

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – NÍVEL
DOUTORADO

A GRANDE DOR DAS COISAS QUE PASSARAM: A
RECORDAÇÃO CONTEMPLATIVA NA CRÔNICA DE
RUBEM BRAGA

CÍCERO NICÁCIO DO NASCIMENTO LOPES

JOÃO PESSOA – PB
2012

CÍCERO NICÁCIO DO NASCIMENTO LOPES

***A GRANDE DOR DAS COISAS QUE PASSARAM: A
RECORDAÇÃO CONTEMPLATIVA NA CRÔNICA DE
RUBEM BRAGA***

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da UFPB - CCHLA, da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, em cumprimento às exigências para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Arturo Gouveia de Araújo

CICERO NICÁCIO DO NASCIMENTO LOPES

***A GRANDE DOR DAS COISAS QUE PASSARAM: A RECORDAÇÃO
CONTEMPLATIVA NA CRÔNICA DE RUBEM BRAGA***

Área de Concentração: Literatura e Cultura

Aprovada em 29 de outubro de 2012.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Arturo Gouveia de Araújo (Orientador)
UFPB (Universidade Federal da Paraíba)

Prof. Dr. Anaina Clara de Melo (Suplente)
UFPB (Universidade Federal da Paraíba)

Prof. Dr. Sérgio Martinho Aquino de Castro Pinto (Examinador)
UFPB (Universidade Federal da Paraíba)

Prof. Dr. Rinaldo Nunes Fernandes (Examinador)
UFPB (Universidade Federal da Paraíba)

Prof. Dra. Francilda Araújo Inácio (Examinadora)
IFPB (Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba)

Profa. Dra. Girlene Marques Formiga (Examinadora)
IFPB (Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba)

João Pessoa - PB
Outubro/2012

DEDICATÓRIA

À memória de meu pai, Zé Batista, homem rústico e humilde, lavrador e metalúrgico, que um dia me fez ouvir a mais sábia e heroica frase de toda minha vida: “Tenho fé em Deus que um dia a enxada de meus filhos vai ser uma caneta”.

À minha mãezinha, Ivani Batista, que um dia empenhou a aliança de casamento para comprar livros para os filhos.

A GRADECIMENTOS

À minha esposa, Maria José, e a meus filhos, Aila, Hawick, Nicácio Filho e Rebeca, pela compreensão nas ausências forçadas e nas renúncias.

Ao meu orientador, Arturo Gouveia, metódico, sensível e acessível, além da generosa disponibilidade, atributos inerentes a um educador qualificado, que agregam valor à já consagrada e notória magnitude intelectual.

À minha irmã Francilda, magnífica intelectual, pesquisadora de apurado rigor científico, a quem simplesmente devo um tributo de reverência.

À professora Girlene Marques, pesquisadora e intelectual respeitada, pelas inestimáveis contribuições ensejadas no Exame de Qualificação.

Ao consagrado poeta e professor Sérgio de Castro Pinto, meu ex-professor nos primeiros tempos de universidade, pela benevolência em aquiescer ao convite de participação na minha banca, qualificando-a.

Ao escritor e professor Rinaldo Fernandes, intelectual respeitado cuja aceitação do convite para participar da banca de minha defesa engrandece essa conquista.

À professora Sandra Luna, pelo incentivo a mim dedicado e as clarividentes e dinâmicas aulas, verdadeiros espetáculos de aprendizado.

À professora Célia, do IFPB, campus Campina Grande, pela profética interveniência no contexto da proficiência, nos momentos que precederam a conquista de nossa seleção no doutorado, bem como pelos incentivos. Sua conquista está próxima e será aplaudida por todos.

À professora Márcia de Albuquerque Pereira, pela diligente e generosa contribuição na elaboração do abstract.

À professora Márcia Maria Gomes, pelas prestimosas colaborações na formatação oficial do trabalho.

Às funcionárias Rose e Mônica, sempre solícitas e prestativas, trabalhadoras amáveis no cumprimento de suas missões.

RESUMO

A crônica se destaca como um gênero singular, especialmente por transitar entre os campos da literatura e do jornalismo. Rubem Braga é considerado um dos mais representativos cronistas da literatura brasileira, com a particular condição de ser um escritor que ganhou notoriedade escrevendo apenas crônicas literárias. Com vasta produção cronística iniciada na década de trinta do século passado, abrangendo um em torno de quinze mil crônicas, ao longo de seis décadas de jornalismo literário, o escritor capixaba deixou um respeitável legado de livros contendo coletâneas de textos que conquistaram o gosto popular. Com um estilo inusitado para os padrões de seu tempo, o cronista Rubem Braga compôs crônicas com um cortante lirismo subjetivo que tem encantado gerações ao longo dos anos. Dentre suas coletâneas de crônicas, o livro *A borboleta amarela*, objeto de reconhecimento de crítica e de público, apresenta textos nos quais é perceptível a recorrência temática da categoria narrativa do tempo, particularmente das modulações do instante poético e da duração. Neles, podemos perceber um narrador nostálgico, restaurando ambiências, fatos e pessoas pretéritos, que confere clara primazia aos tempos de outrora, tendo um olhar pungente e doloroso advindo da percepção da transitoriedade das coisas e do mundo e da inexorabilidade da ação do tempo.

