema "coroai-vos virgem de rosas". Talvez por se ver impossibilitado de coroar sua deusa, o cronista considere inútil "despetalar palavras tolas sobre sua cabeça" e, para preservar esse momento, só lhe resta a opção de partir. Partilhando de uma postura da alta tradição poética, o cronista busca preservar o efêmero afastando-se dele, pois assim ele pode continuar vivo na sua idealização.

Tentemos, agora, uma comparação entre essa crônica e outra que também trata do tema da visão da mulher: "A grande mulher internacional." (*Recado de primavera*).

A situação diferenciada das duas mulheres já aparece no primeiro parágrafo de cada uma das crônicas: a primeira mulher apresenta-se como completamente "quieta", de forma a permitir ao cronista examiná-la "com a atenção e o extremado carinho de quem

fixa uma flor". A segunda, ao contrário, tem um aparecimento tão fugidio que parece confundir o narrador, aparentando-se uma necessidade de trocar o verbo "ver" por "vislumbrar" para melhor expressão do vivido.

Assumindo o tom de contemplação na primeira crônica, o cronista parece querer desenhar com as palavras o que vê. Seu olhar demorado, sinônimo de fixação, aproxima a mulher a uma flor: "Sobre a haste do colo fino estava apenas trêmula." (p.61)

Mas ainda no primeiro parágrafo, a imagem da flor se amplia à medida que a mulher também se identifica com o entardecer. A imagem inicial, a visão da mulher como flor se estende à visão da mesma como o próprio crepúsculo: "talvez o estremecimento de seu próprio crepúsculo. Era tão linda assim, entardecendo...."(p.61)

Dessa forma, o cronista permite-se demorar na descrição da beleza e se detém no colo, ombros, braços, seios, cintura, ancas, pernas, tornozelos, pés e mãos, queixo, orelha e panturrilha. A grandeza da mulher a identifica com o mar e faz com que o cronista se sinta muito pequeno. Essa sensação parece provir de uma vaga culpa, denunciada pela interrogativa "Que fizemos desse sonho de deusa?"(p.62)

Assim, a figura inicial do segundo parágrafo, de identificação entre a mulher e o mar (feminino e masculino) prenuncia a antítese claramente demarcada no final; enquanto a mulher se

coloca numa posição estática e grandiosa, surge um homem resumindo a banalidade que se lhe opõe: "eis ali um homem que avança na eterna marcha banal."(p.62) Mais do que uma oposição, o cronista enfatiza, aqui, a superioridade feminina, possibilitada pela transcendência do sentimento, em confronto com a limitação e fugacidade do desejo masculino.

A transcendência mediada pela mulher vem marcada no terceiro parágrafo, no qual supera a simples visão do cronista, revelando-se a criatura de Deus, feita com muito esmero e dificuldade e que, apesar disso, "pensa melancolias." A imagem da mulher faz com que o cronista amplie o que vê:

> *As unhas são rubras; os cabelos também ela os pintou; é uma mulher de nosso tempo; mas neste momento, perto do mar, é menos uma pessoa que um sonho de onda, fantasia de luz entre nuvens, avideusa trêmula, evanescente e eterna. (pp.62-63)*

A constituição dessa imagem parece, pois, gradativa: no primeiro parágrafo, "mulher" é igual a flor; no segundo, é semelhante a flor; e, no terceiro, é igual a "sonho de onda, fantasia de luz entre nuvens, avideusa trêmula, evanescente e eterna".

A fragilidade feminina aproxima a mulher da flor; o fato de estar "entardecendo", ao mar , e sua superioridade em relação

unesp

ao ser desejante do sexo oposto, a um sonho de onda, a uma fantasia de luz entre nuvens, a uma avideusa. Em todas as identificações, a beleza é a tônica que não desaparece. Diante de tal caracterização idealizadora só resta ao cronista a humilde posição de reverenciar a imagem feminina que, no último parágrafo, assume o caráter de sacralidade.

Antes que a noite desça e lhe roube a oportunidade única de contemplar ("olhar como que reza"), o cronista decide partir. Nessa atitude, identifica-se com o homem do segundo parágrafo, mas com a seguinte diferença: a revelação do banal banaliza ainda mais sua marcha. O momento epifânico torna ainda mais radical a oposição entre o cronista e a mulher, aquele em situação de inferioridade. Se alguma remissão há, ela se encontra no próprio ato de escritura da crônica, pois este permite a "recolha" da emoção do momento de rara beleza e revelação, servindo como um espelho refletor da imagem do cronista.

A mesma sensação de pequenez frente à visão da mulher é transmitida no título de "A grande mulher internacional", como já assinalamos, de um lado bem distinta da anterior; de outro, nem tanto. Enquanto na crônica anterior o cronista pode demorar-se na contemplação do quadro que a mulher compõe com a natureza, nessa, ele é atingido por sua visão e o verbo que utiliza para expressar isso é o "ferir": "Sim, foi apenas um instante, mas me feriu os olhos de beleza

unesp

para sempre."(p.175) O sentimento de ser ferido pela beleza da mulher produz no narrador uma confusão mental que o faz misturar fatos, nomes, lugares. Tudo parece perder o sentido e a ordem frente à beleza que fere.

Fugaz, a imagem da mulher logo desaparece, mas a impressão que deixa é para sempre. O mesmo acontece na elaboração do texto: a referência a ela é breve, mas pungente. Em poucas palavras o cronista relata sua visão da mulher, decisiva e estruturante; a partir dela seu texto se contrói sobre divagações. Antítese nos dois planos: na narrativa, a mulher transita de maneira intransitiva, aparece como se apenas acontecesse... No plano da narração, o acontecimento mais importante ocupa pequeno espaço, predominando o borboleteio que se faz a partir do mesmo.

Apesar de relativamente pequenas, as descrições da visão da mulher são muito enfáticas: a primeira, conforme citamos, fala de ferimento para sempre; a segunda também contunde; no meio da expressão das confusões do cronista, de súbito mesmo, ele afirma: "_ de súbito surgiu aquela mulher. Linda! Tão linda assim, só mesmo sendo mulher de aeroporto internacional." (p.177)

Dinâmica e rápida, a visão não permite que o cronista detalhe demoradamente o que vê, mas belos movimentos não escapam a olhos sensíveis e interessados: não lhe fogem o "leve ar de fadiga e também de excitação", as pernas longas e os sapatos altos, a

unesp

cor do dorso da mão; mas a ênfase concentra-se nos movimentos. Assim, conta que ela é sempre passageira em trânsito (daí mostrar-se ao cronista como um ser também em trânsito), que parece "ter prazer em pisar, deter-se, avançar, voltar-se"; mostra a mão segurando uma ficha e uns óculos, mas que não se detém aí: ergue-se "para pegar a mecha de cabelos que tombou". Finalmente, o movimento fatal:

> *então levanta um pouco a cabeça e podemos ver os olhos, inevitavelmente azuis, e diz* ***no*** *ou* ***nein****, e quando um homem uniformizado lhe murmura algo ela faz com a cabeça que sim, e sorri - e que iluminação, que matinalidade inesperada no sorriso dessa mulher entretanto madura! Madura, não. Digamos: de vez. (p.177)*

Notemos que, enquanto na crônica anterior tudo (até mesmo os movimentos) da mulher parece esvaecer na tarde que se vai, nesta, os movimentos, decisivos e reveladores, dinamizam a imagem para compor algo semelhante à cena de um filme e não ao cenário de uma pintura.

A idealização e a inacessibilidade da figura feminina mostram-se catalisadores do sentimento de solidão do cronista em outras crônicas como "Era um sonho feliz" e "A inesquecível Beatriz", ambas de *Recado de primavera*.

A primeira mostra como a ruptura entre o eu e o outro faz com que o eu lírico se sinta abandonado e se permita sonhar

unesp

ou devanear, conforme a ambigüidade por ele mesmo criada: "Era um sonho feliz e eu tinha o sentimento de que estava sonhando ou de que parecia um sonho ou revivia um momento antigo...." (p.77)

Tempos e espaços diferentes se misturam nessa crônica, como podemos observar no seguinte trecho:

> *Senti alguma coisa diferente em sua voz, pressenti que ia acontecer uma tristeza, no mesmo instante senti pena de mim - eu estava tão feliz marchando a seu lado, eu a sentia tão minha e achava tão justo que ela tivesse me aparecido, e marcharíamos eternamente, tão jovens e amigos pelas ruas do mundo - andaríamos em Paris, em Cachoeiro, numa praça de Nairobi, em Roma... (p.78)*

A mistura temporal atinge seu ápice no último parágrafo, quando a presença do diretor de ginásio perante o narrador-menino, aludido como o filho do Coronel Braga, se opõe ao moço que andava com a namorada na rua ou ao jornalista adulto e conhecido.

Todos esses artifícios parecem um cenário para possibilitar a narração do sonho-devaneio com a namorada que o trocou pela Europa, mas que, apesar disso (e talvez, por causa disso) continua inesquecível:

unesp

> *Sentia-me infame, mas sobre todas as humilhações me deu de repente a grande tristeza, o grande desespero de ela haver partido, estar tão longe sem sequer se lembrar de mim - ela estaria naquele momento, a esgalga judia, andando numa rua de Londres, quem sabe, com aqueles seios pequenos, redondos, tão altos, tão brancos, tão inesquecíveis, ah! tão eternamente inesquecíveis. (p.79)*

A imagem da mulher é, pois, nesta crônica, um misto de recordação e memória: em seu devaneio o cronista permite-se supor a condição da mulher ausente. O futuro do pretérito registra a suposição, que vem enfatizada pela expressão "quem sabe". Mas, a partir dela, a adjetivação parece estar solidamente ancorada no qualificativo "inesquecível" que, repetido em sua forma plural, constitui um eco, junto com a repetição do advérbio, como se esse eco fosse marca da continuidade, no tempo, de um vívida lembrança do passado.

"A inesquecível Beatriz" também parece um hino de louvor àquela que permanece na memória do cronista como um sonho bom. Mais uma vez, a amada não está presa ao tempo e a primeira palavra da crônica ("relembro") já indica isso. O verbo introduz uma série de epítetos, ritmicamente encadeados: "alegria de minha vista e de minha vida, saudade alegre, prazer de sempre, clarinada matinal, doçura." (p. 112)

A seqüência fônica possibilitada pela repetição de estruturas sintáticas iguais ou parecidas ou de vogais, e a semântica,

unesp

possibilitada pela transformação de "alegria" em "alegre", já permitem ler esse primeiro parágrafo como um pequeno poema em prosa.

Após essa descrição poética de "Beatriz" (o nome, confessadamente postiço nos remete ao amor na literatura clássica), se faz uma breve descrição do que foram um para o outro. Breve, porém metafórica, pois bem ao estilo quixotesco, o cronista se vê como o "Caminhante Premiado pela doce Companhia", apesar da fugacidade dos momentos de partilha.

A partir da lembrança da separação (e do relato um tanto irônico da mesma), o cronista se põe, num tom marcadamente emotivo, a comparar Beatriz a outras mulheres de sua vida e, num momento de exaltação, afirma:

> *entre as que eu pensei terríveis e eram apenas vulgares; e as que amei de verdade - entre todas, acima, casta, e fácil, alegre, linda e natural, eu te saúdo, Beatriz.(p.113)*

Para finalizar, o tom laudatório, de hino e poesia:

> *Pela tua beleza, pela tua bondade, pela graça de teu corpo, pela tua amizade necessária e dada - entre todas te alcandoro e te abençôo, ó branca, ó alta, ó bela, inesquecivel Beatriz. (p.113)*

unesp

A forte correlação mulher-passado está bem marcada na crônica "Uma lembrança" (*O homem rouco*). Nela, há uma frase que se repete e marca um ritmo suave, de repetição e permanência: "foi em sonho que revi a longamente amada...." Como essa frase pode ser dividida em três partes, tentaremos ver como cada uma dessas partes aparece dispersa ao longo do texto.

"Foi em sonho....": o autor inicia sua crônica descrevendo, em poucas palavras, seu sonho: "sentada, numa velha canoa, na praia, ela me sorria com afeto." (p.105)

Quando a frase é reiterada, surgem mais alguns detalhes do sonho:

> *entretanto, não era a mesma; seu sorriso e sua beleza que me entontecia haviam vagamente incorporado, atravessando as camadas do tempo, outras doçuras, um nascimento dos cabelos acima da orelha onde passei meus dedos, a nuca suave, com o mistério e o sossego das noites antigas, os braços belos e serenos. Gostaria de descansar minha cabeça em seus joelhos, ter nas mãos o músculo meigo das pantorrilhas. E devia ser de tarde, e galinhas cacarejando lá fora, a voz muito longe de alguma mulher chamando alguma criança para o café....(p.107)*

Finalmente, em sua última repetição:

> *Havia praia, um lembrança de chuva na praia, outras lembranças: água em gotas redondas correndo sobre a folha da taioba ou inhame, pingos d'água na sua pele de um moreno suave, o gosto de sua pele beijada devagar....(p.108)*

Essas são as três referências ao sonho propriamente dito, mas o sonho é, na verdade, o motivador de um devaneio voltado para a mulher e seu passado com ela. Então, a segunda parte da frase-chave "Foi em sonho que revi a longamente amada", apresenta-se ambígua, pois esse re-ver a amada estendeu-se do sonho para o devaneio, que vai desde a segunda frase do primeiro parágrafo até o final do terceiro, retornando no quinto e no oitavo.

Esse devaneio voltado para o passado justifica a terceira parte da frase: "a longamente amada". Desde a lembrança da dedicatória da foto até a descrição da amada que não sucumbe ao tempo (sétimo parágrafo), passando pelas lembranças de fatos vividos a dois, o devaneio apresenta um sentimento que resiste ao tempo, possibilitando que a mulher seja amada longamente.

Tentando entender os motivos de seu sonho, o narrador reconhece que "Ninguém pode imaginar por que sonha as coisas....", mas consegue associá-lo a resquícios do dia anterior em que elementos presentes mesclam-se ao passado - um almoço na casa da irmã, uma sobremesa que lhe trouxe um "gosto de infância", a

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

lembrança da mão de uma "jovem empregada preta". A livre associação permite que o autor una a "descoberta da beleza das coisas" à sua companheira de praia. E lembrá-la é lembrar-se do sonho; daí a repetição da frase-chave "Foi em sonho que revi a longamente amada."

As crônicas de Rubem Braga trazem, no título, a intencionalidade do autor e, nessa em particular, pesa mais a lembrança da amada: pela recordação (do sonho e do devaneio) ele consegue recuperar algumas das características que lhe são queridas.

A frase "Foi em sonho...." introduz o sonho propriamente dito (do qual pouco se fala), a oração adjetiva "que revi" enfatiza o caráter de recordação assumido pelo texto e a espressão "a longamente amada" nos remete à continuidade, no presente, de um forte sentimento do passado. A amada parece, pelo sonho e pelo devaneio do cronista, pairar sobre o tempo e atravessando-o, ser superior a ele; atemporal, conserva seus traços do passado e incorpora outros que só lhe aumentam a graça: "....seu sorriso e sua beleza que me entontecia haviam vagamente incorporado, atravessando as camadas do tempo, outras doçuras...." (p.107)

Quando tenta descrever a amada, o narrador acaba discorrendo sobre o modo de composição da crônica. Diz:

unesp

> *Tudo o que envolve a amada nela se mistura e vive, a amada é um tecido de sensações e fantasias e se tanto a tocamos, e prendemos e beijamos é como querendo sentir toda sua substância que, entretanto, ela absorveu e irradiou para outras coisas, o vestido ruivo, o azul e branco, aqueles sapatos leves e antigos de que temos saudade; e quando está junto a nós imóvel sentimos saudade de seu jeito de andar; quando anda, a queremos de pé, diante do espelho, os dois belos braços erguidos para a nuca, ajeitando os cabelos, cantarolando alguma coisa, antes de partir, de nos deixar sem desejo, mas com tanta lembrança de ternura ecoando em todo o corpo.(p.108)*

Pensamos ser essa correlação possível pelo fato de sua crônica também ser um "tecido de sensações e fantasias" (como se o autor confirmasse que só por homologia ele consegue falar da amada) e pelo fato de seu texto, aparentemente, ter absorvido um pouco da substância da amada, de modo que nós, leitores, ao terminarmos a leitura, ficamos "sem desejo, mas com tanta lembrança de ternura ecoando em todo o corpo."

No quinto parágrafo, numa enumeração rítmica, o cronista vincula todas as suas descobertas da "beleza das coisas" a "essa moça de moreno suave."

Assim, numa disposição livre:

a paisagem vista de cima do morro,
uma pequena caixa de madeira escura,
o grande tacho de cobre areado,
o canário belga,
uma comprida canoa de rio de um só tronco,
tão simples, escura,
as areias do córrego sob a água clara,
pequenas pedras polidas pela água,
a noite cheia de estrelas... (p.107)

Confere-se à amada um poder imenso: é o continente das belezas descobertas e das emoções do menino e do adulto. E, além disso, ela é o "outro", o mediador da descoberta do mundo pelo eu lírico.

Observemos que a crônica começa e termina com uma figura visual. No início: "Foi em sonho que revi a longamente amada; sentada numa velha canoa, na praia, ela me sorria com afeto" (p.105) e, no final: "essa que ficou para sempre impossível sem, entretanto, nos magoar, sombra suave entre morros e praias longe."(p.108) Esse ciclo, fazendo-nos pensar até em fotografias envelhecidas, está "recheado" de correspondências sensoriais, dando concretude quase material ao "tecido de sensações e fantasias."

A sensualidade da linguagem da crônica parece, então, refletir a sensualidade da mulher amada. Aqui, a adjetivação desempenha uma função significativa, pois ao descrever o sonho e a recordação do encontro com a amada, o cronista lança mão de

qualificações extremamente expressivas, que não apenas caracterizam os diferentes quadros como também refletem seus ecos na alma do narrador.

Diferentes sentidos são evocados, desde a visão (citemos a velha canoa em que a amada aparece no sonho, a chuva fina, a saia escura e blusa de cor viva, "talvez amarela", a água transparente do mar limpo, o moreno suave e o músculo meigo da amada) até à intuição, passando pelo olfato (hálito da mulher cheirando a café), tato (as duas broas quentinhas em suas mãos, o fino vento sul) e pela audição (a voz longínqua da mãe chamando o filho para o café). Essas diferentes imagens sensoriais, que permeiam todo o texto, além de ajudarem a composição do quadro do sonho e do devaneio motivado por ele, expressam a complexidade dos sentimentos do cronista.

Assim como a multiplicidade de sentidos o levou ao reconhecimento da amada e ao devaneio à ela ligado, a constatação da multiplicidade de elementos materiais do mundo ligou-se miticamente a ela, como vemos: "Uma descoberta múltipla que depois se ligou tudo a essa moça de um moreno suave, minha companheira de praia." (p.107)

Como vemos, tudo é muito sensual para o narrador, e por isso ele se vale de imagens que expressam tal sensualidade, mas sempre juntando-as num todo indivisível, que lhe

unesp

permite afirmar: "Senti isso mais do que vi...."; "....a amada é um tecido de sensações e fantasias....", ou ainda "....água em gotas redondas correndo sobre a folha de taioba ou inhame, pingos d'água na sua pele de um moreno suave, o gosto de sua pele beijada devagar...Ou não será gosto, talvez a sensação que dá em nossa boca tão diferente uma pele de outra, esta mais seca e mais quente, aquela mais unida e mansa." (pp.107-108) A mescla de sensações possibilita ao cronista abarcar a complexidade de sentimentos frente às suas recordações.

Em termos de estruturação rítmica do texto vemos que, além de trechos com ritmo fônico e sintático, a seqüência de oito parágrafos se constrói de uma forma organizada:

Introdução	Parágrafo	Conteúdo
"Foi em sonho...."	1	Sonho/Recordação
"Lembro-me...."	2/3	Recordação
"Foi isso...."	4	Presente/Passado
"Foi no tempo...."	5	Recordação
"Foi em sonho...."	6	Sonho/Recordação
"Tudo...."	7	Descrição
"Foi em sonho...."	8	Sonho/Recordação

Notamos, por esse breve esquema, que o sétimo parágrafo difere dos demais em termos de conteúdo, pois nele o autor tenta uma descrição da amada e uma explicação para a totalidade do sentimento. Enquanto isso, os demais alternam sonho e recordação,

unesp

presente e passado, sendo introduzidos por estruturas sintáticas que exprimem essa alternância.

O ritmo sintático marcado pela repetição da frase "Foi em sonho que revi a longamente amada(...)" parece conferir à crônica o envolvimento por um véu de sonho e fantasia, de forma que a idealização e a passagem do tempo pareçam filtrar todas as imagens que recebemos. Mas como as recebemos das mãos de um cronista-poeta, embarcamos nesse sonho e vivemos cada imagem tal como ela se nos apresenta; vivemos sua poeticidade com nossa total adesão afetiva. Lemos e sonhamos junto com o narrador.

Além da mulher, há outras imagens que revelam, na obra braguiana, a visão do outro como imagem do mundo. É esse o caso de "As meninas" (*A traição das elegantes*), exemplar no que diz respeito à capacidade do cronista de construir imagens.

A interrogação inicial, registro da indefinição de tempo e espaço, juntamente com a expressão "Apenas sei" são de grande valia para a caracterização de um ambiente esfumaçado pela recordação, do qual ressurge, nítida, apenas a imagem principal. Essa mescla de sombras e luzes parece convidar o leitor a penetrar o universo do devaneio do cronista.

Aliás, a antítese continua pela crônica afora e vem marcada, no segundo parágrafo, pela oposição entre "momento feliz" e "indefinível angústia"; no terceiro, entre "triste" e "graça e felicidade" e,

unesp

no quarto, entre "grossa tristeza" e "feliz". A imagem das duas meninas, "vestidas de cores marinhas", vem, pois, assinalar, para o cronista, a ambigüidade que a vida contém: a felicidade e a angústia, a beleza e a tristeza, o perene e o efêmero.

A despeito da simplicidade da imagem principal, o cronista chega a regiões inusitadas ao atingir, por exemplo, as imagens fundamentais: fogo, ar (no parágrafo 2, com seus equivalentes "luz" e "vento", terra e água (ambos contidos no elemento "praia"). Isso aproxima a crônica de um pequeno devaneio ligado ao cosmo e faz do olhar do cronista um olhar especial, que atinge a essência do que vê. Nas palavras de Gaston Bachelard:

> *Mas essa vontade de ser belo é assumida pelo poeta, que deve ver belo para exprimir o belo. Há devaneios poéticos nos quais o olhar se converteu em atividade....*
> *Um poder iluminador subjetivo vem acender as luzes do mundo. Existe um devaneio do olhar vivo, devaneio que se anima num orgulho de ver, de ver claro, de ver longe, e esse orgulho de visão é talvez mais acessível ao poeta que ao pintor: o pintor deve pintar essa visão mais elevada, o poeta se limita a proclamá-la. (36)*

Seguindo a teoria bachelardiana, a posição do cronista-poeta é ambígua, pois, se de um lado possui a característica do sonhador, que habita o mundo que vê, que se entrega de corpo e alma à imagem que o encanta; de outro, apresenta a hesitação

unesp

característica do pensador de mundo. Essa hesitação apresenta-se em vários pontos do texto: na interrogação inicial, na admissão de que as meninas, alvo da crônica, estavam relativamente distantes, na interrogação sobre a causa das lembranças, na indefinição dos sentimentos que rodearam o evento principal. Assim, o caráter ambíguo do cronista concorre para a criação do clima da crônica, repleto de ambigüidade e de movimentos antitéticos.

O tema da angústia pela passagem do tempo ganha grande relevo no texto e vem atrelado a uma marcação rítmica binária, seja pelas perguntas e respostas, seja pela estrutura interna das mesmas, seja ainda por outros conjuntos diádicos.

Num plano simbólico há, no parágrafo inicial, uma oposição entre os elementos das díades, de forma que os mesmos possam ser agrupados em dois blocos que se opõem: "Mediterrâneo", "sol", "duas meninas de vestidos compridos" e "numa praia qualquer perdida na imensidão do Brasil", "alguns banhistas". O primeiro bloco, aberto pelo vocábulo "Mediterrâneo" parece marcar, além da definição espacial, a luminosidade e a certeza, enquanto o segundo, iniciado pelo conectivo "ou", traduz as indefinições e incertezas do cronista. A delimitação espacial é clara: num plano simbólico, as meninas pertencem ao circunscrito, ao limitado, ao iluminado; o cronista fica entre a luz e a sombra, envolto por sua indefinição.

unesp

A possível causa de tal oposição talvez esteja no parágrafo seguinte, na díade: "Havia muita luz e um vento." (p.82) A luz, ao lado dos elementos do primeiro bloco do parágrafo anterior, traz definição aos fatos, coisas e pessoas, e o vento (aliás, "um vento", bem indefinido) parece varrer toda definição, prenunciando a efemeridade do momento.

Ao lado da luz, a felicidade está rompida na díade seguinte pela constatação do sentimento do cronista, totalmente compatível, por sua indefinição e caráter avassalador, com o vento: "uma fina, indefinível angústia". Tal constatação aparece na própria caracterização das meninas: "O vestido verde, o vestido azul, as duas meninas rindo, saltando com seus vestidos colados ao corpo, brilhando ao sol; o vento..." (p.82)

No terceiro parágrafo surge outra imagem que, embora singela, revela-se extremamente efetiva sob o ponto de vista poético: a imagem da partilha do pão e do vinho, aqui representado por sua matéria-prima, o cacho de uva. Vemos aí a tentativa angustiada do cronista de co-participar um momento de rara beleza e angústia, esta última sentida, talvez, como algo tosco, primitivo, e que, por isso mesmo, se liga ao cacho de uva, matéria prima e não produto final. Nesse sentido, a angústia se eleva: lembra a angústia de Cristo, que reparte o pão e o vinho e sabe que dali a instantes vai passar pela

unesp

paixão. O cacho de uva se transforma, aqui, num precursor do sangue expiatório, que dá vida aos que dele partilham.

A consciência da própria efemeridade aparece, nítida, no último parágrafo, quando o cronista se depara com a solidão e com a insuficiência da verbalização de sentimentos. A toda essa sensação de impotência contrapõe-se, vitoriosa, a imagem congelada das meninas brincando no mar, metáfora talvez da fuga irreparável do tempo e de todas as tentativas humanas de transcendê-lo.

As últimas díades selam o sentimento de angústia pela passagem do tempo que percorre todo o texto, pois a consciência do cronista da efemeridade existencial o faz enxergar a necessidade de ser feliz, nem que seja por um breve momento. A visão das meninas confirma e ao mesmo tempo opõe-se a esse sentimento, pois, ao se fazer presente, vai-se transformando num passado remoto e feliz, suscitando, no cronista, uma melancólica tentativa de eternizar o momento sublime do passado. Isso pode justificar a constituição da última frase: parece que o pretérito imperfeito enfatiza aí uma ação que se pretende contínua, como se fosse possível ao escritor estatizar a imagem, emoldurá-la e deixá-la num quadro fictício que pudesse ser apreciado sempre que a angústia apertasse. Todo esse movimento nada mais é do que uma aguda consciência da inexorável passagem do tempo.

unesp

As meninas constituem-se, assim, no texto, no "outro" que, gera, no eu poético, um movimento interior. A oposição eu-outro é clara: as meninas estão juntas, o cronista se sente só; as meninas entram na água, o cronista permanece em terra firme; as meninas agem, o cronista contempla. É apenas através do olhar que o cronista vê o outro e a si mesmo, e seu olhar é a ponte que liga os diferentes espaços e o aproxima do quadro que aprecia.

Além das meninas, a alusão a alguma pessoa amiga (qualquer uma, desde que suprisse o cronista em sua solidão), marca menos uma presença concreta e mais uma imagem da necessidade do narrador:

> *Foi talvez para fixá-lo, de algum modo, que pedi a ajuda de uma pessoa amiga; ou talvez eu quisesse dizer alguma coisa a essa pessoa e apenas lhe soubesse dizer: "Veja aquelas duas meninas...." (pp.82-83)*

O importante é a ênfase no sentimento de solidão:

> *a grossa tristeza da vida, com seu gosto de solidão, subiu um instante dentro de mim, para me lembrar que eu devia ser feliz naquele momento, pois aquele momento ia passar. (p.82)*

unesp

A aguda consciência de si gera a necessidade de comunhão, mas a recordação ameniza a certeza e enfatiza o sentimento:

> *Senti talvez necessidade de mostrar a alguém - "Veja, aquelas duas meninas..." Mostrar à toa; ou quem sabe, para repartir aquele instante de beleza como quem reparte um pão, ou um cacho de uva em sinal de estima e de simplicidade, em sinal de comunhão, ou talvez para disfarçar minha silenciosa angústia. (p.82)*

Na elaboração da crônica, a solidão corta o tempo, sai do passado e atinge o presente, fechando o círculo que permite um olhar penetrante, um devaneio construtivo.

Na imagem das duas meninas, temos uma espécie de concordância de ritmo entre imagem e ritmo do mundo; mas entre o mundo e o eu que o percebe há uma dissonância, que o cronista procura minimizar em função do acorde que encontra no mundo (no outro, na comunhão).

Em sua tentativa de minimizar a dissonância com o mundo, o eu passa a ter como ideal ou objeto do desejo tudo aquilo que vê como harmonia. Seu movimento é, então, uma tentativa de se integrar nessa harmonia, mas isso não é possível por duas razões: primeiro por uma razão ontológica - a solidão (como essência da

existência do indivíduo); depois, pelo fato de estar afastado da imagem recordada.

Essa dissonância e impossibilidade de entrar no ritmo harmônico do mundo ficam profundamente acentuadas nas expressões que articulam as imagens recordadas com o sagrado. E talvez até explique porque não usa o vinho e sim cachos de uva: a recuperação do sagrado não se dá na integridade, ela se dá com um elemento (o pão) e a imagem da uva (que precede o vinho, algo que ainda é profano, que não está preparado para o sagrado).

A incompletude do eu gera, nessa crônica, a idealização do outro, mas ao longo da obra braguiana, vemos que nem sempre a relação entre o eu e o mundo se reflete numa idealização do outro. Há momentos em que a oposição que o cronista sente com relação ao mundo faz com que o outro lhe represente uma ameaça. Esse é o clima de "A conspiração dos outros" (*As boas coisas da vida*), crônica que não apresenta saída alguma para a solidão do cronista, a quem resta apenas beber "de cara voltada para a parede, o conhaque amargo da solidão."(p.126)

Outras saídas há para essa dissonância com o mundo, como vemos em "Um sonho de simplicidade" (*A traição das elegantes*), em que o cronista opta por uma fuga da realidade urbana opressora em direção à idealização da vida bucólica, numa espécie de "devaneio no espaço". Esse mesmo mecanismo de saída da situação

desestruturante pode aparecer em outros pequenos devaneios ligados ao tempo, com a volta à infância (como vimos, tão freqüente em Braga), presente, também, em "Havia um pé de romã"(*As boas coisas da vida*) e "Pensamentos em Itatiaia" (*A traição das elegantes*).

A dissonância entre o eu e o mundo resolve-se de forma singular em "Uma tarde em Buenos Aires" (*A traição das elegantes*), crônica em que, para sentir-se único, o cronista precisa misturar-se com a multidão, que o leva a um estado de consonância.

O título "A conspiração dos outros" traduz bem o estado de espírito do cronista, que realmente mostra sentir-se perseguido pelo mundo que se lhe apresenta hostil. Tal perseguição continua, crônica afora, desde o primeiro parágrafo, como se percebe pelos adjetivos que criam um clima disfórico:

Parágrafo 1: resfriado, resfriada.
Parágrafo 2: mau.
Parágrafo 3: hostil, feias, desagradáveis
Parágrafo 4: nefanda

Os adjetivos do primeiro parágrafo permitem uma identificação entre o eu e o mundo natural: ao sentir-se resfriado o cronista projeta seu estado para a natureza e, numa imagem instigante, detecta nas nuvens pardas e sujas a presença da "sujeira" de seu estado de saúde. O vento, que poderia servir para levar as

unesp

nuvens para longe do cronista, não é poupado, pois o que o qualifica é o adjetivo "maligno".

No segundo parágrafo, surge a explicação para a disforia: a frustração do dia anterior, que só trouxe ao cronista um quadro de hostilidade e solidão. A causa de tal quadro vem explicitada no terceiro parágrafo: para o cronista "A cidade estava francamente hostil" e para descrever tal hostilidade utiliza uma oposição rítmica marcante, como se pode perceber na seguinte disposição livre:

Parece que eles
se telefonam
e combinam
todos sair à rua em massa determinado dia
ocupar os pontos estratégicos
patrulhar as calçadas
inundar os transportes
abarrotar os botequins
cortar toda a esperança
e estragar toda a paciência
de um pobre homem distraído
e de boa vontade.(p.125)

O ritmo e a força conferidos pelos verbos no infinitivo continuam, no parágrafo seguinte, através do pretérito imperfeito:

falavam-se em voz alta
abraçavam-se nas portas dos elevadores....
conversavam de boca cheia nos restaurantes
e *fungavam nos cinemas. (p.125)*

À essa força dos outros opõe-se, de uma forma singela e angustiada, a presença solitária do cronista-personagem, "um pobre homem distraído e de boa vontade." De um lado, a turba dos conspiradores, de outro, um solitário, que passa a idealizar os outros. O ritmo se atenua para descrevê-los, e o quinto parágrafo se torna fônica e semanticamente mais suave. Os adjetivos são, agora, eufóricos e servem para caracterizar as "outras pessoas" idealizadas: "mulheres suaves", "amigos reconfortantes", "almas boas", "súbitas mulheres lindas de vestidos simples", "doidos simpáticos", "caras amenas", "gente humana."

O narrador se identifica com essas "outras pessoas", mas nesse "dia mau" isso se dá apenas no nível da imaginação. O contraste que o quinto parágrafo faz com os demais exige uma explicação, e ela vem no último; só então revela que a conspiração não é apenas das pessoas indesejáveis, os próprios amigos também parecem ter conspirado. A grande diferença, porém, está na intencionalidade: os primeiros, os "outros" fizeram, a seus olhos, uma "nefanda combinação", enquanto as "outras pessoas" (a "gente humana da cidade") são perfeitamente justificadas pelas

unesp

circunstâncias adversas. Por isso, embora os imagine juntos, usufruindo a companhia mútua e a solidariedade, o narrador não os condena; ao contrário, levanta um corpo de hipóteses para os livrar da culpa de tê-lo desprezado.

Como vemos, o deslumbramento do cronista diante do outro, principalmente da mulher, o leva a construir imagens idealizadas; sua relação com o outro não pára, porém, aí; em vários momentos mostra que a frustração gerada pela falta de concordância alimenta sua solidão, o que o faz criar imagens menos idealizadas e até um tanto "desfocadas".

NOTAS

(1) Bachelard. *A poética do espaço*, p.229

(2) Freud, em sua segunda teoria do aparelho psíquico, propôs, para o mesmo, três componentes estruturais básicos: o Id, o Ego e o Superego.

Para Freud, o Id constitui o pólo pulsional da personalidade, possui conteúdos inconscientes (expressão psíquica das pulsões), em parte hereditários e em parte adquiridos (recalcados). Reservatório primitivo da energia psíquica, o Id entra em conflito com o Ego e o Superego, que, do ponto de vista genético, são diferenciações dele. O Ego é a parte do aparelho psíquico que mantém contato com a realidade externa, desenvolvida a partir do Id, na tentativa de reduzir a tensão e aumentar o prazer. O último componente estrutural do aparelho psíquico, o Superego, é definido classicamente como o herdeiro do Complexo de Édipo e se constitui pela interiorização das exigências e das interdições parentais (embora certos psicanalistas, como Melanie Klein, vejam o Superego em ação desde fases pré-edipianas). O papel do Superego seria o de atuar como um juiz ou censor do Ego e suas

unesp

funções são a consciência moral, a auto-observação e a formação de ideais.

(3) Bachelard. *A terra e os devaneios do repouso*, p.92.

(4) V. *Análise do texto literário: orientações estilísticas*, de Silva.

(5) Arrigucci Jr. "Braga de novo por aqui", p.32.

(6) Todas as nossas alusões à simbologia estão fundamentadas na teoria contida no *Dicionário de símbolos*, de Cirlot.

(7) Klein & Riviere. *Amor, ódio e reparação*,p.86.

(8) Freud. *Introdução ao narcisismo*, p.268.

(9) *MILTONS*. Milton Nascimento. L.P. 231.163. CBS, 1988.