Palavras-chave: crônica, tempo, tempo narrativo, instante poético

ABSTRACT

The chronicle stands as a singular genre, especially for transiting between the fields of literature and journalism. Rubem Braga is considered one of the most representative chronicle writers in Brazilian literature, with a particular condition of being a writer who gained notoriety for only writing literary chronicles. With an extensive chronicle production started in the thirties of the last century, including about fifteen thousand chronicles, over six decades of literary journalism, the *capixaba* writer has left a respectable legacy of books containing collections of texts that caught popular taste. With an unusual style for the canons of his time, the chronicler Rubem Braga has composed chronicles with a cutting subjective lyricism that has enchanted generations over the years. Among his collections of chronicles, the book *A borboleta amarela*, object of critical and public recognition, presents texts in which the theme recurrence of the narrative of time category is noticeable, particularly the modulations of the poetic moment and duration. In these texts, we see a nostalgic narrator, restoring ambiance, past people and events, which gives clear primacy to the old days, taking a poignant and painful look raised from the perception of the transience of things and of the world and from the inexorability of the action of time.

Keywords: chronicle, time, narrative time, poetic moment

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

I – CAPÍTULO

1.1- Considerações gerais sobre a crônica	15
1.2- A crônica sob o olhar da crítica	29
1.3- Um gênero ambíguo	46

II – CAPÍTULO

2.1- O conteúdo humano na miudeza das coisas: Aspectos da cronística de Rubem Braga	51
2.2- Um (en)canto de página	57
2.3- O requinte com simplicidade	69
2.4- A arte de contar a vida	79
2.5- No encaixe de uma obra singular	86

III – CAPÍTULO

3.1- A borboleta Amarela: a vida revisitada pelo prisma da rememoração	100
3.2- A recordação contemplativa revelada no instante poético	107
3.3- O narrador absorvido pelo instante poético	120
3.4- A fulguração do instante poético	124
3.5- O espaço da contemplação	145
3.6- A primazia dos tempos de antigamente	162
3.7- Considerações finais	176
Referência Bibliográfica	
Anexo A (Crônicas suprimidas)	
Anexo B (Crônicas analisadas)	

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa versa, genericamente, sobre a cronística de Rubem Braga e, mais especificamente, sobre uma das mais representativas obras desse escritor: *A borboleta amarela*, produzida no esplendor da carreira do artista, no início dos anos de 1950, período em que a sua produção atingiu o auge da maturação literária.

Em *A borboleta amarela*, o narrador assume uma perspectiva contemplativa, com olhos postos no presente, mas fixados num momento passado. Prepondera nas crônicas que integram essa obra de Rubem Braga uma atmosfera restauradora de painéis temporais pretéritos, dispostos na recomposição de elementos relacionados à própria experiência de vida do artista. O narrador evoca fatos, pessoas, objetos e espaços e os resgata à momentaneidade do presente, compondo um painel vivo de recordações instigantes.

Em nosso procedimento analítico, elegemos a categoria analítica do tempo, dentro do qual, mais precisamente, exploraremos a incidência da recordação contemplativa concebida a partir da relação estabelecida entre narrador e tempo. A análise fixa um olhar investigativo sobre a confluência de dois planos temporais primordiais que assinalam a recordação contemplativa: **o instante e a duração do tempo**, que se afiguram como eixos da estrutura narrativa em que se inserem os quadros cênicos das crônicas.

Intentamos demonstrar aquilo de que suspeita o crítico Davi Arrigucci (1985, p. 11), ou seja, que essa dicotomia de planos temporais representa um traço basilar através do qual a prosa de Braga, em seu ritmo mais profundo, parece implicar o tempo; analisamos o espectro dessas modulações temporais no percurso das narrativas das crônicas, de modo a prefigurar e dimensionar o seu impacto sobre os efeitos de sentido, a cadeia significativa e os rumos da composição; e ainda abordamos a fixação da ambivalência formada pelos polos do presente e do passado, em torno da qual irrompe a recordação contemplativa, revelada pela disposição dos campos temporais do instante poético e da duração do tempo na tessitura narrativa.

Eivados de um tom pungente, os textos instauram um olhar sensível sobre a existência humana, através do resgate de cenas passadas. O cronista tem, na visão do crítico Arrigucci Jr., uma aproximação estilística com Manuel Bandeira, a ponto de seus textos (os de Braga) assumirem um potente lirismo reflexivo instaurado através de uma textualidade construída em linguagem simples, que revela coisas meio “sem querer”, estabelecendo o “requinte com simplicidade”, uma expressão de Rachel de Queiroz ao estilo de escrita bragueano.

É de Camões, poeta admirado por Braga, o verso considerado o mais interessante da língua portuguesa, que sintetiza a sua percepção das coisas substantivas da vida e do mundo, as quais servem de húmus para a criação de suas crônicas: “A grande dor das coisas que passaram”. A identificação com este verso não é gratuita. Sua leitura permite perceber a morbidez dolorosa que acomete um narrador nostálgico e evocativo de imagens memoriais que provocam o momento presente, nele operando um efeito transformador de eixos conceituais da vida e das coisas do mundo. Não impera dúvida de que o fluxo da consciência plasma cenas remotas e as enlaça com o momento presente, combinação que transfigura o modo de encarar a vida e o mundo.

Uma sensação pungente se projeta sobre a restauração de imagens evocadas que povoam o imaginário do narrador, em suas “andanças” oníricas, através das quais revisita as ambiências espaciais, os fatos, as peripécias, as personagens de um mundo remoto e distante, intangível e tocado pela ação implacável do tempo.

Em meio a esses campos significativos formados pelas recordações, evidencia-se a contemplação que faz pulsar no narrador a fulguração de um instante poético, que vem a ser vivido em toda a sua intensidade, servindo de eixo evocativo de modulações temporais passadas, as quais estão a demandar um procedimento analítico para deslindar os seus efeitos reflexivos sobre as fragilidades humanas.

O Tempo parece exercer em *A borboleta amarela* o papel de pedra angular que permeia o perímetro da textualidade. Aliada a ele, evidencia-se a saudade, sentimento que, paradoxalmente, acomete as sensações idiossincráticas do narrador, mexendo-as e perturbando-as.

Eduardo Lourenço, na obra *Mitologia da saudade* (1999, p. 12-13), aborda esse chamado “tempo humano”, que faz eclodir as emanções passadistas. Afirma o crítico:

Só esse tempo humano, jogo da memória e constituído dela, permite a inversão, a suspensão ficcional do tempo irreversível, fonte de uma emoção a nenhuma outra comparável. Nela e por meio dela sentiremos ao mesmo tempo a nossa fugacidade e a nossa eternidade. A esse título, a nostalgia, a melancolia, a própria saudade, reivindicada pelos portugueses como um estado intraduzível e singular, são sentimentos ou vivências universais da universalidade do tempo humano, precisamente. É o conteúdo, a cor desse tempo, a diversidade do jogo que a memória desenha na sua leitura do passado, o que distingue a nostalgia da melancolia e estas duas da saudade.

Rubem Braga tem os olhos adestrados e sensíveis do *flanêur*, o caminhante solitário das ruas, e capta, em cenas triviais do dia a dia, um instante minúsculo, imperceptível aos

olhos desatentos do homem comum. A captura desse instante, fotograficamente cristalizado por seu olhar, é logo associada a imagens do passado, compondo um painel em que se mesclam o instante fugidio e o quadro cênico do tempo memorial do passado, que é filtrado e fisgado pelas recordações do momento do agora.

O narrador dos seus textos assume uma perspectiva contemplativa, isolado na penumbra da modernidade, sem tirar, no entanto, os pés das tradições. Esse narrador que protagoniza grande parte dos textos, segundo Arrigucci (1985, p. 7), é análogo aos contadores de “causos”, de histórias pitorescas, de pequenos momentos. Neste transe contemplativo, seu estilo é o estilo oralizado, despido de rodeios e de formalidades, ancorado numa linguagem despojada e simples, como o é a da crônica literária, conforme vimos.

O próprio *alter-ego* de Braga – o “velho Braga” – já remete a essa recorrência da primazia do tempo em seu jogo de palavras textuais. Desde moço, curiosamente, se faz chamar de *velho* como se velho o fosse, e mantém com a velhice – ou com a obsolescência humana -, uma relação conflituosa que ora sugere auto-penitência, ora indica um ardil usado para incutir, no leitor, a falsa sensação de fraqueza da personagem.

Como ressalta o crítico Arrigucci Jr (1985, p. 10-11), em Rubem Braga

o momento que se esgarça está preso a um tecido de lembranças; o que está indo se enlaça ao que já foi, fio solto que a memória se esforça para resgatar do sumidouro do esquecimento. A percepção do momento presente é acompanhada por esse tecido de lembranças, coisas passadas e vividas, experiências ressuscitadas no instante.

Na parte inicial do trabalho, discorreremos sobre a crônica, traçando um painel caracterizador desse gênero, que tem exibido feições curiosas, ao longo do período relativamente curto de sua presença em terras brasileiras. A crônica é um gênero literário curioso, e essa faceta, digamos “singular”, se manifesta em seu perfil e também no contexto de sua presença no cenário artístico nacional.

No primeiro capítulo, traçamos um breve percurso acerca da trajetória e do perfil desse gênero, pontuando alguns desses aspectos configuradores de suas características. Avançamos a abordagem do gênero, restaurando os mais diversos olhares que a crítica especializada tem lhe dedicado, inclusive explicitando as divergências e as convergências que unem ou separam as perspectivas analíticas e críticas que repousam sobre ele.

Nessa mesma abordagem, dedicamos um espaço especial de nossa pesquisa à focalização do caráter ambíguo que tem marcado o gênero, no cenário da literatura brasileira contemporânea, que consiste em situar-se numa malha híbrida, situada entre o jornalismo e a literatura.

Após traçar esse painel configurador do gênero, passamos a focalizar a produção cronística de Rubem Braga, começando por incursionar sobre os aspectos genéricos dessa produção, sublinhando, particularmente, o poder que tem a sua crônica em extrair, das coisas miúdas do dia a dia, do prosaísmo aparentemente mais mezinho e trivial, a essencialidade das emanções humanas, o chamado “conteúdo humano”, escondido nas coisas pequenas, que faz o homem refletir sobre a sua dimensão de humanidade, a partir do detalhe contingencial aparentemente irrelevante.

Nesse enfoque, destacamos o desenvolvimento e a trajetória de jornalista do escritor Rubem Braga, resgatando as passagens principais de sua carreira pelo campo do jornalismo e o caminho por ele enveredado na esfera da literatura.