(10) Bachelard. *A poética do espaço*, pp.36-37.

(11) *Ibid*, p.22.

(12) *Ibid*, p.22-23.

unesp

(13) *Ibid*, p.147.

(14) *Ibid*, pp. 138-139.

(15) Bachelard. *A Poética do Devaneio*, p. 118.

(16) *Idem*, p.119.

(17) *Ibid*, p. 121.

(18) *Ibid*, p.121-122.

(19) *Ibid*, p.130.

(20) *Ibid*, pp.93 *passim*.

(21) Freud. *Totem e Tabu*, p.113-114.

(22) Bachelard, *A poética do devaneio*, pp. 95-96.

(23) *Ibid*, p.102.

Embora seja evidente que nem todas as solidões da criança sejam felizes, observamos que, na maior parte das crônicas que tratam da infância, Rubem Braga supera a simples recuperação de solidões felizes, instaurando a sua, pela recordação de momentos felizes da infância.

(24) Notamos aí, além da clara presença do elemento fálico associado ao desejo, indícios do mecanismo de reparação kleineana.

(25) Bachelard. *A poética do devaneio*, p.105.

(26) Dufrenne. *O poético*, p.111.

(27) Bachelard. *A poética do devaneio*, p.120.

(28) *Ibid*, p.198.

(29) Eliade. *Tratado de história de las religiones I*, pp.247-248.

(30) Bandowin. *Ame et action*, p.57. *Apud* Bachelard. *A terra e os devaneios do repouso*, pp.203-204.

(31) Bachelard, *A poética do devaneio*, p.203.

unesp

(32) *Ibid*, p.216.

(33) *Ibid*, p.215.

(34) *Gênesis* 3:14-15.

(35) Bachelard. *A terra e os devaneios do repouso*, p.209.

(36)-------. *A poética do devaneio*, pp.175-176.

4. O RITMO DO MUNDO

Se pusermos entre parênteses a história real e a cronologia da obra de Rubem Braga, que imagem nos ficaria do cronista? Ficaria a imagem de um narrador obcecado pela utopia da perfeita adequação entre a intimidade e o mundo exterior. Dessa obsessão se depreende um percurso ideal, cujo ponto de chegada ótimo seria a adequação de perfeições. O que encontramos, porém, ao longo de sua obra, são inadequações.

Neste capítulo, partiremos da análise da maior desarmonia possível e, a partir dela, traçaremos uma linha que se assemelha a uma curva assintótica e que constitui uma construção imaginária que propomos como uma trajetória rítmica, pontuada pelas crônicas escolhidas. Optamos por tal percurso porque, embora saibamos que o inverso também seria possível - uma trajetória que partisse da concordância, mediada por devaneios, em direção a uma dramática dissonância - o desenho que vai da expressão do desconcerto ao ideal de harmonia parece mais coerente porque as crônicas de Braga sempre deixam uma nota de esperança.

Como ponto inicial de nosso trajeto, as crônicas "A cidade feia" (*O verão e as mulheres*) e "Nascem varões" (*O conde e o*

unesp

passarinho) exemplificam o predomínio da tensão entre o eu poético e o universo circundante.

O título da primeira já prepara para algo disfórico; e ainda que o primeiro parágrafo relate a busca inútil de um objeto antigo onde se entalham figuras cuja "beleza e simplicidade" atraíram, outrora, o artista Carybé, a própria frustração, a distância temporal e a aura de qualidade do objeto perdido prenunciam o que está por vir. E que vem.

A partir do segundo parágrafo, o adjetivo "urbano" caracteriza pejorativamente o entendimento do Universo pelo cronista. Sua exclamação catalisa a tensão disseminada pelo texto: "Oh! Senhor, o quanto é triste esse trecho urbano, o quanto é urbano!"(p.34) O apelo a um ser superior parece nascer de certa impotência diante da feiúra e tristeza de um espaço cuja mediocridade incomoda, e de uma ânsia íntima de transformá-lo: a equivalência sintática dos adjetivos "triste" e "urbano" denotam o conteúdo manifesto em toda a crônica, relativo à aversão do cronista ao centro da cidade.

Nesse espaço, infernal para o cronista, a mediocridade se acentua pelos contrastes entre a nomeação e a coisa nomeada, entre objetos e suas qualidades, e nas contradições no interior das realidades observadas.

unesp

Coincidência ou não, notamos que, em termos de ritmo, há uma concordância numérica: a imagem inicial do desenho vem desdobrada em quatro elementos, a saber, uma cobra engolindo um menino, um homem segurando um peixe, uma banana, um macaco. Do mesmo modo, há, nos quatro parágrafos restantes, estruturas de quatro elementos essenciais que se destacam de outras enumerações mais longas ou mais curtas. Tais estruturas comportam desdobramentos, mas o esquema inicial de quatro elementos é mantido até a seqüência da visão da multiplicidade do mau gosto. Após esse pequeno intervalo rítmico, há um retorno às estruturas quaternárias, que culmina, no último parágrafo, com uma expressão da busca de um clima distenso: "para sonhar com uma cidade mais humana e uma vida mais bela."(p.36)

O ritmo quaternário sugerido, no parágrafo inicial, pela presença das quatro imagens e repetido nos dois seguintes, é enfatizado pela seqüência dos verbos que expressam a indignação do cronista quanto à qualidade de vida nos centros urbanos.

No quarto parágrafo, o cronista parece mostrar sua indignação quanto à ausência do indispensável. A enumeração se estende, talvez para opor-se veementemente às outras relacionadas à cidade: "Não há árvores, nem céu, nem campo, nem mar, nem rio, nem nenhum horizonte azul ou verde...."(p.35) Apesar disso, constata, indignado, há vida: "e entretanto aqui, entre as lojas, atrás das lojas,

mora gente - vive, come, cresce, ama." (p.35) Justamente na oposição entre a vida e sua deterioração está a dissonância do Universo, sentida também como dissonância do sujeito.

A solução para a tensão criada pela dissonância entre o eu e o mundo não está na própria realidade. No sonho, talvez, ainda esteja intacta a possibilidade de "uma cidade mais humana e uma vida mais bela".

Outra crônica que traz a marca da oposição entre o discurso (entendimento do Universo) e o ritmo do próprio Universo é "Nascem varões", que, já no primeiro parágrafo, põe o leitor diante de um conflito: de um lado o "vento manso", o "sol louro e alegre" e a lua entre "raras nuvens de leite"; de outro, o mar que "veio subindo até uma grande festa desesperada de ondas imensas e espumas a ferver". O arranjo verbal se assemelha a um movimento dialético entre a calmaria e a beleza, o crescer das fúrias do mar e o nascimento de meninos, filhos de amigos do cronista. Esses varões, como serão chamados, surgem como fruto de uma espécie de conspiração da natureza, confirmada pela mudança de lua, da quarto crescente à cheia, com suas implicações míticas.(1) No decorrer da leitura do texto, entretanto, vemos que sua caracterização se faz de forma que se chegue à conclusão de que todos somos frutos de conspirações (umas felizes, outras nem tanto), dadas nossas semelhanças e identificações.

unesp

A tônica do texto passa a ser, então, a ironia, presente sob diversas formas: a oposição entre a atitude da mãe e do pai após o nascimento, o arsenal de idéias, frases e comportamentos herdados, o jogo entre a idealização do mandamento bíblico e a realidade dos sentimentos e o próprio conflito de gerações. Visto assim, o processo de educação, formal ou informal, nada mais seria do que uma espécie de cilada que as gerações mais velhas armam para as mais novas. Mesmo inconscientemente, seu objetivo maior seria a retaliação e o alívio do peso da própria existência frustrada, denunciada pela presença dos mais novos, que se transformam, por isso, em depositários da descarga de irrealizações. Uma culpa indefinida parece pairar sobre o texto, de forma que os cuidados dos pais com relação aos filhos possam ser aproximados a uma reparação maníaca.(2) Deles resultariam, não uma forma criativa de vida, mas sim a mesmice, como vemos na seqüência seguinte, em disposição livre:

eles empinarão seus papagaios,
trocarão suas caneladas,
distribuirão seus orçamentos,
amarão suas mulheres,
terão vontade de mandar,
de matar,
e, de vez em quando,
como acontece a todos,
de sossegar,
morrer. (p.187)

A força das desinências modo-temporais do início da seqüência encontra-se amenizada nos infinitivos e, principalmente no último, na ausência da preposição "de". O mesmo acontece no plano semântico: os seis primeiros verbos parecem catalisadores de vitalidade e poder e, em oposição, os dois últimos, remontam ao desejo de um verdadeiro Nirvana.(3)

Enfatiza-se, nas malhas desta crônica, o eterno conflito entre instinto de vida e instinto de morte.(4) Ao trazer-se à tona o desejo de sossego e morte, o instinto de vida ressurge com muita força, levando o cronista a uma marcante referência à figura da mãe: no início jovem, bela e indispensável, compõe um quadro de verdadeiro equilíbrio, comparado até ao "quadro eterno, de insuperável, solene e doce beleza, a madona e o bambino." Mas, ironicamente, a vida carrega em si inúmeras contradições e o quadro idealizado não é eterno; apesar de doar a vida ao filho através de "seu leite, sua própria substância, seu calor e seu beijo" ela será deixada por ele um dia "como um trapo inútil."

Dissemos, no início desta análise, que a crônica se caracteriza pela dissonância entre o Universo e o modo de vê-lo e, nesta altura, podemos perceber que, ao contrário do que se podia supor, o Universo não é encarado, aqui, como um objeto a ser

contemplado, mas sim como algo vivido por um sujeito, que, ora adere a ele, ora se afasta do mesmo.

Concomitantemente, as pessoas verbais se alternam: a situação geral vem marcada pelo pronome "nós", e nela o cronista se inclui, não se distingüindo daqueles que critica: "Nós todos, os homens, lhes daremos nosso recado...." (p.186); "Mas nós, os honrados, e portanto, os deixados à margem...." (p.188) Por outro lado, há momentos em que particulariza situações específicas de nascimento: "e as mulheres de meus amigos que estavam grávidas, todas deram à luz meninos." (p.185); "Poderia ver ao lado, de pé, sério, o vulto do pai." (p.187); "Muitos desses pais vigiaram a própria saúde.... Procuram assim, aflitamente, limpar em pouco tempo todos os longos pecados da espécie.... Agora estão com a consciência tranqüila." (p.188)

Vemos, portanto, que, de um lado, o cronista sente-se em desarmonia com a estrutura que critica; de outro, sente que faz parte dela; daí o movimento reiterado de afastamento e adesão.

Esse ritmo da interioridade do cronista, marcado na própria estruturação do texto, remete o leitor ao segundo parágrafo, mais especificamente à seguinte frase: "Não os entende; sente que neste mundo estranho e fluido as vozes podem perder o sentido ao cabo de uma geração, entretanto faz uma poema." (p.185)

unesp

Não seria justamente este o posicionamento do cronista que, assim como o poeta, mostra-se incansável em sua arte, apesar das muitas vezes em que sente sua efemeridade? Apesar do não-sentido, a busca do sentido se faz arte. Apesar da desarmonia (e talvez por causa dela) a busca de harmonia estrutura a crônica.

Assim, se na crônica anterior, a harmonia idealizada podia ser encontrada no sonho (e, portanto, "dentro" da crônica), nesta, o conteúdo apenas aponta para um paradoxo, pois a resolução (parcial) do conflito só se deu pela escritura da mesma. Mais uma reparação pela arte, já que, no nível do conteúdo, a reparação aludida mostrou-se frágil.(5)

Se atentarmos para a tensão entre o eu e o mundo criticado (com a ressalva já feita da impossibilidade de separar-se a visão de si mesmo da visão do próprio mundo) veremos que há um crescendo: de indícios (oposições assinaladas no primeiro parágrafo) à total explicitação nos últimos. Após a constatação, a volta à natureza do início: o mundo (artificial) continua, o natural também, mas com a marca da impotência: a verificação de que "nascem varões neste inverno" marca a continuidade da transmissão do triste legado dos adultos aos filhos. O movimento furioso do mar parece simbolizar a possibilidade de mudança, mas a impotência de sua fúria marca a vitória da massificação social.

unesp

No final da crônica parece haver uma retomada da cisão do eu do cronista, pois, se, de um lado, ele parece aderir afetivamente às ondas que recuam desanimadas (imagem de uma parte sua que se insurge contra a estrutura sócio-familiar degradada); de outro, coloca-se junto com os aparentes vencedores: "nós sobrevivemos." Tal cisão imprime à crônica a marca da modernidade, no sentido de revelar a fragmentação do ser. Daí o ir e vir da interioridade do cronista, análogo ao ir e vir das ondas do mar.

Da análise de duas crônicas que aparentemente tratam do mesmo tema, a dissonância entre o eu e o mundo, vemos diferenças nítidas: na primeira o eu se coloca distante do objeto-mundo e insiste em delimitar tal distanciamento. Na segunda, ao contrário, embora a dissonância esteja claramente marcada, a relação do sujeito com o objeto move-se na alternância entre adesão e distanciamento. Duas maneiras de ver o mundo, dois ritmos dissonantes.

Algo distinto - a busca da harmonia - se pode verificar em "Visitação a São Paulo" (*O homem rouco*). Em seu final, lemos:

> *És tu, poderosa cidade de São Paulo, que assim me fazes a mente vária e o ânimo alquebrado. Deste quarto ouço o sussurro distante de teus ruídos urbanos. Estou só. Mas dentro de mim vibram, como parte de minha vida, as agitações de tua ânsia multifária e triste.(p.171)*

unesp

Tem-se um esboço de oposição entre o poder e movimentação da cidade grande e a solidão, mas logo tal oposição se quebra pela identificação do cronista com as agitações da "ânsia multifária e triste" da cidade.

Tal processo só se torna possível graças à fragmentação do eu lírico. Observemos, então, as agitações da "ânsia multifária e triste" que permitem a concordância de ritmos e como uma trajetória no espaço físico real se reflete no espírito do cronista.

Com a intervenção do sentimento e da consciência da temporalidade existencial, o espaço passa por transformações: acolhedor, interlocutor, persecutório, terminando por reconciliar-se no sujeito. Acolhedores são os espaços fechados do aeroporto, do apartamento dos amigos, da loja da Rua Direita, do bar; interlocutores são o espaço aberto da escadaria da Memória e os espaços evocados, porém não mais existentes, dos "bares que fecharam", das "casas que tombaram", "escadinhas escuras que não existem mais", das "ruas que sumiram"; persecutórios os espaços abertos de São Francisco, São Bento, Líbero Badaró, Itapetininga, Arouche e Avenida São João. E, finalmente, o espaço conciliador do quarto solitário. Em todos eles, a marca inexorável do cronista.

A alusão a esses diferentes espaços e, principalmente, às correlações entre eles e os sentimentos

transformam a "Visitação a São Paulo" numa espécie de incursão dirigida pelas (hábeis) mãos do cronista. O leitor sente-se levado a conhecer a sua "geografia íntima" e a participar, pela leitura, dos devaneios que a cidade lhe suscita.

Assim, o aeroporto não se revela como simples local de trânsito, mas como grande espaço acolhedor que o introduz sutilmente em sua visitação e no passado. Os adjetivos referentes a ele indicam o acolhimento: "movimentado" e "cordial", o aeroporto desperta emoções antigas, sendo até comparado a uma antiga estação de trem. Os pronomes possessivos denotam a proximidade e intimidade com esse espaço aparentemente neutro mas que, pelo envolvimento emocional, se transforma e acolhe.

A excitação de chegar a São Paulo tinge árvores de cor de rosa e confere maciez e conforto ao trajeto até o apartamento. Tudo se faz beleza e expectativa.

Espaços fechados acolhedores, o apartamente dos amigos e a loja da Rua Direita, opõem-se, pelo sentimento, à atitude do cronista frente aos mesmos. Embora seja sentido como uma "área pátria minha antigamente", o apartamento acolhedor parece lançá-lo na busca de outros espaços. Na loja, ao contrário, uma espécie de lassidão prazerosa parece tomar conta do cronista, o que lhe permite deixar-se ficar no meio do "tumulto vivo", que também o acolhe.

unesp

A narração do trajeto de sua andança mescla-se à narração de fatos pretéritos evocados pelos diferentes espaços. Nos momentos em que o passado proporciona um desencontro entre sentimento e razão, os espaços se transformam em interlocutores de um narrador inquieto.

A constatação da passagem do tempo presentifica o desejo e permite um jogo entre o Princípio do Prazer e o da Realidade.(6) O primeiro impele o cronista a uma tentativa de retorno ao passado, marcada pela repetição da frase: "Onde está Pierina?" Por outro lado, a realidade se impõe pela constatação do absurdo.

Tal percepção não impede a volta do passado com a força dos afetos reprimidos, transformando o simples espaço de um viaduto em cenário romântico para um encontro impossível. Trazendo, pelo devaneio, a amada ausente, o passado dicotomiza ainda mais o universo: no plano de devaneio há consonância rítmica entre a velocidade dos passos dos apaixonados e dos carros impacientes; no plano real, a sensação de eternidade se quebra pela consciência da falta, que motiva o desejo de extermínio dos "fantasmas" do passado, mas isso só é possibilitado pela transformação do espaço acolhedor e ameno em espaço persecutório. As lembranças, antes acalentadoras, transformam-se, junto com o espaço, em persecutórias e, mesmo a tentativa de deslocamento de afeto da mulher idealizada para outra mais real, revela-se inconsistente.

unesp

A cisão do eu-cronista mostra-se, então, inevitável, gerando, no plano espacial, uma alusão ao espaço acolhedor do bar antigo, possuidor da imagem de um "objeto parcial bom."(7) Já no plano individual, a cisão parece ser aplacada pelo acolhimento que, embora parcial, permite um breve encontro com amigos.

A conciliação chega com um pedido de perdão a todos e com a afirmação da capacidade de acolhimento do cronista, que o identifica com a cidade que, embora se transforme, como vimos, em alguns trechos, em uma ameaça, em sua totalidade se apresenta com grande capacidade de acolhimento.

Bem com os outros e consigo mesmo, o cronista parece eleger o quarto solitário como o espaço da conciliação. Embora, inicialmente, num mecanismo projetivo, atribua à cidade o poder de transformar sua mente, o próprio cronista reconhece, no final, a identificação entre a multifacetação da cidade e seu estado anímico.