Na restauração da carreira do escritor, descortinamos uma visão panorâmica sobre a sua produção literária, que sempre esteve intrinsecamente ligada à sua produção jornalística.

Concluída a recomposição do trajeto desenvolvido pelo escritor, pelo jornalismo e pela literatura, incursionamos diretamente no *corpus* desse trabalho de pesquisa: *A borboleta amarela*, obra que contém crônicas escritas por Braga, no Rio de Janeiro e em Paris, no lapso temporal compreendido entre 1950 e 1952, para o jornal *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro.

A borboleta amarela (1955, p. 5) foi publicada pela primeira em 1955, contendo sete crônicas que serão suprimidas pelo cronista a partir da quinta edição, as quais, portanto, fugiram ao domínio público, passando a ficar inéditas, do fim da década de 1960 em diante.

Nossa pesquisa achou por bem localizar esses textos inéditos, que se encontram nos anexos desse trabalho, objetivando confrontar esse conteúdo com a justificativa apresentada pelo cronista para fazer a supressão: “Suprimi sete delas, porque achei que ficaram demasiado sem interesse”. (1982, p. 5)

Os segmentos seguintes, ainda pertinentes à criação cronística de Rubem Braga, revisitam o conjunto de sua produção, sublinhando o traço de lirismo que a caracteriza e um aspecto tratado como primordial que a potencializa: a arte de contar a vida. Em seguida, são explicitadas considerações sobre o prisma da recordação contemplativa, que, conforme endossamos anteriormente, constitui no nosso entendimento a seiva primacial que marca os seus textos.

Em seguida, focalizamos a obra *A borboleta amarela*, propriamente dita, apresentando os critérios metodológicos adotados para fundamentar a escolha dos textos - objeto de análise de crítica textual no presente trabalho de pesquisa.

Finalmente, chegamos à análise, ápice do trabalho, contendo os elementos e aspectos analíticos mencionados nesta defesa, levando em conta o objeto central da investigação, a categoria analítica do tempo, especificamente a recordação contemplativa, concebida a partir da relação estabelecida entre tempo e narrador.

I CAPÍTULO

1.1- CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE A CRÔNICA

O vocábulo 'crônica' está, desde a sua origem etimológica, intimamente associado à figuração do tempo, ao transcurso da temporalidade. O termo de origem grega *chronikós*, que constitui a base primordial da constituição gráfica, significativa e fonológica do vocábulo, remete, portanto, a uma associação direta com o campo semântico relacionado a **tempo**, a **temporalidade**.

Esse traço semântico constitui elemento essencial para a compreensão do papel desempenhado pela crônica, desde os seus primórdios até hoje. Antônio Houaiss sublinha a pertinência dessa conotação significativa da palavra, ao nos revelar que a origem etimológica do vocábulo aponta para “o relato de fatos **em ordem temporal**, narração de histórias segundo a ordem em que se sucedem no **tempo**.” (HOUAISS & VILLAR, 2001, p. 877). (grifo nosso)

A declaração do filólogo evidencia, claramente, que, em seu advento, o texto da crônica figurava como narrativa de fatos históricos verídicos, obedecendo a uma sequência cronológica linear. Essa sucessão natural dos fatos, no tempo, deixa entrever que o texto da crônica, em sua origem, se restringia a recompor e restaurar fatos históricos, de forma fidedigna e em estrita harmonia com a realidade, obedecendo a uma lógica progressiva de tempo. Daí, portanto, adviria essa acepção semântica do termo, associada intimamente com o fluxo do tempo.

Realçando essa linearidade do tempo, em seu curso natural, também fica muito evidente que não cabia, nessa origem, qualquer escamoteação ou desvirtuamento da realidade, haja vista que a crônica tinha praticamente uma função pragmática e utilitária de retratar fatos históricos reais numa ordem natural do tempo.

Esse traço é realçado por Houaiss, na evidenciação do papel da crônica em registrar fielmente os fatos históricos: “É a compilação de fatos históricos apresentados segundo a ordem de sucessão no tempo – originalmente a crônica limitava-se a fatos verídicos e nobres.” (HOUAISS & VILLAR, 2001, p. 877).

O olhar do cronista deveria, portanto, se fixar nos acontecimentos, na forma como estes se registravam, descrevendo e evidenciando fatos reais e críveis, à semelhança do que se

faz hoje com os relatórios, meros documentos elaborados visando dar ciência, a um interlocutor, da ocorrência de episódios de seu interesse.

Assim procedendo, a crônica se deteve, em sua fase heroica, a trazer a lume fatos históricos, numa sucessão natural de tempo, mas sem penetrar na sua interpretação, na sua leitura crítica ou em qualquer procedimento analítico. Como seu processo narrativo tinha essa marca de informatividade da realidade, naturalmente não havia espaço para a criação artística que suscitasse a formulação de um universo ficcional de mimetização da realidade.

Massaud Moisés (2000, p. 101) reforça essa tese, informando que o vocábulo ‘crônica’, em sua constituição etimológica, remonta à Era Cristã, relacionando-se à descrição de fatos e acontecimentos ao sabor da passagem do tempo. Para ele, a crônica histórica tinha um valor estritamente documental, descrevendo e reproduzindo fielmente os fatos e recompondo-os, “fotograficamente”.

Neste particular, a crônica, em seus primórdios, apresentava um perfil análogo ao da historiografia, desta diferenciando-se, todavia, à medida que não buscava interpretar as causas e efeitos dos fatos relatados, cabendo à história tal papel.

O crítico literário David Arrigucci Jr. (1987, p. 51) reconhece essa fisionomia histórica da crônica, na sua fase mais remota, mostrando que “a princípio ela foi crônica histórica, como a medieval: uma narração de fatos históricos, segundo uma ordem cronológica, conforme dizem os dicionários, e por essa via se transformou numa precursora da historiografia moderna”.

Em *O narrador*, Walter Benjamin dá trilhas clarividentes, segundo Arrigucci, (1987, p. 51) para diferenciar o historiador do cronista, sustentando que, enquanto o primeiro, além de descrever os fatos, investigava as motivações de sua ocorrência e as conseqüências, o último se limitava à mera descrição, construindo uma narrativa centrada num plano religioso e deixando aos deuses a incumbência de apontar as motivações.

O crítico resgata a idéia do teórico segundo a qual a experiência de vida acumulada ao longo de gerações se constitui em substrato temático basilar para a formulação compositiva da crônica. Ancorado nessas experiências pretéritas acumuladas, o cronista se comunica de forma oral, contando essas experiências a um público ávido por conhecê-las, e então se formará um tecido compositivo adaptado aos novos contextos supervenientes e, a partir da influência dessa coloração que lhe é conferida, o texto passa a ter uma nova moldura.

A crônica, nessa perspectiva, de acordo com Arrigucci (2001, p. 31), se assemelha ao conto oral popular, que é bastante praticado no interior do Brasil, analogamente ao que

preconiza o teórico Benjamim, para quem um saber que é feito de experiências é repassado de geração em geração, “de boca em boca”, através de narradores anônimos.

O “contar de estórias”, na forma da oralização, dispõe da memória, da criatividade e da inventividade do contador, personagem anônimo popular que resgata o tema central da história como fio condutor do conto, realça-o com a substância aditiva dos acréscimos operados pelos contadores que o antecederam na arte de narrar, e, finalmente, reproduz esse conto, que é captado pelo seu olhar particular, e transmite-o às gerações seguintes.

O cronista, assim, equivalia à figura do atual contador de estórias populares, que, servindo-se do recurso da memória, resgata as experiências vividas nas narrativas da tradição oral.

Ficando clara essa significação dos tempos remotos da crônica, passemos agora àquilo que, se não é o seu contraponto, é, pelos menos, outro perfil bem diferente, que o termo veio a adquirir ao longo do percurso evolutivo do gênero.

Antônio Houaiss (HOUAISS e VILLAR, 2001, p. 877) declara que, a despeito dessa acepção arcaica, “grandes escritores, a partir do século XIX, passaram a cultivá-la, refletindo, com argúcia e oportunismo, a vida social, a política, os costumes, o cotidiano etc. do seu tempo, em livros, jornais e folhetins”.

Massaud Moisés (2000, p. 101) também atesta essa conotação moderna, revelando que o termo ‘crônica’ entra em uso no século XIX, “para rubricar textos que só longinquamente se vinculam à primitiva forma de crônica: ostentam, agora, estrita personalidade literária.” Moisés assevera que os seus imitadores, no Brasil, traduziam o termo para “folhetins” e que, mais adiante, por volta da metade do século XIX, a palavra crônica adquiriria o seu curso normal.

Neste sentido, o periódico francês *Journal des Débats* teria sido berço inaugural do gênero, por volta de 1800, através da publicação de uma crônica de autoria de Jean Louis Geoffroy.

Temos um dado peculiar tratado até aqui. A crônica, em sua versão mais nova, surge entre nós no século XIX e tem um espaço definido de publicação: o jornal ou o folhetim. Este, como sabemos, esteve muito presente em nossa literatura, no período do Romantismo, servindo de veículo de publicação dos capítulos dos romances, os quais, sendo sentimentalóides e piegas, se assemelhavam às atuais telenovelas, e tencionavam seduzir o leitor, impactando-o com suspenses e instigando-o a adquirir, regularmente, os números subsequentes do folhetim, para saciar a curiosidade em desvendar os 'enigmas' de saborosas intrigas romanescas.

A esse respeito em particular, convém reportar à declaração da estudiosa Marlyse Meyer (1996, p. 416-417), que publicou trabalho científico de fôlego versando sobre a matéria:

O romance-folhetim é um modo particular de produção, de criação e de publicação romanesca do século XIX, umbilicalmente ligado ao jornal. Que tem uma história interna, a qual se insere na História. Uma História que acompanha a das classes populares. Articula-se com o romance “gótico” e com as “novelas sem fronteira de segundo time” que o precedem imediatamente no tempo, e cuja voga permitiu a constituição de um público que se acostumou a ir alugar romances nos gabinetes de leitura. Esses romances se inserem na longa cadeia narrativa que constituem os fundos chamados tradicionais; aqueles que se encontram nos *chap-books*, pliegos sueltos, livros de *colportage*, folhetos de cordel. Cantados nas baladas, nas *complaintes*, afixados nos *broadsheets* que veiculavam o que a memória do iletrado guardava e reproduzia e ouvia na contação do narrador. Histórias maravilhosas, exemplares, crimes hediondos, bandidos, História...