Se considerarmos o cronista como uma espécie de personagem em busca de si mesmo, veremos que nas três crônicas analisadas até aqui, ele se depara tensamente com a realidade: no caso de "A cidade feia" esta realidade (físico-social) comparece totalmente alheia a ele; em "Nascem varões", a oposição se aprofunda em postura mais crítica com relação aos valores sociais, os quais, apesar da dissonância que geram, parecem reger grande parte de sua vida. Em "Visitação a São Paulo", o desvelamento e o nível de tensão

unesp

maiores se resolvem por uma espécie de encontro na dissonância. O eu fragmentado encontra eco na estrutura fragmentada da cidade grande; o cronista passa a ter de si mesmo uma visão que, embora tosca e embaçada, lhe permite alguma luz.

Luz maior existe na crônica "A presença" (*Ai de ti, Copacabana*), pois nela o escritor se vê como alguém cindido, que se divide para tentar controlar seus sentimentos. O ritmo do texto se instaura no jogo entre o pensar e o sentir.

O texto começa fluindo normalmente para depois truncar-se, como se o escritor patinasse em suas emoções, e, assim, lhe ficasse muito difícil retomar o andamento normal:

> *UM TELEFONEMA apenas cordial, a que atendo com naturalidade - mas, por que, depois, essse indefinível tremor íntimo, essa remota noção de que representei uma cena sob o efeito do hipnotismo, esse indizível susto? (p.31)*

A frase cortada e a repetição do demonstrativo cooperam para criar o clima de duplicidade predominante na crônica, marcado pelos opostos: um "homem tranqüilo", com uma "vida tranqüila", de um lado, e um "eu invisível" e um "fantasma", de outro. Ponte entre os opostos, a afirmação: "faço o papel de um homem normal", permite ver que o cronista se utiliza da máscara da "normalidade" para se livrar de um outro lado seu, definido como

unesp

"aqualouco, patinador sobre arco-íris, menino tonto, Hamlet, palerma, patético." (p.31)

Entre os dois extremos, a certeza da representação de um papel não é suficiente para impedir a cisão, cujo elemento motivador também aparece estrategicamente situado entre os dois pólos: entre o homem tranqüilo e a atuação mecânica está a voz, o nome da mulher que mobiliza a divisão interna.

O nome e a voz ao telefone, ao contrário do que induz o título e de como sente o cronista, apontam muito mais para uma ausência do que para a "Presença". Fortemente sentida como "o outro", o "diferente", aquele que, por estar fora do ser, mobiliza nele afetos desencontrados, a mulher não é sequer nomeada. O leitor é instigado não a desvendar os segredos dessa mulher misteriosa, mas sim a mergulhar na revelação dos sentimtentos do eu lírico. Paradoxalmente, esta situação só é possível pela "presença", que possibilita ao cronista ver-se e revelar-se.

Em termos de estrutura total do texto, vemos que há uma aparente desarmonia na forma: a crônica está constituída por dois parágrafos apenas, o primeiro bastante longo (de vinte e quatro linhas) e o segundo relativamente curto (seis linhas).

A motivação intrínseca dessa forma de estruturação está no fato de se estabelecer, no primeiro parágrafo, uma oposição racional entre a porção "criança" e a porção "adulta" do

unesp

cronista, esta última com aparente vantagem. A última frase do primeiro parágrafo, introduzida pela adversativa revela um desequilíbrio no movimento racional: se até então o cronista se orgulhava de sua vitória sobre seus afetos "infantis", ele reconhece sua desvantagem com relação à "Presença". Finalmente, admite seus sentimentos, no mínimo, contraditórios.

O final do texto, no qual ressoa algo de Dante e talvez de Bilac, justifica, assim, o próprio título, pois não é a recordação ou a saudade da mulher amada que mobilizam o cronista: embora ele confesse que o simples fato de ouvir sua voz o dissocie em um ser que age e outro que sente, a vitória da emoção sobre a razão prevalece. Desorganizando toda a sua estrutura defensiva, a presença da mulher o faz "perder a razão", e ver a face da paixão. Daí o título referir-se a essa Presença (com maiúscula mesmo) e não a um nome ou a qualquer outro atributo da mulher.

Além disso, a adversativa da última frase do primeiro parágrafo introduz o elemento desestruturador do todo organizado que o cronista tenta fazer de si mesmo, introduz o caos da paixão, motivado pela Presença.

O ser contido até admite a existência de "um outro eu invisível, patético", que não se deixa vencer; mas se transforma num ser contraditório que, embora não assuma a paixão, confessa, numa atitude típica dos apaixonados, ouvir estrelas. Antes escondido

unesp

sob a máscara da razão, agora se revela, deixando aflorar sua porção "infantil".

Essa passagem, iniciada no fim do primeiro parágrafo, marca o ritmo profundo do texto, um ritmo de oposição entre o homem "normal", "adulto", "racional", regido pelo princípio da realidade e o "homem-criança", regido pelo princípio do prazer. Assim, enquanto o primeiro parágrafo se alonga em auto-análises e conclusões racionais, o segundo se limita à auto-revelação, como se quisesse mostrar o predomínio do afeto sobre as forças do intelecto. Daí sua concisão, marcada principalmente pelas figuras de linguagem - metáfora, comparação e prosopopéia e pelo ritmo fônico da seqüência final: "como quem ouvisse, no fundo da noite, o sussuro das estrelas, e o reconhecesse." (p.32)

O ritmo conferido pelo predomínio das coordenações sobre as subordinações, aquelas ligadas à livre expressão emotiva, estas buscando os nexos lógicos, faz da leitura algo leve, mas seu conteúdo nos convida a um aprofundamento maior.

Como seres humanos de final de século XX fica-nos quase impossível evitar uma adesão sentimental ao texto, que parece retratar, de forma límpida e singela, o grau de divisão extremamente comum nesses tempos modernos. No texto, um eu racional espia o outro e tece uma crítica aguda e paralisante contra seu impulso de lançar-se em busca de seu objeto.

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

Parece-nos válido arriscar ser essa forma de divisão homóloga às existentes no mundo interior do homem moderno: Rubem Braga parece reproduzir artisticamente os conflitos entre um ego controlador (a serviço de um super-ego extremamente rígido) e o id (o "eu invisível que é aqualouco, patinador sobre arco-íris, menino tonto, Hamlet, palerma, patético"). Neste prisma, o que se mostra como uma firme resolução aproxima-se muito do mecanismo da repressão (8), pois é insuficiente para afastar do ego os "desejos indesejáveis", como lemos no próprio texto:

> *Resolvo ignorá-lo e chego a esquecê-lo durante semanas, meses; mas quando surge a Presença ele salta ao meu lado, sob uma luz sobrenatural, absurdo e infantil.(pp.31-32)*

Se partirmos, agora, para uma leitura linear do texto, poderemos imaginar três situações distintas: uma inicial, de equilíbrio, o nó (desequilíbrio) e uma situação final, de equilíbrio aparente.

Na situação inicial, temos o cronista (possível correlato simbólico do ego a serviço do super-ego) definindo-se como um homem tranqüilo. Dentro desse clima de "normalidade", o cronista atende "com naturalidade" a um telefonema (Nó) que, por sua vez, desencadeia uma avalanche de sentimentos e negações, levando, por isso, a um desequilíbrio entre o sentir e o agir, entre o eu e o mundo.

unesp

Mas a necessidade de controle vence e se esboça um equilíbrio aparente novamente interrompido pela Presença que, entretanto, no último parágrafo, mostra ser a mediadora de um equilíbrio maior que subverte essa leitura estruturada. Desse modo, a última frase do texto, ao expressar um momento de equilíbrio entre o eu e o Universo (ou, pelo menos, parte dele), permite-nos questionar o equilíbrio inicial. Será que o que o cronista apresenta como equilíbrio (sua tranqüila normalidade e controle sobre os sentimentos) é mesmo equilíbrio, no sentido de ser algo que leva a uma harmonização maior consigo e com o mundo? Ou não seria justamente essa obsessão pelo controle o motivo da cisão entre sentir, pensar e agir?

Lido assim, há uma inversão no texto, pois aquilo que o narrador chama de desequilíbrio (seus sentimentos, que se mostram no contato com o outro) possibilita-lhe, pelo menos por um momento, ver-se e ver o mundo: "Não estou apaixonado, mas posso ver a face da Paixão. E por um instante fico parado, mudo, como quem ouvisse, no fundo da noite, o sussurro das estrelas, e o reconhecesse." (p.32)

A harmonia entre o eu e o mundo seria, assim, apenas uma possibilidade mediada pelo outro. Mais um passo e nos defrontaremos com as crônicas onde se exprime o concerto parcial do eu lírico, todavia dividido, com parte das circunstâncias. É o caso de

unesp

"Mar" (*O conde e o passarinho*), "O mato" (*A traição das elegantes*) e "Uma tarde em Buenos Aires" (*A traição das elegantes*).

O mar, elemento-chave para a obra braguiana, aparece, na crônica "Mar" com força total, distinto, portanto, do enfoque de "Nascem varões". Nesta última, encontramos uma certa impotência do elemento natural diante da rigidez das estruturas sociais. O movimento de recuo das ondas parece marcar a vitória do social, no sentido pejorativo e tenso, sobre o natural e é um indício da oposição do eu ao mundo circundante:

> *Nascem varões neste inverno; a lua é cheia, o mar vem crescendo de fúria sob um céu azul. Mas sua fúria sagrada é impotente; nós sobrevivemos: o mundo continua. E as ondas recuam, desanimadas. (p.189)*

Já em "Mar" lemos: "As ondas batiam nas pedras e jogavam espuma que brilhava ao sol. Ondas grandes, cheias, que explodiam com barulho." (p.155) Embora saibamos tratar-se da enunciação de uma especificidade da vida do cronista, e, quem sabe, por isso mesmo, vemos nessa força vital das ondas do mar o vínculo do cronista com o ritmo do mundo. Tal concordância de ritmos é parcial, sabemos, mas ela existe e podemos até arriscar que prenuncia, com sua existência, uma harmonia maior em outros pontos de sua obra.

unesp

No quinto parágrafo desta crônica se revela a auto-imagem do cronista como ser itinerante e volúvel, ansioso e sem raízes, cônscio de sua impotência, fragilidade e efemeridade:

> *Este homem tem andado por aí, ora aflito, ora chateado, dispersivo, fraco, sem paciência, mais corajoso que audacioso, incapaz de ficar parado, e incapaz de fazer qualquer coisa, gastando-se como se gasta um cigarro.(pp.156-157)*

Essa frase do trecho final torna-o oposto aos quatro primeiros parágrafos, que denotam uma grande harmonia entre o homem e o Universo natural. Tal harmonia vai desde o deslumbramento até à comunhão, passando por diferentes fases. Inicialmente, o desconhecimento, complicado por confusões geradas pela experiência alheia: "Ficamos ali parados, com a respiração apressada, vendo o mar..." (p.155) A seguir, a fase do deslumbramento:

> *Depois o mar entrou na minha infância e tomou conta de uma adolescência toda, com seu cheiro bom, os seus ventos, suas chuvas, seus peixes, sua grande e espantosa beleza. (p.155).*

A partir de então, a comunhão com o mar determina quase toda a sua vida:

unesp

> *Mar diário e enorme, ocupando toda a vida, uma vida de bamboleio de canoa, de paciência, de força, de sacrifício sem finalidade, de perigo sem sentido, de lirismo, de energia; grande e perigoso mar fabricando um homem.... (p.156)*

Finalmente, uma fase de distanciamento parcial, com possibilidade de reencontro: "Mar, este homem pode ser um mau filho, mas ele é teu filho...." (p.157)

De todas essas fases, a da comunhão parece, de longe, a mais marcante. Para descrevê-la, o narrador utiliza metáforas e aliterações, numa linguagem quase cinematográfica, fazendo com que o leitor possa visualizá-lo, criança e depois adolescente, em íntimo contato com o mar. Com essa descrição, vemos que o mar participa dos mais diferentes momentos de sua vida, desde as descobertas mais pueris, ligadas à própria natureza, até a descoberta adolescente do amor. A escassez de verbos de ligação confere dinamicidade à descrição que, embora comece com bastante objetividade, parece contaminar-se da subjetividade do adolescente apaixonado. O movimento é nítido:

> *Um menino de calças curtas, pernas queimadas pelo sol, cabelos cheios de sal, chapéu de palha. Um menino que pescava e que passava horas e horas dentro da canoa, longe da terra, atrás de uma bobagem qualquer - como*

> *aquela caravela de franjas azuis que boiava e afundava e que, afinal, queimou a sua mão... Um rapaz de quatorze ou quinze anos que nas noites de lua cheia, quando a maré é baixa e descobre tudo e a praia é imensa, ia na praia sentar numa canoa, entrar numa roda, amar perdidamente, eternamente, alguém que passava pelo areal branco e dava boa noite... que andava longas horas pela praia infinita para catar conchas e búzios crespos e conversava com os pescadores que consertavam as redes.... (pp.155-156)*

Se, num plano cronológico, o rapaz sucedeu o menino, num plano mais profundo, dos afetos, o menino continua presente no adulto e sua presença se faz notar pela confissão de seus limites:

> *Um menino que levava na canoa um pequeno pedaço de pão e um livro, e voltava sem estudar nada, com vontade de dizer uma porção de coisas que não sabia dizer - que ainda não sabe dizer. (p.156)*

O ritmo da linguagem atinge seu ponto alto no quarto parágrafo, no qual a reiteração parece imitar os movimentos do mar. Há uma espécie de balanço, um jogo entre as consoantes bilabiais que nos remetem ao movimento rítmico das ondas do mar, além da reiteração, no nível sintático e na disposição irregular das estruturas frasais, facilmente visualizada na disposição livre:

Mar maior que a terra,
mar do primeiro amor,
mar dos pobres pescadores maratimbas,
mar das cantigas do catambá,
mar das festas,
mar terrível daquela morte que nos assustou,
mar das tempestades de repente,
mar do alto e mar da praia,
mar de pedra e mar do mangue.... (p.256)

Após esse parágrafo de balanceio de mar, a apresentação do homem adulto, que concretiza características da lírica moderna: a despersonalização e a fragmentação. Mas esse homem não se encontra num caminho sem volta, numa ruptura total consigo e com o Universo porque o mar continua sendo para ele um forte vínculo, seja entre seus fragmentos interiores, seja entre ele e o Universo. Do livre trânsito dos afetos do cronista, da aceitação de sua porção infantil e de seu forte vínculo afetivo com o mar decorre o fato de seu discurso refletir a concordância parcial entre o personagem e o Universo:

Mar, este homem pode ser um mau filho, mas ele é teu filho, é um dos teus, e ainda pode comparecer diante de ti gritando, sem glória, mas sem remorso, como naquela manhã em que ficamos parados, respirando depressa, perante as grandes ondas que arrebentavam - um punhado de meninos vendo pela primeira vez o mar...(p.157)

O que parecia oposição no início do último parágrafo se transforma em real possibilidade de comunhão, mesmo que parcial, pois o mar ganha a força de correlato simbólico da porção não degradada de um mundo interior, o que possibilita uma comunhão autêntica.

De uma crônica encimada com o título "O Mato" se poderia esperar que começasse com uma longa frase cujo ritmo organizasse as referências de um ciclo completo do dia, não iniciado pela manhã e sim pela noite? Assim faz o cronista em *A traição das elegantes*.

As três orações fundamentais cujos sujeitos são "vento", "temporal", e "chuva" aparecem, nessa seqüência, coordenadas entre si pela conjunção "e", para, em seguida, coordenarem-se à assindética de sujeito "cidade". Tal disposição marca ritmicamente o ciclo temporal, dividido em partes distintas e nitidamente delimitadas, no nível da linguagem, pela conjunção "e" ou pela vírgula.

Enquanto os três primeiros substantivos, sujeitos das três primeiras orações aparecem adjetivados ("vento frio", "temporal noturno", "lenta chuva"), o terceiro substantivo ("cidade") aparece sem adjetivos, numa primeira oposição entre o natural e o urbano. Tudo que é natural parece, nesse início, merecer uma atenção maior do cronista, que busca, pela adjetivação, melhor caracterizar os

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

fenômenos; por outro lado, à cidade não cabem adjetivos e a metáfora que a caracteriza condensa elementos da natureza.

Notemos que há um movimento semântico provocado pela antecipação das orações adjetivas: primeiro se destacam, num crescendo, os elementos naturais agressivos ("vento frio", "temporal noturno") depois os elementos amainados, antes contínuos ("lenta chuva que passou toda a manhã") e em seguida intermitentes ("voltou algumas vezes durante o dia"), para finalmente dar a imagem da difusão do artificial na natureza envolvente. O som, por sua vez, acompanha e reforça esse movimento pela reiteração de seqüências fônicas (fricativas /v/ e /f/, bilabiais e dentais /d/, /p/, /t/, troca entre essas consoantes num fundo de assonâncias em /eN/, /ow/, /aN/ e /iN/, para terminar na escala tônica /a/, /e/, /u/. Toda essa riqueza do primeiro parágrafo introduz o leitor em um estado de acolhimento de poesia. E ela continua.

Da descrição de aspectos exteriores da natureza, a crônica passa para a focalização de seu "personagem"; há, nesse sentido, um estreitamento do ângulo de visão, como se de uma panorâmica em plano geral se passasse para um "*close*" cinematográfico. Tal estreitamento é homólogo ao movimento rítmico do texto como um todo, conforme veremos. Nesse homem, referido em terceira pessoa, podendo indicar o próprio cronista, mas também possibilitando outras identificações, o narrador se concentra até o final.

Na apresentação desse personagem, o ritmo frenético da cidade está marcado pela repetição da aditiva "e".

Por outro lado, a introdução de um outro ritmo, mais lento e natural, se expressa pelo gerúndio em "saiu andando lentamente por aquele morro coberto de um mato viçoso, perto de sua casa."(p.17)

Para quem foge da cidade e busca conforto na natureza, gotas de água se transformam em bênçãos. A árvore está numa posição intermediária entre o que é celestial (as bênçãos) e o que é da terra (o homem). Mas o celestial vem dela própria: as gotas d'água sentidas como benção; daí inferirmos que essa pequena árvore possui forte impregnação urânica. Ser fortemente ligado à terra, a árvore assume para aquele homem, naquele momento, um significado celestial, no sentido de propiciar-lhe a sensação de estar sendo abençoado por algo que cai do céu, representado pela pequena copa. A bênção é justamente a possibilidade de evasão da atmosfera disfórica da cidade grande e a resposta confortadora a esse gesto suplicante. Em termos míticos, tal seqüência de ações corresponde à saída do lugar profano para o lugar sagrado.