O folhetim, de acordo com a estudiosa, tomado enquanto modalidade de publicação fracionada de romance literário no século XIX, teria sido objeto de transformação em outros gêneros, despertando enorme aceitação popular, sendo, inclusive, considerado o embrião, como ressaltamos antes, das atuais telenovelas, intrigas televisivas de grande apelo popular junto ao público telespectador:

O folhetim haveria de se metamorfosear noutros gêneros, em função de novos veículos, com espantoso alargamento de público. Entre eles, o gênero que parece tipicamente latino-americano, a grande narrativa de nossos dias, a telenovela. O Brasil deu-lhe a boa forma e a dimensão que faria dele o primeiro gênero narrativo de exportação. A grande narrativa televisiva se insere por sua vez nessa enorme corrente de contação de histórias que parece consubstancial à vida do homem em sociedade. (Meyer, 1996, p 417)

O folhetim tem também, dentre outras características, o fato de ter sido, no século XIX, o espaço inferior de página de jornal destinado a publicar fragmentos de novelas ou romances ou ainda trabalhos críticos literários.

Modernamente, como se estivesse operando uma combinação com esse legado, o termo folhetim passou a adquirir uma acepção pejorativa, associada a uma literatura “menor”,

que, por sua vez, seria destinaria a um público leitor composto por pessoas desprovidas de maior habilidade de análise crítica para avaliar o padrão de qualidade dos textos veiculados, conforme atesta Antônio Houaiss.

Esses dois aspectos – espaço inferior de página de jornal para abrigar fragmento de novela ou de romance, e ainda a atual acepção depreciativa – podem ajudar um pouco a perceber alguns dos traços que têm marcado a moderna crônica literária, os quais, por sua vez, podem ter contribuído para estereotipar esse gênero como “inferior”, “marginal” ou “menor”, quando comparado aos tradicionais gêneros canônicos da literatura, tais como o romance, o conto e a poesia.

O então jovem e principiante escritor Machado de Assis, em 1859, publica um texto na Revista *Espelho*, de curta duração, no qual discorre sobre as características incipientes de uma nova modalidade literária que estava surgindo nas letras brasileiras. Vamos transcrever as passagens que interessam:

Uma das plantas européias que dificilmente se têm aclimatado entre nós é o folhetinista.

O folhetinista é originário da França, onde nasceu e onde vive a seu gosto, como em cama no inverno. (...)

Mas comecemos por definir a nova entidade literária.

O folhetim, disse eu em outra parte, e debaixo de outro pseudônimo, o folhetim nasceu do jornal, o folhetinista por consequência do jornalista. (...)

O folhetinista, na sociedade, ocupa o lugar de colibri na esfera vegetal: salta, esvoaça, brinca, tremula, paira e espaneja-se sobre todos os caules suculentos, sobre todas as seivas vigorosas. Todo o mundo lhe pertence; até mesmo a política.

Assim aquinhoado pode dizer-se que não há entidade mais feliz neste mundo, exceções feitas. Tem a sociedade diante de sua pena, o público para lê-lo, os ociosos para admirá-lo, e a *bas bleus* para aplaudi-lo.

Todos o amam, todos o admiram, porque todos têm interesse de estar de bem com este arauto amável que levanta nas lojas do jornal, a sua aclamação de hebdomadária. (...)

Em geral, o folhetinista aqui é todo parisiense; torce-se a um estilo estranho, e esquece-se, nas duas divagações sobre o *boulevard* e Café Torioni, de que está sobre um *mac-adam* lamacento e com uma grossa tenda lírica no meio de um deserto. (...)

Força é dizê-lo: a cor nacional, em raríssimas exceções, tem tomado o folhetinista entre nós. Escrever folhetim e ficar brasileiro é na verdade difícil.

Entretanto, como todas as dificuldades se aplanam, ele podia bem tomar mais cor local, mais feição americana. Faria assim menos mal à independência do espírito nacional, tão preso a essas imitações, a esses arremedos, a esse suicídio de originalidade e iniciativa. (ASSIS, 1962, p. 958)

A propósito, Machado de Assis é autor de uma vasta produção cronística que se estendeu por quatro décadas, aproximadamente, do século XIX. Começou a escrever muito jovem, aos vinte anos de idade, na carreira de folhetinista, designação dada hoje ao cronista, o redator do folhetim, terminologia da crônica naquela época.

Machado de Assis, cuja obra é sabidamente festejada como uma das mais relevantes de nossa literatura, obteve reconhecimento da crítica, notadamente pela produção de sua prosa romanesca e contista, ficando sua produção cronística relegada a um plano secundário, ou, pelo menos, pouco lembrada, quando se comparam as multifaces de sua grande e respeitável produção literária.

Essa faceta do artista é pouco conhecida do grande público dos dias atuais, dado que reforça, de forma ilustrativa, a segregação a que comumente tem se submetido o gênero, ao longo da história, conforme observaremos mais adiante.

Sua produção em crônicas se estende de 1859 ao início de 1900, no limiar do novo milênio, quando interrompeu a sua colaboração jornalística – no caso, folhetim – e transferiu essa incumbência ao então estimado amigo, o poeta Olavo Bilac.