O ritmo frenético da cidade, retomado no segundo parágrafo, é ofuscado pela harmonia (re)encontrada na natureza: "mas ele via apenas algumas árvores, um canto de mato, uma pedra escura." (p.18) Notemos que há uma gradação nessa seqüência

unesp

triádica: "árvores - canto de mato - pedra escura" e essa gradação parte da mobilidade para a imobilidade, retomada no final da crônica.

Após a harmonia sentida na natureza, um retorno do urbano: no plano da expressão, a repetição da seqüência "Ali perto" introduz o elemento urbano de forma rítmica e mostra que sua proximidade ainda é ameaçadora. Mas essa ameaça parece estar amenizada pelo confinamento do barulho a uma casa fechada, o que pode simbolizar o fechamento do eu lírico à sociedade reificante e abertura à imensidão da natureza.

Analisando a estrutura da expressão do toque do telefone vemos que é triádica: "Ali perto, dentro de uma casa fechada um telefone, batia, silenciava, batia outra vez, interminável, paciente, melancólico...." (p.18)

Essa estrutura encontra-se em oposição a outra, também triádica, relacionada ao movimento realizado pelo escritor, que parte da sociedade urbana, onde predomina o sentimento de solidão, e vai ao encontro da natureza, onde acontece um primeiro momento de busca e, finalmente, de encontro.

O sistema de comunicação da cidade grande se mostra falido (ele, por sua vez, também se compõe de pelo menos três elementos básicos: um emissor, um receptor, uma mensagem), mas sua falência mobiliza uma atitude de busca no narrador, que, ao invés

de se colocar numa posição de alguém "paciente e melancólico", encontra, na natureza, o equilíbrio perdido.

O processo de desligamento e ruptura é gradual: inicialmente o homem ainda pensa em seus afazeres urbanos e em sua vida na cidade grande, mas já de uma forma crítica:

> *Pensou no desgaste nervoso dessa vida, nos desencontros, nas incertezas, no jogo de ambições e vaidades, na procura de amor e de importância, na caça ao dinheiro e aos prazeres. (p.18)*

A busca da natureza e a possibilidade de encontrá-la próxima é sentida como um privilégio: "Ainda bem que de todas as grandes cidades do mundo o Rio é a única a permitir a evasão fácil para o mar e a floresta." (p.18) Mar e floresta, água e terra: elementos simbólicos de expressividade mítica.

A ruptura lírica está aí: no refúgio na natureza (nível da narrativa), no refúgio na linguagem (nível da narração). Refúgio que, ao contrário do mecanismo neurótico da fuga, não significa um distanciamento da verdade, mas sim um mergulho na consciência do ser. O último elo que ligava "aquele homem" à cidade grande (sua lembrança dos "desencontros", das "incertezas", do "jogo de ambições e vaidades", da "procura de amor e de importância", da "caça ao dinheiro e aos prazeres") se desfaz com a visão de seres da

unesp

natureza: um camaleão que corre, parecendo espelhar o ser humano em constante e inconsciente corrida e o pio triste de um passarinho, possivelmente, uma projeção da tristeza do eu lírico. Notemos que a coordenação da linguagem se presta totalmente para expressar tal ruptura: "Ele estava ali num desses limites entre a cidade dos homens e a natureza pura; ainda pensava em seus problemas urbanos ...."(p.18) A adversativa "mas" rompe esse estado limítrofe e introduz uma nova fase no texto: a adesão gradual à natureza. Os dois pequeninos animais fazem com que o eu lírico se introduza na vida animal, vegetal e mineral:

> *e o homem ficou atento àquela humilde vida animal e também à vida silenciosa e úmida das árvores, e à pedra escura, com sua pele de musgo e seu misterioso coração mineral.(p.18)*

O desgaste nervoso da vida urbana se opõe às três estruturas, "humilde vida animal", "vida silenciosa e úmida das árvores" e "pedra escura, com sua pele de musgo e seu misterioso coração mineral". Observemos que dos três reinos naturais, o vegetal e o mineral recebem destaque, formando-se mais uma vez uma gradação simbólica ("animal, vegetal, mineral"). Os dois últimos recebem descrição mais detalhada e rica. Há uma espécie de inversão, pois enquanto numa escala evolutiva "normal" teríamos a

unesp

seqüência racional, do "menor" para o "maior", ou do menos complexo para o mais complexo (mineral - vegetal-animal), na escala do cronista, o passarinho é referido como uma "humilde vida animal", as árvores já merecem uma adjetivação mais rica ("vida silenciosa e úmida das árvores") e a pedra escura ganha até características da vida humana ("pele de musgo" e "misterioso coração mineral"). A inversão poética dá vida ao inanimado e confere humildade ao animado. Além do fato de a estrutura triádica marcar bem o ritmo da crônica, acentuando a harmonia cósmica, o adjetivo "misterioso" conferido ao "coração mineral" da pedra escura parece denotar certo interesse do narrador com relação ao mineral.

A ruptura lírica possibilita um crescendo de harmonia com a natureza e com o próprio eu:

> *E pouco a pouco ele foi sentindo uma paz naquele começo de escuridão, sentiu vontade de deitar e dormir entre a erva úmida, de se tornar um confuso ser vegetal, num grande sossego, farto de terra e da água; ficaria verde, emitiria raízes e folhas, seu tronco seria um tronco escuro, grosso, seus ramos formariam copa densa, e ele seria, sem angústia nem amor, sem desejo nem tristeza, forte, quieto, imóvel, feliz. (p.19)*

O ritmo que já se vinha ralentando no parágrafo anterior parece atingir, nesse último, um alto grau de coerência com a

substância do conteúdo. Assim, toda a estrutura binária, antes de oposição entre cidade e natureza, repete-se agora, metamorfoseada em harmonia e tranqüilidade. Os elementos das díades rítmicas distribuem-se assim: deitar-dormir; terra-d'água; raízes-folhas; escuro-grosso; (sem)angústia-(nem)amor; (sem)desejo-(nem)tristeza; forte-quieto; imóvel-feliz.

As dissonâncias do espaço social e a hostilidade da natureza no parágrafo inicial transformam-se, lentamente, em possibilidade de acolhimento oferecido pela própria natureza: a oposição entre o eu lírico e o mundo se complica com a revelação das inúmeras facetas da vida urbana e da unidade da natureza. Mas, apesar do contato com a natureza, o cronista ainda não se desliga, num segundo momento, da vida urbana e, por isso, os ecos da cidade atingem sua trajetória.

Essa posição limítrofe atinge seu ápice no terceiro parágrafo, onde há marcas definitivas da dissonância e da consonância:

> *Ele estava ali num desses limites entre a cidade dos homens e a natureza pura; ainda pensava em seus problemas urbanos.... mas um camaleão correu de súbito, um passarinho piou triste em algum ramo, e o homem ficou atento àquela humilde vida animal e também à vida silenciosa e úmida das árvores, e à pedra escura, com sua pele de musgo e seu misterioso coração mineral. (p.18)*

unesp

Finalmente, o último parágrafo é o da grande consonância entre o ritmo humano e o natural.

Estamos, pois diante do que Bachelard, em *Poética do devaneio*, considera um devaneio cósmico:

> *O devaneio poético dá o mundo dos mundos. O devaneio poético é um devaneio cósmico. É uma abertura para um mundo belo, para mundos belos. Dá ao eu um não-eu que é o bem do eu: o não-eu meu... Se o considerarmos em sua simplicidade, veremos que ele é o testemunho de uma função do irreal, função normal, função útil, que protege o psiquismo humano, à margem de todas as brutalidades de um não-eu hostil, de um não-eu estranho.... Os devaneios cósmicos afastam-nos dos devaneios de projetos. Colocam-nos num mundo, e não numa sociedade. Uma espécie de estabilidade, de tranqüilidade, pertence ao devaneio cósmico. Ele nos ajuda a escapar ao tempo. É um estado. Penetremos no fundo de sua essência: é um estado de alma. (pp.13-14)*

Em termos de linguagem, essa crônica exemplifica a capacidade de Rubem Braga de extrair o belo do simples. As palavras usadas são as mais comuns possíveis, mas o texto nos parece tão meticulosamente poético que, em termos rítmicos, realiza um movimento de afunilamento espacial e psicológico e se adensa em símbolos míticos. O afunilamento espacial, passagem da cidade para o morro, é nítido já no primeiro parágrafo e o psicólogico se dá pela fuga

unesp

da reificação urbana para uma consciência de si: "forte, quieto, imóvel, feliz"(p.19). Grande a elaboração rítmica dessa seqüência, uma vez que "quieto" e "imóvel" estão aproximados pela sinonímia e "forte" e "feliz", pela eufonia.

Os símbolos míticos, a árvore e a pedra, revelam-se aos poucos. No início, esboça-se o caráter de impregnação urânica da árvore sacudida de modo que as gotas d'água abençoem a cabeça do narrador. E no final, expansão e ascensão.

O desejo de tornar-se um ser vegetal fica relativizado pelo adjetivo "confuso", que enfatiza a imagem de uma mescla de vegetal e mineral: apesar da descrição de uma árvore, a imobilidade, característica da pedra, confirma o sentido primeiro do adjetivo "confuso".

A identificação cósmica com elementos naturais por parte do narrador é dupla: se, por um lado, aparece o desejo de ascese e acolhimento dado pelo tronco e copa densa; por outro, a imobilidade é fortemente desejada, como um contraponto à correria irracional da vida de cidade grande. O personagem é um ser rítmico, no sentido de Octávio Paz, pois sai de uma situação alienadora e angustiante e vai em direção a outra, libertadora, de encontro e revelação do eu. Esse ritmo possibilita uma análise de penetração psicológica, pois ao nos permitirmos ver o eu lírico estaremos vendo o Homem, no sentido ontológico da palavra.

unesp

Nessa crônica existem todas as características que Hegel encontrou na poesia lírica: um sujeito individual, situações e objetos particulares e a expressão da maneira pela qual a alma toma consciência de si dentro desse contexto.

Podemos participar da imaginação criadora de Rubem Braga buscando, numa postura fenomenológica, uma análise que traga a nós e a nossos leitores, um crescimento interior, um aumento do ângulo de visão de si e do mundo. A imagem final da crônica, do ser transformado em vegetal, "um confuso ser vegetal, num grande sossego", "farto de terra e de água", "que ficaria verde, emitiria raízes e folhas", cujo tronco seria "um tronco escuro grosso", cujos ramos "formariam copa densa" nos permite devanear. Fruto de um devaneio poético do próprio cronista, tal imagem nos remete a Bachelard, que, na obra *A terra e os devaneios do repouso*, afirma:

> *Acreditamos, justamente que há objetos que têm forças de integração, objetos que nos servem para integrar imagens. A nosso ver, a árvore é um objeto integrante (...) Viver como uma árvore! Que crescimento! Que profundidade! Que retidão! Que verdade! No mesmo instante, dentro de nós, sentimos as raízes trabalharem, sentimos que o passado não está morto, que temos algo a fazer, hoje, em nossa vida obscura, em nossa vida subterrânea, em nossa vida solitária, em nossa vida aérea." (9)*

A imagem da árvore de Rubem Braga inclui raízes, revelando ao ser sua condição de "filho da terra". Citando Bachelard: "Todos nós, sem nenhuma exceção, temos por antepassados lavradores."(10) A árvore traz, portanto, a profundidade indicada por Bachelard. Inclui, também "um tronco escuro, grosso", marca da retidão bachelardiana e, possivelmente, da maturidade encontrada na natureza, e a copa densa formada pelos ramos talvez indiquem o crescimento de ser que poderá acolher, em sua sombra, outros seres que dele se aproximem.

Analisando um trecho da obra sartriana *A náusea*, Bachelard fala do hipnotismo do desvanecimento sobre o sonhador, que está presente no final da crônica analisada: a metamorfose sonhada permite ao personagem afirmar: "ele seria, sem angústia nem amor, sem desejo nem tristeza, forte, quieto, imóvel, feliz."(p.19)

Volta à grande mãe natureza? Imagem do útero acolhedor, no nível do inconsciente individual e do paraíso perdido, no nível do inconsciente coletivo? Todas essas questões podem ser lançadas como possibilidades para essa busca incansável do ser humano de se lançar em direção a algo mais acolhedor e gratificante do que a vida agitada nas sociedades modernas. Com certeza, elas nos remetem, no mínimo às palavras bachelardianas:

unesp

> *Uma única imagem invade todo o universo. Difunde por todo o universo a felicidade que sentimos ao habitar no próprio mundo dessa imagem. O sonhador, em seu devaneio sem limite nem reserva, se entrega de corpo e alma à imagem que acaba de encantá-lo. (11)*

Na crônica analisada, notamos que o protagonista se evade voluntariamente do contexto urbano, talvez por sentir, aí, a morte progressiva de partes importantes de si mesmo. O trabalho, as promissórias, a condução, o telefone, o asfalto são elementos que carregam uma disforia latente, que se explicita ao longo do texto. A correria, os compromissos, as vãs tentativas de comunicação interpessoal, tudo isso faz com que o homem deixe a cidade à procura de um refrigério. No segundo parágrafo, a linguagem faz a oposição. Tudo que é relativo à cidade é disfórico e até mesmo irritante; em vez disto, o mato é caracterizado pela simplicidade e pela quietude, enfim, pelo encontro. Tal ocorre no trecho abaixo:

> *Ali perto mesmo a cidade murmurava, estalava com seus ruídos vespertinos, ranger dos bondes, buzinar impaciente dos carros, vozes indistintas mas ele via apenas algumas árvores, um canto de mato, uma pedra escura. (p.18)*

Ao deixar a agitada e árida cidade, o homem liberta-se de seu ritmo frenético e passa a andar lentamente "por aquele morro coberto de um mato viçoso". A oposição clara vem

unesp

acentuada pela presença da água: "O capim cheio de água molhara seu sapato e as pernas da calça...." (p.17)

Tocar uma arvore é, na tradição mitológica, um gesto que encerra a busca de proteção e regeneração; é sempre benéfico e fortificante; no caso do texto, esse caráter está acentuado pela presença de gotas d'água que caem sobre o personagem. O contato homem-árvore gera, no primeiro, uma paz crescente, uma vontade de "deitar e dormir"; dormir para tudo que foi até então, para toda sua agitação de narrador de cidade e acordar para uma nova realidade: sua transformação em um "confuso ser vegetal."

Lembremo-nos que há, neste momento do texto, uma inversão da tradição popular, que apresenta lendas e contos em que a heroína, morta tragicamente, toma a forma de uma árvore. Aqui, o protagonista deseja tornar-se uma árvore, tal o peso exercido por sua vida urbana e o sentimento de alívio junto à natureza. Além disso, simbolicamente falando, a vegetação contém, em si, a vida e a força da regeneração periódica, o que vai ao encontro das necessidades do protagonista.

Em épocas e culturas diferentes, religiões e tradições populares do mundo inteiro possuem ritos e símbolos vegetais. A árvore representa o cosmo vivo, que se regenera incessantemente; está carregada de forças sagradas porque é vertical, porque sempre se regenera (a perda das folhas interpretada como

unesp

morte e sua recuperação, como vida) e, principalmente, porque representa uma realidade extra-humana. Para as civilizações arcaicas, ela repete o cosmo inteiro; para as mais avançadas, é o símbolo do universo. A transformação do homem em árvore reflete, sob esse prisma, o humano desejo de sentir-se unificado, plenamente harmonizado com o universo.

Notemos que esse desejo de transformação (fruto de seu contato fertilizante com a árvore) se dá num espaço análogo aos lugares sagrados arcaicos, uma paisagem de pedras, água e árvores, como bem assinala Mircea Eliade, um microcosmo, porque repete a paisagem cósmica, porque é um reflexo do todo.(12)

O confuso ser vegetal em que deseja transformar-se apresenta, como vimos, características de árvore (não uma árvore qualquer, mas uma árvore "farta de terra de água", simbolizando a possibilidade de regeneração e purificação) e de pedra (a imobilidade nos remete à pedra, símbolo da indestrutibilidade e duração).

Esse final do texto, se mostra assim, para nós, como ascensão e expansão, tentativa de sair de tudo que é pequeno e efêmero e lançar-se ao transcendente.

Numa perspectiva bachelardiana, a unidade do devaneio desse protagonista é a imagem do "confuso ser vegetal", pois ela o leva ao seu mundo sonhado, no qual a felicidade é assim

unesp

definida: "e ele seria, sem angústia nem amor, sem desejo nem tristeza, forte, quieto, imóvel, feliz."(p.19)

Como associamos o desejo de fusão do homem com a natureza a narrativas populares em que a heroína morta se transforma em árvore, a associação (confusão) desse elemento com a pedra nos remete à crença das sociedades primitivas de que a alma dos mortos deveria habitar as pedras próximas a seus túmulos, para que pudesse subsistir indefinidamente com elas sem degradar-se, prestando-se à perpetuação da vida por seu poder de fecundação. Vida e morte se encontram, assim, nesse conjunto de árvore e pedra, símbolo do primitivo altar, lugar consagrado em que o homem torna-se capaz de transcender o efêmero de sua existência e alcançar aquilo que deseja: a paz, a harmonia, a indestrutibilidade.

Se pensarmos, agora, em termos de ritmo de mundo, veremos que, no início da crônica, o espaço social abriga dissonâncias, marcadas pelas expressões "vento frio", "temporal noturno", "lenta chuva" e "brumas". Há uma certa lentidão, porém a hostilidade da natureza é óbvia. O ritmo frenético da vida na cidade grande marca, ainda no primeiro parágrafo, a dissonância maior, que acontece entre o eu e o mundo urbano e se reflete em substantivos que parecem ganhar vida própria: "trabalho", "promissórias", "condução", "telefone", "asfalto". Contra tudo isso, a natureza se oferece como um ninho acolhedor e acalentador.

unesp

Logo a oposição se acentua, pelo desvelamento da multifacetação da vida urbana e a unidade possibilitada pela natureza, mas o desligamento do mundo social é gradativo, passando por uma posição limítrofe (que traz marcas indefinidas de dissonância e de consonância), para atingir, no último parágrafo, a grande consonância entre o humano e o natural.

Outra crônica que possibilita a identificação entre o ritmo interior do cronista e parte do Universo é "Uma tarde em Buenos Aires" (*A traição das elegantes*), diferente das crônicas braguianas que apresentam o distanciamento da cidade grande e a volta à natureza como solução eficaz para desencontros e angústias do ser humano. Nela, o cronista enuncia uma situação ímpar, em que consegue sentir-se em harmonia com o ritmo da multidão urbana e em desarmonia com o (des)encontro com pessoas conhecidas.

A primeira frase da crônica contém uma seqüência de negativas que apresenta o estado de ânimo dissonante em que se encontra o cronista em Buenos Aires: "não telefonei, não procurei nenhuma pessoa amiga."(p.64) Parece não haver, por parte dele, nenhuma esperança quanto à possibilidade de um encontro gratificante com pessoas conhecidas. Por isso, coloca-se em confronto com a multidão portenha: "Fechado no meu capote e no meu silêncio pus-me a andar pela rua cheia de gente."(p.64) A atitude de

unesp

fechamento a um mundo que, até aqui, mostra-se hostil e em dissonância com o eu lírico revela-se frontal.

A escuridão da cidade parece corresponder à escuridão íntima do escritor, porém esboça-se certa esperança na sua transformação em luzes: assim como existe a certeza de que a cidade se ilumina por volta das dez da noite, o cronista também deixa aberta a possibilidade de se sentir mais "iluminado" no contato (ou ausência de) com a multidão que o circunda:

> *As grandes luzes só se acendem às dez da noite e, desde muito cedo, no inverno, é escuro. Há um poder nessa multidão que desfila na penumbra como um rio grosso com seu murmúrio.(p.64)*

Observemos o trecho:

> *Deixei-me ir pela Florida..., como se o poder da multidão, referido anteriormente, impulsionasse e suscitasse sentimentos primitivos de alento: ... e a multidão me embalava e me fazia bem. E por ser impessoal e não ter pressa nem rumo, por ter um capote e sapatos grossos e por andar entre meus desconhecidos irmãos, eu me senti mais livre.(p.64)*

Encontramos, aí, o que Emil Staiger define como "disposição anímica.(13) O que ocorre, porém, é que, neste caso, a disposição não está encarnada no texto enquanto estrutura. Nota-se

unesp

que o sujeito do acolhimento, uma multidão impessoal, simboliza um grande objeto gratificador que lhe oferece "irmãos desconhecidos", em bela antítese que reúne um elemento que aproxima e outro que, convencionalmente, distancia pessoas.

Após a descrição de seu estado de ânimo, o cronista narra rapidamente ações corriqueiras: "comprei meu jornal, tomei meu café, li o placar das últimas notícias, fiquei um instante distraído mirando os frangos que giravam se tostando numa rotisseria."(p.65) Qualificadas como ritos da multidão, elas o libertam do peso de se sentir único e distinto dos demais determinando o anonimato que o redime de todos os pesos e culpas.

Apesar dessa falsa aparência de ser "mais um" na multidão inconsciente, o cronista nutre-se da poesia de um verso lido há muito tempo, que vem transfigurar o real vivido numa experiência única: *"Io encontre en una esquina de la calle Florida..."* A partir dessa evocação, a experiência do real se enriquece:

> *Fiquei com esse verso na cabeça pensando vagamente que esse homem sem nome que alguém encontrou em uma esquina de la calle Florida podia ser eu, como podia ser milhões de outros, e tirei disso não sei que vago e particular consolo.(p.65)*

A poesia traz consolo, ou melhor dito, como um verdadeiro poeta, o cronista consegue sorver a poesia do cotidiano, no

unesp

caso da crônica analisada, não apenas rememorando versos conhecidos, mas construindo a sua própria, a partir da experiência singela de sentir-se bem no anonimato que lhe confere a multidão. Assim o faz quando se serve do acontecimento de encontrar-se com um casal de amigos em lua-de-mel. O lirismo vai irromper na confissão desprendida e tranqüila de aceitação da efemeridade e na expressão do desejo generoso de permanência da felicidade alheia. Essa disponibilidade do sujeito lírico para a plenitude existencial dos outros constitui uma revelação de si mesmo:

> *Estimei encontrá-los, e a felicidade do casal me fez bem, mas senti, com certa curiosidade, que no fundo de mim não havia a menor inveja. Ide-vos noivos morenos, por Florida e Corrientes, ide-vos felizes por todos os caminhos da vida. Só vos invejarão os que também procuram ser felizes; minha longa tarefa é outra, é não ser infeliz e me proteger e guardar, ser forte dentro de mim, forte, quieto e sereno. Essa tarefa me distrai; e, vendo em vossos olhos a felicidade, eu descobri que em verdade ja não a procuro mais. Já passei por esse caminho; sobre minha cabeça, quando ia por ele, mais de uma árvore deixou cair flores.(p.65)*

Sinal de desesperança ou simplesmente de maturidade? Difícil definir e nem o tentaremos, uma vez que o próprio cronista conclui: "Não choro esse tempo; simplesmente ele passou."(p.66) E, marcando a efemeridade existencial, afirma: "Assim

unesp

vai passando a multidão, e dentro dela caminho outra vez, lentamente, distraído e tranqüilo como um boi."(p.66) Aqui, a imagem do natural parece vencer as discordâncias; mas o que essa crônica traz de diferente é que o eu não precisa se opor aos elementos da sociedade para se encontrar e se revelar, ao contrário, esses elementos possibilitam o encontro.

A imagem inicial da multidão "que desfila na penumbra como um rio grosso com seu murmúrio" foi o fator desencadeante de todo o devaneio posterior do cronista. Justamente nesse devaneio abre-se a possibilidade de revelação lírica. Poderíamos dizer, então, que o suporte dessa crônica poética está nessa imagem inicial que possibilita a tomada de consciência de si e revelação da mesma.

Cabe observar que a imagem possibilitadora da ruptura lírica refere-se ao elemento que "embalou" essa mesma ruptura: ao mesmo tempo em que, no nível da ação narrada, o eu aderia ao ritual da multidão urbana, no nível do reflexo das ações em sua interioridade, esse eu rompia com ela. A ruptura constitui o tema da crônica .

Em termos de estrutura rítmica total, o texto tem três tempos: identidade com a multidão e anonimato; encontro com o casal, que se destaca da multidão e se particulariza; volta à multidão.

Notemos que, enquanto o cronista se encontra identificado com a multidão que o envolve, suas armaduras são o capote, igual a tantos outros, e o silêncio, atitude de todos. Essas armaduras são quebradas na presença do casal de brasileiros: para eles o cronista é "alguém", e vice-versa. Existe um diálogo efetivo, embora banal, e cada um vê o outro com uma identidade própria.

Mas, paradoxalmente, quando o cronista se vê como um ser individualizado, separado da multidão, sente-se esvaziado do bem-estar anterior, talvez porque sinta que esse tipo de contato meramente "social" sirva apenas para um mascaramento no qual o eu nada faz além de esconder-se e proteger-se.

O fato de destacar-se da multidão permite-lhe ver o outro e a si mesmo. Enquanto o casal irradia uma felicidade questionável, o cronista sente que a sua consiste, hoje, em proteger-se e guardar-se das ameaças externas e internas.

Considerando a cidade de Buenos Aires como o Universo do cronista vemos que, nesta crônica, existe consonância com parte do mesmo. Explicando: a cidade lhe oferece a opção do anonimato, que se enriquece graças à riqueza de sua vida interior, e a do encontro com "amigos felizes", que se minimiza frente às descobertas da primeira. Ao rejeitar a adesão ao outro e voltar-se para dentro de si mesmo (em uníssono com a multidão silente mas dinâmica), o cronista revela estar em concordância com parte do

unesp

Universo circundante. Embalado pelo ritmo da multidão, o narrador parece encontrar seu próprio ritmo, que reflete uma inversão: na presença dos conhecidos, ele se sente como frente a um "rebanho" e, na multidão, ele se sente único. Daí o desejo de que o rebanho siga o seu destino de busca da "felicidade" e que ele, sentindo-se exceção, continue seu movimento de ascese.

A solidão é vista, pelo cronista, como virtude ativa, que o remete à presença envolvente da multidão e que o faz sentir-se em plenitude quase absoluta.

Tivemos até agora, nas crônicas analisadas, a imagem de um eu "problemático" (na visão de George Lukács) (14) que tem que se haver com uma realidade (interna e externa) extremamente tensa. Desse confronto pode surgir, como vimos, a expressão de uma profunda oposição entre o eu e o mundo ("A cidade feia" e "Nascem varões"), um encontro de dissonâncias (do eu e do mundo, em "Visitação a São Paulo"), uma cisão profunda no próprio eu entre o sentimento e a razão ("A Presença"), ou ainda a abertura para a possibilidade de encontro, que se concretiza, pelo menos parcialmente, em "Mar", "O mato" e "Uma tarde em Buenos Aires."

De qualquer forma, há, nessas crônicas, um contato, às vezes tênue, outras profundo, com a realidade. Mas essa, sabemos, não é a única forma de se tentar resolver o conflito, as dissonâncias. Inclusive, se não estivermos equivocados, a forma

unesp

encontrada por Rubem Braga para se relacionar com as dissonâncias inerentes à existência, parece-nos ser o devaneio operante, que, ao invés de afastar o cronista da realidade, permite-lhe uma outra visão da mesma.

Sabemos que, na visão freudiana, a arte, espécie de reino mágico da onipotência das idéias, revela seu caráter de onipotência maximizado, no domínio da literatura, nas obras em que o devaneio operante é o elemento estruturador do texto. Partiremos, agora, para a análise de crônicas que refletem essa passagem da expressão do conflito com um real tenso para a tentativa de solução através de um devaneio distenso, lembrando, porém, que algumas das crônicas já analisadas enquadram-se perfeitamente aqui e, só por escolha metodológica, destacaremos uma para demonstrar a relevância da distensão do devaneio na tentativa de solução de conflitos ou dissonâncias. A crônica escolhida para tal empresa foi "A grande festa", do livro *A borboleta amarela*.

O texto de "A grande festa" está atravessado integralmente por um ritmo binário, que pode ser notado desde os pares de adjetivos, em contraste ou não, até às oposições maiores de espaço e comportamento.

A farta adjetivação cria, desde o início, um clima de beleza e euforia, sonho e excitação que será, entretanto, entrecortado pela oposição entre o cronista e o outro. Se, inicialmente,

os pares de adjetivos contribuíam para uma boa caracterização do cenário descrito, a partir da constatação da dissonância, esse ritmo binário marca um contraste: a opositiva "mas" introduz tal dissonância; a rajada de vento e os vidros estilhaçados vêm simbolizá-la.

Assim, o vento parece abrir a janela da realidade, mostrando que contrasta cruelmente com o sonho da festa e formando, com esta, um par opositivo.

O ritmo binário existente: seja no interior dos parágrafos, seja na estrutura total da crônica, delineia-se, no final, pela oposição:

> *Percebi meu erro; voltei-me para o interior do salão, mas não havia mais ninguém; era um pequeno quarto frio construído por um demônio para nele prender a minha insuportável solidão. (p.152)*

A solidão, realidade dissonante, se revela, então, como o motivador do devaneio. Contra a dissonância, a harmonia desejada, o sonho de satisfação de desejos, enfim, um universo ordenado tal qual um paraíso irremediavelmente perdido, um ritmo binário de oposição do sonho à realidade.

Poucas são as crônicas braguianas que evidenciam a representação de um universo real coerente. Entre elas pensamos situar-se "Homem no mar" (*O verão e as mulheres*). Seu

primeiro parágrafo delineia um quadro de oposição entre o mundo da natureza e do homem, aquele marcado pela vida dos movimentos (das árvores, do sol, do vento, das águas, das espumas, dos bichos alegres e humildes, da terra, da onda) e este pelo vazio da ausência (marcado pela fria presença dos telhados). Entre os dois, o mar.

Essa oposição entre presença dinâmica e ausência, que ameaça dominar o texto, é interrompida, logo no início do segundo parágrafo, pela adversativa que introduz um elemento humano em pleno movimento. Tal movimento é ritmicamente marcado pelas nasalizações, acentuação e reiterações, conforme podemos observar: "Mas percebo um movimento em um ponto de mar; é um homem nadando.... Ele nada a uma certa distância da praia, em braçadas pausadas e fortes."(p.13) A partir da vírgula há uma "desaceleração" no ritmo da frase, o que a torna homóloga ao ritmo do nadador.

Isso se confirma no ritmo dos dois trechos seguintes: o primeiro, com pés mais longos, tem justamente a função de equiparar a grande velocidade das ondas com a do nadador: "nada a favor das águas e do vento." (p.13) O segundo, mais anapéstico, colocado em paralelo com o primeiro, faz com que o ritmo acelere, o que está bem de acordo com o conteúdo expresso: "e as pequenas espumas que nascem e somem parecem ir mais depressa do que ele." (p.13)

unesp

"Justo" é o vocábulo que inicia a frase seguinte e ele parece enfatizar a justeza da própria expressão: as reiterações parecem estar aí para marcar, de um lado, a leveza das espumas e, de outro, o peso do homem, que tem que ultrapassá-lo e se tornar também leve para alcançar seu objetivo maior: nadar.

Uma disposição livre talvez favoreça uma visualização do dinamismo que cremos existir no texto:

espumas são leves
são feitas de nada,
toda sua substância é água
e vento
e luz
e o homem tem sua carne,
seus ossos,
seu coração,
todo seu corpo a transportar
na água.(p.13)

O meio pelo qual o nadador consegue ultrapassar seus próprios limites é através da manutenção de um ritmo constante, que é aludido pelo cronista de uma forma consonante consigo mesmo:

é preciso que conserve a mesma batida de sua
braçada,
e que eu o veja desaparecer assim
como o vi aparecer,
no mesmo rumo,
no mesmo ritmo,

unesp

forte,
lento,
sereno.(p.14)

É essa "calma energia" sentida no nadador que permite ao cronista identificar-se com o mesmo e afirmar: "a imagem desse homem me faz bem."(p.14)

A enumeração das negações não é suficiente para abafar a solidariedade sentida pelo cronista e justificada pela "firmeza e correção" do nadador.

O narrador constrói um paralelo entre o ato de nadar e o de escrever e isso persuade o leitor a crer na simultaneidade das ações e, ao qualificar o ato de nadar do desconhecido, usa argumentos que, em outras crônicas usou para referir-se ao ato de escrever: "ele não estava fazendo nenhum gesto a favor de alguém, nem construindo algo de útil; mas certamente fazia uma coisa bela, e a fazia de um modo puro e viril." (pp.14-15) Parece que, nesse momento, o nadador se transforma numa espécie de desdobramento do cronista, tão forte fica a identificação.

O parágrafo final confere uma forma circular ao texto: novamente o cronista se distancia (no espaço) do narrador, mas sente por ele um carinho tão grande que o registra de forma ritmicamente marcada:

unesp

Não desço para ir esperá-lo na praia e lhe apertar a mão; mas dou meu silencioso apoio, minha atenção e minha estima a esse desconhecido, a esse nobre animal, a esse homem, a esse correto irmão.(p.15)

Por tudo isso verifica-se que, nessa crônica, há a apresentação de um Universo coerente, um Universo que possibilita a conciliação dos movimentos naturais e humanos, que exprime sua naturalidade pelo contínuo fluxo das ondas do mar e que possibilita ao homem acompanhá-lo em seus movimentos.

Entre dois elementos estáticos, um natural e outro artificial, as árvores e o telhado, surge o mar que, com seu dinamismo e força marcantes, seria um opositor ao elemento humano se esse não fosse capaz de entrar em sintonia com ele, mas o "homem no mar" mostra-se capaz dessa sintonia. Apesar de suas vigorosas braçadas, ele "nada a favor das águas e dos ventos". Esse quase abandono permite-lhe comungar do ritmo da natureza. O que seria sacrifício transforma-se, então, numa espécie de bem maior e é essa atmosfera sintônica que o cronista capta e retrata em sua criação.

Ritmo do mar e ritmo do nadador de um lado, e, de outro, o ritmo da visão e da escritura da crônica: os pares se colocam lado a lado para expressar a concordância entre Universo e homem. Dessa concordância resulta outra, do cronista com o nadador, que é, por isso mesmo referido como um "correto irmão."

unesp

NOTAS

(1) No *Tratado de história de las religiones I*, Eliade associa a lua aos seguintes temas:

a) fertilidade (águas, vegetação, mulher, "antepassado mítico");

b) regeneração periódica ("homem novo", sobrevivente de uma catástrofe aquática provocada pela lua; simbolismo dos animais lunares, principalmente a serpente);

c) tempo e destino (a lua tece os destinos)

d) mudança, marcada pela oposição luz-sombra (lua cheia e lua nova, mundo superior e mundo inferior, bem e mal) ou pela polarização ser-não ser, virtual-atual (simbolismo das latências: noite escura, obscuridade, morte, sementes e larvas).

Em todos esses temas domina a idéia do ritmo devido a sucessão de contrários, por isso mesmo um ritmo estreitamente relacionado à vida humana, como lemos em Eliade:

> *Podría decirse que la luna revela al hombre su própia condición humana; que, en cierta medida, el hombre se "mira" y se encuentra a sí mismo en la vida de la luna. Por eso el simbolismo y la mitología lunares son patéticos, pero también consoladores porque la luna rige a la vez la muerte y la fecundidad, el drama y la iniciación. La modalidad por excelencia de la luna es el cambio, los ritmos; pero es*

> *también el retorno cíclico, destino que hiere y consuela a la vez, porque si por un lado las manifestaciones de la vida son lo bastante frágiles para disolverse de manera fulgurante, por otro son restabelecidas por el "eterno retorno" que la luna rige. Tal es la ley de todo el universo sublunar. (pp.218-219)*

As possíveis associações desse simbolismo da lua com o texto já se esboçam desde a alusão à lua cheia e prestam-se para marcar justamente o retorno cíclico da vida, representado pelos meninos recém-nascidos.