Tomemos Machado de Assis, que é referência em nossa literatura em geral e, particularmente, um de nossos maiores ficcionistas, para extrair reflexões essenciais sobre os traços da crônica, e amplificar a percepção qualificada do gênero entre nós.

Em uma de suas crônicas, escrita no dia 30 de outubro de 1859, portanto logo no início de sua carreira, o então jovem escritor dedica o texto à tentativa de demarcar as diferenças básicas existentes entre o texto literário e o texto jornalístico. Esse tema, bem sabido, geralmente vem à tona quando o objeto tratado é a crônica, haja vista a fisionomia híbrida que tem marcado esse gênero, desde a sua concepção, por transitar entre o jornalismo e a literatura.

Em uma das passagens do texto, o “folhetinista” Machado de Assis (ASSIS, 1962, p. 958) assim declara:

O folhetinista é a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo. Esses dois elementos, arredados como pólos, heterogêneos como água e fogo, casam-se perfeitamente na organização do novo animal.

O cronista dá a sua receita conceitual para prefigurar o perfil do folhetinista: a adição de utilidade com futilidade; de seriedade com frivolidade. No campo da utilidade e da seriedade estaria a perspectiva do referencial informativo, vetor atinente ao jornalismo impresso; e, no campo da futilidade e da frivolidade, estaria a perspectiva da literatura. São dois pólos, como diz o jovem folhetinista, aparentemente inconciliáveis, como o são a água e o fogo: elementos que, *a priori*, não estabelecem uma univocidade entre si.

A leitura do fragmento supracitado não deve abstrair o tom irônico e brincalhão, marca, aliás, que atravessa praticamente todo o percurso da obra do ficcionista; e essa ironia relativiza, evidentemente, os campos semânticos das construções, compelindo o leitor a proceder a uma recepção cuidadosa das imagens e da base argumentativa textual.

Descontada essa provocação jocosa e irônica, portanto, observamos, nessa passagem, que o folhetim pode recompor a história, restaurar a historicidade, transmitindo ao leitor informações alusivas a seu contexto – no caso, a Corte, ou o Rio de Janeiro, capital do Império e, mais adiante, a República recém proclamada – e, quando o faz, está operando enquanto instrumento do jornalismo. Como instrumento de propagação da notícia, por sua vez, veicula informações sobre fatos, episódios, personagens e assuntos tidos como reais e fidedignos; e, finalmente, quando esculpidos em realidade e fidedignidade, são, portanto, traços inerentes à historiografia.

Essa mesma abordagem, ou seja, a conjunção estabelecida entre a literatura e o jornal, em cujo perímetro transita a crônica, já havia sido tratada por Machado de Assis em crônica – ou folhetim, melhor dizendo –, publicada em janeiro de 1859, no *Correio Mercantil*, sob o título de “O jornal e o livro”, quando o escritor declara que ao jornalista cabia a “luz séria e vigorosa, a reflexão calma, a observação profunda”, enquanto que ao folhetinista cabia o “devaneio”, a “leviandade”.

Tais imagens sugerem que esses fatos, episódios, personagens e assuntos – reais e fidedignos – são submetidos, na crônica, à mediação da arte e, quando isso ocorre, opera-se a penetração do olhar impressionista do cronista, engendrando-se a relativização dos mesmos. Assim, são mesclados os dois pólos aparentemente incompatíveis, um afeto ao plano historicista, forjado pela informatividade, que é inerente ao jornalismo; e outro afeto ao plano da literatura, concebido nos campos estilístico – pertinente ao cronista – e estético, próprio do gênero que se impõe, alterando as feições deterministas da realidade.

Nessa mesma perspectiva, vemos que o jovem cronista Machado de Assis inaugura um olhar arguto e sensível sobre o novo gênero literário: o plano da realidade sofre uma transfiguração através da mediação operada pela arte. Seria o caso de afirmar que a

elaboração compositiva da crônica constitui um exercício do cotidiano que torna o heterogêneo da historicidade cúmplice de todos nós pela mediação da arte.

Sonia Brayner (apud CANDIDO, *et. al.*, 1992, p. 412) faz, no ensaio “Machado de Assis: um cronista de quatro décadas”, uma distinção entre os papéis desempenhados pelo historiador e pelo cronista, corroborando as reflexões até aqui expostas:

Do historiador [Machado de Assis] tentou copiar os procedimentos de controle do conteúdo da informação, embora trabalhe em cima do próprio acontecimento; mas essa é uma cláusula importante do contrato de leitura que estabelece com o leitor. Entretanto, a fantasia da ficção se instala, provocando a ambiguidade própria da narrativa testemunhal, cuja subjetividade acaba por dominar a instância da enunciação.

Não resta dúvida, por conseguinte, que ao conteúdo da informação – tão cara e imanente ao jornalismo – podem se adicionar, na crônica, a percepção sensível, a observação atenta e também a construção de um universo ficcional erigido com base no alicerce dessa informação, de que resulta uma simbiose formada pelos pólos da realidade e da ficção, da historicidade e da literatura, em que o heterogêneo da história passa a ser cúmplice de todos nós, tomados em nossa condição de humanidade, através da mediação operada pela arte.