(2) Para Klein, o bebê, ao entrar na posição depressiva, se defronta com o sentimento de ter destruído onipotentemente sua mãe (e outros objetos amados), de forma que a culpa e o desespero despertam nele o desejo de restaurá-los e recriá-los externa e internamente. A reparação real se caracteriza pela aceitação da realidade psíquica (que envolve a renúcia à onipotência e à magia), a diminuição da divisão (*splitting*), a remoção da identificação projetiva, a aceitação da idéia de separação (diferenciação entre o eu e a mãe) e da liberdade dos objetos, bem como da reparação mútua entre os mesmos. A reparação pode, entretanto, ser uma defesa maníaca contra ansiedades depressivas e quando isso acontece faltam todos ou quase todos esses elementos e a reparação é onipotente, visando à não-experimentação da culpa e perda.

unesp

A diferença, portanto, entre a reparação saudável e a patológica (maníaca) é que, enquanto na primeira a finalidade é restaurar o objeto amado ferido (o que confere maior crescimento ao ego, pois o objeto restaurado e recriado internamente se torna propriedade sua e o processo se torna a base da capacidade de amor e das atividades criativas), a segunda tem como objetivo reparar o objeto de tal modo que culpa e perda nunca sejam experimentadas. Assim, a reparação como defesa maníaca impede a possibilidade de haver verdadeiro amor ou estima pelo objeto que está sendo reparado, pois isso possibilitaria o retorno de sentimentos depressivos verdadeiros, e o que existe, neste mecanismo, com relação ao objeto é a negação, o controle e o desprezo.

Enfim, as defesas maníacas detonam um círculo vicioso: quando o ataque ambivalente ao objeto (típico da posição depressiva) provoca um sentimento de culpa e perda insuportável, as defesas fazem com que o objeto seja tratado com desprezo, controle e triunfo, o que impede quaisquer atividades reparadoras e faz com que os ataques renovados aumentem tanto a destruição do objeto quanto sua retaliação vingativa, o que aprofunda as ansiedades depressivas e torna a situação cada vez mais persecutória e sem esperança.

(3) O termo "Nirvana", tomado da religião budista e difundido no Ocidente por Schopenhauer, designa a extinção do desejo humano, o

aniquilamento da individualidade, que se funde na alma coletiva, um estado de quietude e felicidade perfeita. O termo é usado por Freud que, retomando a psicanalista inglesa Barbara Low, enuncia, em seu *Para além do princípio do prazer* o princípio de Nirvana como a tendência para a redução, constância ou supressão da tensão de excitação interna. Em *O problema econômico do masoquismo*, Freud associa o princípio de Nirvana à pulsão de morte, definindo-o como a tendência extrema de levar a excitação ao nível zero. A ligação entre o prazer e o aniquilamento que o termo Nirvana sugere permaneceu, porém, problemática para Freud.

(4) Sabemos que "instinto" é o equivalente ao termo freudiano *trieb*, que seria mais convenientemente traduzido por "pulsão". As pulsões de vida, também designadas pelo termo *eros* abrangem as pulsões de auto-conservação e as pulsões sexuais propriamente ditas. As pulsões de morte, ao contrário, contrapõem-se às pulsões de vida e tendem a reconduzir o ser vivo ao estado inorgânico. Quando dirigidas para o exterior manifestam-se sob a forma de pulsões agressivas ou destrutivas.

(5) Segundo Klein, as atividades criativas têm sua base no desejo do bebê de restaurar e recriar sua felicidade, harmonia e objetos internos perdidos (destruídos onipotentemente em fantasia).

(6) Para Freud, o funcionamento mental é regido por dois princípios: o princípio do prazer e o da realidade. O primeiro indica o objetivo da atividade psíquica de evitar o desprazer e proporcionar o prazer, e o segundo modifica-o na medida em que se estabelece como princípio regulador da satisfação, que não mais se realiza pelos caminhos mais curtos, mas é adiada em função das condições impostas pelo mundo exterior.

(7) Nossa inferência baseia-se na sugestão do caráter oral, representado pelo desejo do uísque servido com ternura imparcial e impessoal, e da posição esquizo-paranóide de Klein, na qual o ego tem uma relação de objeto parcial: o seio (objeto primário) é dividido em seio ideal e seio persecutório. O primeiro se vincula a experiências gratificantes de alimentação e amor e o segundo a experiências de privação e sofrimento, que são atribuídas ao "seio mau".

(8) Embora o termo "repressão" ainda suscite diferentes conceituações, num sentido lato, podemos entendê-lo como a operação psíquica que tem como objetivo fazer desaparecer da consciência um conteúdo desagradável ou inoportuno.

(9) Bachelard. *A terra e os devaneios do repouso*, p. 230.

(10) *Ibid*, p.228.

(11)_____. *A poética do devaneio*, p.167.

(12) Eliade. *Tratado de história de las religiones II*, pp.95-104.

(13) Lemos, em *Conceitos fundamentais da poética*, de Staiger:

> *Originalmente, porém, a disposição não é nada que exista "dentro" de nós, e sim, na disposição estamos maravilhosamente "fora", não diante das coisas mas nelas e elas em nós. A disposição apreende a realidade diretamente, menor que qualquer esforço de compreensão. Estamos dispostos afetivamente, quer dizer, possuídos pelo encanto da primavera ou perdidos no medo do escuro, enebriados de amor ou angustiados, mas sempre "tomados" por algo que espacial e temporalmente - como essência corpórea - acha-se em frente a nós* ***(gegenübersht)****. (p.59)*

O que temos, portanto, nessa crônica é um retrato, uma referência à disposição anímica, mas não uma disposição anímica realizada artisticamente, pois, apesar de haver uma referência direta a um estado de disposição anímica, ela não está encarnada no texto.

(14) Vide nota 7, cap. I.

unesp

A LIRA CONTRA O MURO

Mostrávamos, na introdução deste trabalho, o aparente contraste entre as concepções de poesia que citávamos e o objeto de nosso estudo: textos escritos em prosa. Mas, conforme assinalamos, tal fato pode ser entendido como uma forma de resistência que o texto da crônica, muitas vezes, tenta vencer. No decorrer de nossas análises pudemos constatar como Rubem Braga vence esse contraste em suas crônicas poéticas.

A poesia braguiana tornou-se, assim, o fio condutor de nossa pesquisa, que apresentou, num primeiro momento, as concepções de ritmo e imagem como centrais para sua compreensão, chegando-se à conclusão de que as variações musicais possibilitadas pelo som articulado da linguagem poética projetam uma imagem de mundo. Nossa tarefa impunha-se, pois, como uma viagem através da linguagem poética de Rubem Braga e das imagens de mundo por ela geradas.

Inicialmente, enfatizamos a forte adesão de Rubem Braga ao cotidiano para, a partir daí, buscar sua concepção de poesia. Mostramo-nos desconcertados diante de sua postura de cronista-poeta que visa: tornar a linguagem eficaz pelo

transbordamento de emoções evocadas e pela nomeação das coisas através de expressões significativamente comuns e resgatar o cotidiano, pelo despojamento da linguagem.

O efeito poético, conforme mostrou Rubem Braga (numa visão que se mostra unânime entre os críticos), vem da conjunção entre o som e o sentido. Seu caráter lúdico se faz presente seja na composição de sua musicalidade, seja em seus devaneios operantes.

No que tange à musicalidade, descobrimos, em Rubem Braga, uma certa resistência àquele tipo de poesia que a ostenta, seja a que se articula a partir de um eixo rítmico, seja a mais moderna, que o dispersa. À essa musicalidade ostensiva, opõe-se uma que denominamos "discreta" e que se revela nas crônicas braguianas como presença de uma disposição sonora suficiente para seduzir. Notamos, porém, que, ao lado desse tipo de musicalidade predominante, há momentos em que o cronista utiliza todos os recursos já classificados e classificáveis, o que denota a assimilação de cadências e seqüências rítmicas notadas em outros autores. Tal apropriação se explicita pelo próprio cronista, que não só cita mas "recita" outros poetas.

A percepção da musicalidade discreta é possibilitada pela concorrência de esquemas rítmicos, vocálicos, intensivos e melódicos suficientemente reiterados para constituir

padrões de sonoridade significativa. Muitas vezes a concorrência se dá pela reiteração de vocábulos, frases ou segmentos de frases e ainda pela reiteração de estruturas sintáticas que desembocam no que denominamos "ritmo do mundo".

O outro pólo da díade responsável pelo efeito poético, o sentido, levou-nos à leitura das imagens braguianas, frutos de devaneios operantes. Vimos que as crônicas poéticas do escritor giram em torno de imagens centrais, geralmente concretas, que traduzem sua visão de mundo. No todo, essas imagens parecem traçar uma trajetória repleta de pontos de repetição, que marcam justamente sua presença obsessiva.

Sem pretender classificá-las, lançamo-nos num mergulho que visava penetrar sua imensidão e, para isso, analisamos algumas imagens fundamentais: a casa, a infância, o outro. Acompanhamos o paralelo entre o espaço exterior da casa e o mundo interior do cronista, sua busca da felicidade simples da infância, seu deslumbramento diante da figura feminina e ainda sua harmonia ou desarmonia com os outros.

Buscamos, no capítulo intitulado "Ritmo do Mundo", ver, na obra de Rubem Braga, o percurso de um escritor obcecado pela perfeita adequação entre o mundo interior e o exterior, desenhando uma trajetória que vai desde a profunda oposição, até o encontro final, passando pela coincidência de dissonâncias, pelo

unesp

incremento da cisão do próprio eu e pelo encontro parcial. Optamos por esse sentido que vai da expressão do desconcerto ao ideal de harmonia porque, embora notemos que as inadequações prevalecem sobre as adequações, ele parece coerente com o travo de esperança que nos deixa a leitura de Braga. O devaneio operante se mostrou forte alicerce para esse caminhar problemático do cronista.

Nosso estudo de Rubem Braga nos levou à conclusão de que o escritor conseguiu realizar aquilo que considera "o luxo do grande artista":

> *E considerei a glória de um pavão ostentando o esplendor de suas cores; é um luxo imperial. Mas andei lendo livros, e descobri que aquelas cores todas não existem na pena do pavão. Não há pigmentos. O que há são minúsculas bolhas d'água em que a luz se fragmenta, como em um prisma. O pavão é um arco-íris de plumas. Eu considerei que este é o luxo do grande artista, atingir o máximo de matizes com o mínimo de elementos. De água e luz ele faz seu esplendor; seu grande mistério é a simplicidade.(1)*

Expressando o efêmero e tangendo o eterno, Rubem Braga se revela um cronista da modernidade, no sentido que lhe confere Marshall Berman, inspirado em Baudelaire:

O pintor (ou romancista ou filósofo) da vida moderna é aquele que concentra sua visão e energia na "sua moda, sua moral, suas emoções", no "instante que passa" e (em) todas as sugestões de eternidade que ele contém.(2)

Falávamos, na introdução, de duas concepções de poesia aparentemente opostas: a do estímulo ou participação emotiva e a da expressão absoluta da verdade. Nesse momento, de sínteses e conclusões, podemos afirmar que Rubem Braga se mostra um "poeta sentimental", no sentido que lhe atribui Schiller: um ser que, por se sentir estranho à natureza, vai à sua procura nostalgicamente, configurando-a como ideal. Isso torna sua prosa poética uma representação do absoluto, sinônimo de ideal completo de perfeição, apesar de longínquo, e a identifica com a verdade, sinônimo de revelação do ser.

Como uma verdadeira moeda de duas faces, tal interpretação não nos impede, porém, de ver, na poesia braguiana, um estímulo à participação emotiva, não com o peso que lhe atribui Platão, mas com a liberdade que nos propõe, por exemplo, Gaston Bachelard.

Nossa tentativa de interpretação da obra de Rubem Braga não poderia, entretanto, parar aqui, sob o risco de termos apenas lançado um pouco de luz sobre a lira e deixado o muro numa completa escuridão. E, aqui, parafraseamos a crônica "A lira contra o muro."(3)

unesp

Tentando uma leitura mais abrangente, que veja lira e muro, tomaremos como fundamentação teórica o fecundo debate de idéias realizado por Gianni Vattimo, em *O fim da modernidade*.

Vattimo, falando da antropologia na época da metafísica acabada (no sentido de "terminada"), e falando da antropologia como possibilidade hermenêutica, ou seja, como via teórica de uma interpretação da existência do mundo contemporâneo, e, valendo-se de Gadamer, trata da permanência do arcaico no mundo contemporâneo. Este arcaico (ou *archés*), não preserva, entretanto, sua natureza e pureza originais, mas passa por um processo criativo de "modernização", revelando-se como sobrevivência, marginalidade e contaminção e constituindo o que, para o autor, é "um conjunto de "derivas" contemporâneas da primitividade, e "formas híbridas... sobrevivências contaminadas pela modernidade..."(4)

Na obra braguiana o arcaico se manifesta, em primeiro lugar, na própria linguagem, que, ao invés de resgatar pura e simplesmente a linguagem arcaica (medieval, neoclássica ou quinhentista), valoriza a linguagem cotidiana, incluindo nela todo o estoque de formas e referências que participam de uma ou de outra maneira do que poderíamos chamar de consciência coletiva.

Assim, a crônica pode ser vista como sobrevivência, uma forma arcaica de comunicação devidamente transformada. Sendo, na verdade, um diálogo entre o cronista e seus

unesp

leitores está marcada pela oralidade; sendo uma forma de narrar (*chronos*), está impregnada daquela qualidade essencial da poesia, destacada por Heidegger e também por Octavio Paz (5), que é o diálogo entre os seres. Mais do que uma prosa poética, é uma poesia profunda contaminada pela prosa. Além disso, como a crônica recupera a narrativa do convívio ou da participação coletiva (a que se dava em torno do fogo ou no lar, quando o trabalho não se alienava dos trabalhadores, nem estes se alienavam uns dos outros), pode-se afirmar que a crônica, gênero marginal (que, até no meio utilizado, ocupa um espaço supérfluo do ponto de vista comercial) sobrevive, no sentido que se costuma dar à sobrevivência: continua existindo, apesar das vicissitudes e das condições adversas (mundo degradado, espaço restrito e menos nobre do jornal, interlocutor obscurecido e ausente).

Na crônica de Rubem Braga vibram formas arcaicas, sendo, o impulso vibratório essencial, a vontade de um diálogo participativo, a vontade de uma fala viva, onde a comunidade constitutiva não está mais na experiência do trabalho corporativo ou do lazer comunitário, mas sim no conjunto de experiências humanas da sociedade dominada pelo capital. São experiências múltiplas e complexas que chegam, a maioria delas, por meio de notícias, mas que nos atingem enquanto humanidade ou enquanto possibilidade de um acontecimento ligado ao outro, ou aos outros. Trata-se, todavia, de

unesp

uma vontade de linguagem, de um impulso radical e íntimo, uma linguagem cuja plenitude é impossível na época da metafísica acabada. Na realidade é uma linguagem sobrevivente, uma linguagem cuja vida se dá a conhecer por certos sintomas ou traços: o tom de conversa que pressupõe um interlocutor imaginado ou virtual, às vezes referido nos textos; a exposição autodiegética e dos próprios sentimentos; a referencialidade de espaços específicos (ruas, bairros, linhas viárias, cidades); a transmissão de eventos corriqueiros ou de circunstâncias gerais reconhecidas pela leitura de reportagens ou noticiários. E, além destes, a reapropriação, geralmente estilizada, às vezes parafraseada e raramente parodística de fórmulas e frases que o leitor medianamente culto reconhece. Estes são modos de diálogo com o arcaico, diálogo no qual se verifica uma oposição, muitas vezes forte, entre a ética dos bens, em cuja esfera se resguardam e se emancipam valores espirituais trazidos do passado, e a ética dos imperativos determinados pelos sorvedouros da técnica, do desenvolvimento a qualquer custo, e da novidade como valor absoluto.

Esse diálogo tensivo entre o arcaico e o contemporâneo se manifesta não só por meio de símbolos ou de mitos (passarinho e conde; sino de ouro da cidadezinha de interior e carrilhões da cidade moderna; mundo agrário e mundo urbano industrial; universo masculino e universo feminino; realidade do adulto e realidade da criança; o eu e o outro) mas de linguagens e seus halos

referenciais (bíblia, poesia popular, poesia de Casimiro de Abreu e de Olavo Bilac), que contrastam com linguagens e circunstâncias contemporâneas, a começar da própria crônica.

O arcaico sobrevive geralmente em Rubem Braga sob a forma da contaminação. Rememora-se ou frui-se o antigo não só como oposição ética, mas de maneira distorcida. Por exemplo, nunca veremos Rubem Braga apropriar-se da forma (versificada ou não) popular, já enraizada ou tradicional. Nem os versículos bíblicos ou as situações bíblicas rememoradas se põem nos textos de modo imitativo e intencionalmente construído; o bíblico ou o religioso se profanam. Do mesmo modo, as saudades da infância também se distorcem comparativamente aos textos românticos; e se distorcem no próprio devaneio que se contamina da existência presente: a lira se arrebenta, e o som que dela sai, bonito ou belo, já não tem o timbre arcaico, tem o timbre do som daquela cabeça de poeta que se arrebenta contra o muro. Neste caso, a lira não vai ser pendurada no salgueiro, nem dele é retirada, mas posta como equivalente da cabeça poética, se fragmentará.

Em suma, o arcaico se distorce, o arcaico se contamina do moderno, dando a este um outro sentido, pleno de ambigüidade. Ao contaminar o antigo, o presente vem criticado como um dissolvente. Esta contaminação e essa crítica se explicitam de modo claro quando o cronista frui o mundo agrário ou primitivo (a

unesp

fazenda, o pé de milho, o morro do isolamento). Igualmente, a mulher inacessível e sempre lembrada não se reduz apenas às Pierinas e Joanas: elas são ficcionalmente, liricamente, rememorações de formas ideais; não são apenas lembranças, são relembranças devaneantes de formas ideais; não são apenas lembranças, são "retrolembranças", enfim, se for possível a esse neologismo definir a presença de um passado perdido que a crônica procura, com sua ligeireza, recuperar. E recupera, não em sua inteireza (ou pureza) mas contaminadamente. Contaminada pela visão do eu, que subverte a ordem do romantismo e revela sua crença numa relação sempre finita entre seres finitos (mesmo nas crônicas em que o cronista aponte para a infinitude de perfeição no outro, sempre coloca alguma marca da instabilidade, do dissoluto, do efêmero).

O antigo sobrevive na crônica braguiana como marginalidade. A começar da crônica sobre a qual se volta várias vezes o cronista para denunciando o jornal (enquanto veículo comunicativo da era da reprodutibilidade técnica), qualificá-la como supérflua ou desnecessária. E do mesmo modo que a crônica, as linguagens de comunicação entre os seres desejosos de integridade (ou integralidade) humana. A linguagem essencial comparece, assim, como uma existência marginal no mundo da técnica. Ao mesmo tempo remete a valores, realidades e formas marginalizadas; valores, realidades e formas sem lugar no mundo industrializado. E que, por

unesp

isso, ganham dimensões fantásticas ou estranhas quando teimosamente retornam para marcar sua presença incômoda: a literatura se torna humilhante, as casas navegam, as flores, antes símbolos do centro, agora empoeiradas, representam mulheres sem higiene e subalimentadas, a lira equivale à cabeça atormentada do poeta, a lira não se toca mais, a lira se bate contra o muro.

O ritmo do mundo (e da linguagem) de Rubem Braga se sustenta dessas oposições entre o antigo e o novo, a tradição e a modernidade, o agrário e o urbano, a harmonia e a dissensão (mesmo que sintamos uma progressão que vai do mais agressivo - ou dissolvente - para o mais harmônico, a dissensão não desaparece de todo). O belo som de sua poesia profunda provém dessa sobrevivência da lira quebrada contra o muro, seja este o mundo imprestável, seja a desnutrição, seja a moléstia intestinal, seja a panela engordurada, ou as fábricas ou a exploração e as injustiças sociais.

Todos esses elementos tensivos unem, tematicamente, "A lira contra o muro", o poema camoniano "Babel e Sião" (6) e o Salmo 136. Nas três composições destaca-se a imagem do homem desterrado, impedido de uma harmonia total com o mundo externo e interno. Sobrevivência, contaminação e marginalidade: o homem foi, é e sempre será um exilado no mundo. A saudade referida é a saudade de um tempo mítico, paradisíaco, perfeito, conciliador,

tempo que pode ser representado artisticamente pela poesia que sai da lira do poeta (na crônica braguiana), pela Jerusalém idealizada (pelo saudoso salmista) ou ainda pelo céu que, Camões, platonicamente inspirado, evoca:

"Não é logo a saudade
Das terras onde nasceu
A carne, mas é do Céu
Daquela santa Cidade
De onde esta alma descendeu."(7)

NOTAS

(1) *Ai de ti, Copacabana*, p.120.

(2) Berman. *Tudo que é sólido desmancha no ar*, p.130.

(3) *O conde e o passarinho*, pp. 144-148.

(4) Vattimo.*O fim da modernidade*, p.128.

(5) Vide Heidegger. *Arte y poesía*; Paz. El arco y la lira.

(6) Vide Camões. *Obras completas-I*, pp.101-118.

(7) Camões. *op. cit.* p.112.

unesp

BIBLIOGRAFIA

1.1. Obras de Rubem Braga

A borboleta amarela. 3.ed. Rio de Janeiro: Autor, 1963, 8.ed. Rio de Janeiro: Record, 1991.

A traição das elegantes. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 1982.

Ai de ti, Copacabana. 6.ed. Rio de Janeiro: Record, 1981.

As boas coisas da vida. Rio de Janeiro: Record, 1988.

Crônicas da guerra na Itália. Rio de Janeiro: Record, 1985.

O conde e o passarinho. Rio de Janeiro: Autor, 1964.

O homem rouco. 2.ed. Rio de Janeiro: Autor, 1963.

O verão e as mulheres. Rio de Janeiro: Record, 1986.

Recado de primavera. 3.e d. Rio de Janeiro: Record, 1985.

Um pé de milho. Rio de Janeiro: Record, 1982.

1.2. Obras sobre a crônica e os cronistas no Brasil

ALMEIDA, Paulo Mendes de. " A crônica", *Suplemento literário de O ESTADO DE SÃO PAULO*, 13/10/56.

ANDRADE, Carlos Drummond de. "O ensaio", *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 28/05/50.

ATAÍDE, Tristão de. "Os três estilos", *Diário de notícias*. Rio de Janeiro, 21/08/60.

-------. "Ensaio e crônica", *Diário de notícias*. Rio de Janeiro, 28/08/60.

-------. "Alencarianos e machadianos", *Diário de notícias*. Rio de Janeiro, 04/09/60.

-------. "Ainda Alencar e Machado", *Diário de notícias*. Rio de Janeiro, 11/09/60.

-------. "Alencar fundador da crônica", *Diário de notícias*. Rio de Janeiro, 18/09/60.

ATAÍDE, Tristão de "O cronista Alencar", *Diário de notícias*. Rio de Janeiro, 25/09/60.

-------. "Machado folhetinista", *Diário de notícias*. Rio de Janeiro, 9/10/60.

-------. "Machado cronista", *Diário de notícias*. Rio de Janeiro, 23/10/60.

BRAGA, Rubem. "Pongetti", *Diário de notícias*. Rio de Janeiro, 23/12/56.

-------. "Sobre o ofício de cronista", *Manchete*. Rio de Janeiro, 10/10/64.

BRASIL, Assis. "Na fronteira da crônica", *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25/06/60.

-------. "História crônica da literatura brasileira", *Diário de notícias*. Rio de Janeiro, 31/03/63.

-------. "A crônica é o limite". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 07/07/63.

BROCA, Brito. "Crônica na atualidade literária francesa", *Suplemento literário de O ESTADO DE SÃO PAULO*, 13/09/58.

CÂNDIDO, Antônio. "A vida ao rés do chão". In ANDRADE, Carlos Drummond de *et alii*. *Para gostar de ler V: crônicas*. São Paulo: Ática, 1979-80.

GERSEN, Bernardo. "A mulher e a crônica", *Diário de notícias*. Rio de Janeiro, 29/03/54.

GOMES, Eugênio. "Pródromos da crônica brasileira", *Correio da manhã*. Rio de Janeiro. 21/06/58.

LINHARES, Temístocles. "O maior inimigo da crônica", *Suplemento literário de O ESTADO DE SÃO PAULO*, 31/03/57.

-------. "Cronistas escritores", *Diário de notícias*. Rio de Janeiro, 6/10/57.

-------. "Situação da crônica", *Suplemento literário de O ESTADO DE SÃO PAULO*, 16/02/63.

-------. "Alguns cronistas", *Suplemento literário de O ESTADO DE SÃO PAULO*, 07/03/64.

MAGALHÃES JR, R. "A crônica em 1957", *Tribuna dos livros*. Rio de Janeiro, 04/01/58.

MARCHEZAN, Renata M. "A gramática fugaz - articulações de sentido na crônica brasileira". Araraquara: UNESP, 1989. Dissertação de Mestrado.

MARTINS, Sylvia Jorge de Almeida. "A linguagem da Drummond na crônica: um estudo lingüístico-estilístico". Araraquara: UNESP, 1988. Tese de Doutoramento.

MARTINS, Wilson. "Cronistas", *Suplemento literário de O ESTADO DE SÃO PAULO*, 17/09/66.

MEYER, Augusto, "Francisco Otaviano", *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 22/04/61.

MONTELO, Josué. "O cronista João do Rio". *O globo*. Rio de Janeiro, 20/08/60.

MORAES, Vinícius de. "O exercício da crônica". In *Para viver um grande amor*. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

NASCIMENTO, Esdras do, "Cony rebelado: crônica é negócio". *Tribuna da imprensa*. Rio de Janeiro, 31/07/63.

-------. "Cony tem razão". *Tribuna da imprensa*. Rio de Janeiro, 31/07/63.

OLIVEIRA, José Carlos. "Declaração de honestidade", *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 26/07/63.

-------. "Comédia não: drama", *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 08/08/63.

PÓLVORA, Hélio. "O lugar da crônica", *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24/12/69.

PORTELA, Eduardo. "Notas complementares para uma teoria da crônica", *Jornal do comércio*. Rio de Janeiro, 17/07/60.

-------. "Até onde a crônica é literatura?" *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13/01/68.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 1985.

SIMÕES, Roberto. "Da fixação da crônica", *Jornal do comércio*. Rio de Janeiro, 08/09/57.

TRIGUEIROS, Luís Forjaz. "A crônica como gênero", *Suplemento literário de O ESTADO DE SÃO PAULO*, 07/10/67.

1.3. Obras sobre Rubem Braga

ARRIGUCCI JR, Davi. "Braga de novo por aqui", *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.29-50.

-------. "Onde andará o velho Braga?", *Achados e perdidos*. São Paulo: Polis, 1979, p.159-166.

BANDEIRA, Manuel. "Flauta de papel", *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967.

BRAIT, Beth. "Rubem Braga, cronista poeta", *Cultura de O ESTADO DE SÃO PAULO*, 23/02/991.

CASTELLO, José Aderaldo. "A crônica de Rubem Braga", *Anhembi*: São Paulo, 27, 80 (jul. 57): 361 - 363.

CUNHA, Maria Helena Ribeiro da. "O cronista Rubem Braga", *Suplemento literário de O ESTADO DE SÃO PAULO*, 06/12/70.

D' ELIA, Antônio. "Da cidade e do sertão - um mestre da crônica", *Anhembi*: São Paulo, 45, 135 (fev.62): 570-572.

FISCHER, Almeida. "Rubem Braga: mestre da crônica literária", *Suplemento literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, 31/03/79.

GERSEN, Bernardo. "Grandeza e miséria da crônica", *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 14/07/75.

LINHARES, Temístocles. "Da crônica e de um cronista", *Suplemento literário de O ESTADO DE SÃO PAULO* , 09/01/65.

MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico I-X*. 2. ed. São Paulo: Martins-EDUSP, 1981.

PATRINI, Maria de Lurdes."Rubem Braga: um cronista de guerra e paz". Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo: USP, 1991.

PIMENTEL, Osmar. "Rubem Braga, escritor brasileiro", *Suplemento literário de O ESTADO DE SÃO PAULO*, 06/04/68.

PONTES, Joel. "Do velho Braga". In *O aprendiz de crítica*. Rio de Janeiro: INL, 1960, P.231-287.

PORTELA, Eduardo. *Dimensões I*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

RIBEIRO, Ivan. "O literato Rubem Braga", *Boletim de Ariel* Rio de Janeiro, 5, 10 (jul.63):174.

SILVEIRA, Alcântara. "Três cronistas e um poeta", *Suplemento literário de O ESTADO DE SÃO PAULO*, 18/03/61.

1.4. Obras de referência, de história, teoria e crítica literárias

AGUIAR E SILVA, Victor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1973.

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi et alii. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*. 2. ed. São Paulo: Martins, 1972.

BACHELARD, Gaston. *A Água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

-------. *A poética do devaneio*. Trad.Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

-------. *A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal & Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Eldorado.

-------. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

-------. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças* . Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

-------. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

-------. *O direito de sonhar*. Trad. José Américo Motta Pessanha et alii. São Paulo: DIFEL, 1985.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1974.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés & Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. Centro Bíblico Católico, rev. Frei João J. P. de Castro. São Paulo: Ave Maria: 1978.

BINI, Valter. *La poética del decadentismo*. Firenze, G. C. Sansioni Editori, 1936.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

-------. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BURKE, Keneth. *Teoria da forma literária*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix,1969.

CÂMARA JÚNIOR, Joaquim Mattoso. *Estrutura da língua portuguesa*. Petrópolis: Vozes, 1970.

CAMÕES, Luís de. *Obras completas*. 3. ed. Lisboa: Livraria Editora Sá da Costa,1962.

CÂNDIDO, Antônio. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

-------. *Vários escritos*. São Paulo: Nacional, 1975.

-------. *Tese e antítese*. São Paulo: Nacional, 1975.

------- & CASTELO, José A.. *Presença da literatura brasileira*. 3.ed.. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968.

CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionário de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1969.

COUTINHO, Afrânio (org.). *A Literatura no Brasil I-VI*. Rio de Janeiro: Editorial Sul-Americana S.A., 1968-1972.

CROCE, Benedetto. *A poesia*. Trad. Flávio L. Chaves. Porto Alegre: UFRGS, 1967.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Trad. Luiz A. Neves & Reasylvia K. Souza. Porto Alegre: Globo, 1969.

ECHARRI, Emiliano Dias & FRANQUESA, José M. Roca. *Historia de la literatura espanola e hispano-americana*. Madrid, Aguilar, 1966.

ELIADE, Mircea. *Tratado de historia de las religiones I-II*. Trad. A. Medinaveitia. Madrid: Cristianidad, 1974.

FRAISSE, Paul. *Psicologia del ritmo*. Trad. Dolores Blasco. Madrid: Ediciones Morata S.A., 1976.

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas I-XXIV*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

FRIEDRIECH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Cursioni & Dora F. Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles E. da S. Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

HEGEL, G. W. F. *Estética VII. A poesia*. Guimarães Editores.

HEIDEGGER, , M. "Holderlin y la essencia de la poesia." *In ARTE Y POESIA*.México: Fondo de Cultura Económico.

JACKOBSON, Roman. *Questions de Poétique*. Paris. Editions du Seuil.

KAYSER, WOLFGANG. *Análise e Interpretação da obra literária I.* Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Armênio Amaso, 1968.

GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. Trad. Álvaro Cabral. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

KLEIN, Melanie & RIVIERE, Joan. *Amor, ódio e reparação*. Trad. Maria Helena Senise. São Paulo: Imago, 1975.

LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J.B. *Vocabulário da psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

LEAL, Isabel Paraíso de. *Teoría del ritmo de la prosa aplicada a la hispánica moderna*. Barcelona: Planeta, 1976.

LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e literatura*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964.

LUCKÁCS, George. *A teoria do romance*. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, s/d.

LYOTARD, Jean-François. *A fenomenologia*. Trad. Mary A. Leite de Barros. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

LYRA, Pedro. *Conceito de Poesia*.São Paulo: Ática, 1986.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: introdução à problemática da literatura*. São Paulo: Melhoramentos/USP, 1975.

NOVAES, Adauto *et alii*. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: *Fondo de Cultura Econômica*, 1956.

-------. *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial, 1971.

PFEIFFER, Johanes. *La poesía: hacia la compreensión de lo poético*. Trad. Margit F. Alatorre, 3.ed. México: *Fondo de Cultura Econômica*, 1959.

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

SCHILLER, Frederico. *Poesía ingenua y poesía sentimental*. Trad. Juan Probst & Raimundo Lida. Buenos Aires: *Editorial Nuova*.

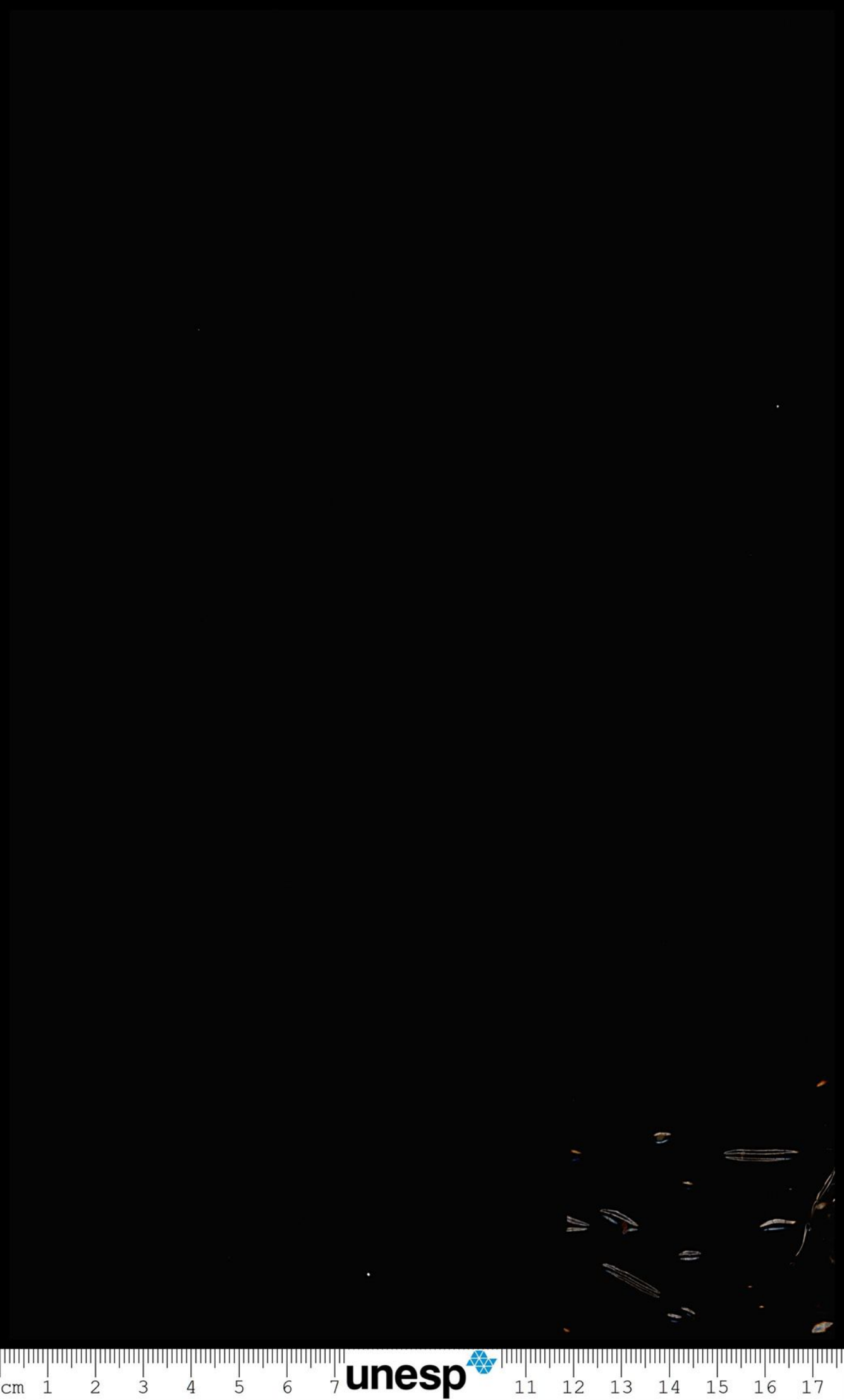
SILVA, Antônio Manoel dos Santos. *Análise do texto literário: orientações estilísticas*. Curitiba: Criar, 1981.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. Trad. Marisa Trench de O. Fonterra da *et alii*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Trad. Maria de Fátima Boavida. Lisboa: Editorial Presença, 1987.

VICO, Giambatista. *Ciencia nueva II*. Trad. Manuel Fuentes Benot. Buenos Aires: Aguilar, 1973.


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