O mesmo Machado de Assis constrói três imagens que ajudam a retratar o formato desse então novo gênero literário que nascia entre nós: o colibri, o confeito literário e o anão de circo. Para ele, o folhetinista – o cronista – será um colibri, pois seu ritmo se apresenta “esvoaçante”, modulado pela ligeireza, pela leveza, pela forma borboleteante e ainda pela qualidade essencial de dominar os assuntos sem exaurir a sua seiva, que é, por sua vez, a temática tratada por ele (folhetinista) na crônica.

Essa primeira imagem do colibri sugere que a crônica, pela leveza e ligeireza de seu estilo, não se permite penetrar agudamente na densidade e no cerne analítico e complexo do assunto focalizado.

A segunda imagem é a do “confeito literário sem horizontes vastos”, que sugere a amenidade no trato da formulação compositiva e da abordagem temática da crônica, e ainda a agradável sensação obtida pelo ato da leitura, remetendo-se à saborosa degustação de uma iguaria doce que apetece o paladar.

A terceira imagem é a do anão de circo, sugerindo o caráter despojado, bem-humorado, risível e descompromissado do texto construído pela crônica. Essa última imagem

foi sugerida pelo cronista para caracterizar o gênero, em um texto escrito para o *Jornal da Tarde*, em fins de 1869, com o pseudônimo de Lara. Assim se expressa Machado nesse texto:

O folhetim é o anão do circo Chiarini; enquanto os vários artistas executam os mais difíceis saltos, o anão deve apenas divertir a platéia dizendo o que lhe vem à cabeça. O folhetim é filho do acaso e da fantasia. Sua musa é o capricho, seu programa a inspiração. Não repararam no teor e desenvolvimento de uma conversa sem assunto? Fala-se de um chapéu que passa; vêm à idéia as fábricas de Paris; segue-se uma discussão sobre Offenbach, entre em cena a Alemanha; ocorre falar de Goethe e de literatura; até cair na Argelina ou Dois acasos felizes, obra do Sr. Azrara, professor em Guaratiba. Ora, aí tem como de um chapéu se chega a um romance, passando pela Alemanha com música de Offembach. É o folhetim. (*Apud* MAGALHÃES JR., 1981, p. 60)

Tomando por base as três imagens construídas, temos uma espécie de receita machadiana, para delinear o perfil da crônica, que agrega um trinômio indispensável ao gênero: a sutileza leve da estruturação compositiva (colibri); o deleite sensorial de uma leitura que distrai o espírito (confeito); e, finalmente, o despojamento que diverte (anão de circo).

De certa maneira, percebe-se que esse trinômio preconizado por Machado de Assis tem estado presente nos textos cronísticos ao longo dos anos, no percurso desenvolvido pelo gênero em nossa história literária, total ou parcialmente, com a representação de, pelo menos, um desses traços constitutivos.

Marlyse Meyer (*apud* CANDIDO, *et. al.*, 1992, p. 127-128/412) nos revela que, tomado enquanto espaço inferior de diagramação do jornal, no século XIX, o folhetim abarcava tudo: notícias, comentários, piadas, pequenos ensaios críticos. O folhetim, historicamente, se mistura com o nascimento da crônica literária, no Brasil:

São movediças as fronteiras entre os numerosos escritos abrigados no hospitaleiro folhetim. E parece que neste país, de forte tradição de oitiva, em que circularam “trancosos, doze pares”, causos, e naqueles exemplos morais veiculados desde há muito pela Santa Madre (de que o 'Peregrino da América' tenta a forma erudita, e o tipo 'a moça que bateu na mãe e virou cachorro', sempre vigente, é modelo popular) neste país de oralidade, escrever, com cunho literário, histórias, não foi de fácil aprendizagem. Comovedoramente canhestros, os 'precursores', na tentativa de afiar a pena contadeira à moderna. E há os outros textos. Cães vadios, livres farejadores do cotidiano, batizados com outro nome vale-tudo a crônica. Cães sem dono, também, que são na maior parte anônimos ou assinados com iniciais. Envergonhados, quem sabe, de um escrito que não se enquadra propriamente num gênero, que é quase uma fala, coisa de casa, useira e vezeira, literatura

de pé-de-chinelo. O que não é pejorativo: nessa escrita se enquadram os deliciosos escritos jornalísticos de Martins Pena – que abrem o caminho também neste ramo para o colega França Júnior –, nos seus Folhetins do *Commércio*, onde trata com tanta verve e familiaridade o que deveria ser elevado tema do teatro lírico. 'Escreve como o povo gosta', diria Macedo: 'Quando escrevemos o nosso Folhetim, temos unicamente em vista o comunicar ao público que peças subiram à cena durante a semana lírica e o como foram elas executadas', escreve o autor. E comenta seu editor, Darcy Damasceno:

Suas reflexões escritas ao correr da pena são de um frescor e espontaneidade raros (...) fonte preciosa da linguagem corrente da época (...) numa época em que os diletantes se dividiam apaixonadamente entre os intérpretes do belcanto, a crítica de M. Pena alcançou o público, a censura, os meios teatrais, atores, administradores, casas de espetáculos, com a ironia e graça que lhe eram exclusivos.

A estudiosa destaca a oralidade que marca a crônica, desde o início de sua difusão junto ao público brasileiro, a partir do Romantismo, no século XIX. O texto da crônica procura estabelecer, por essa via de elocução oral, uma intimidade muito perceptível com o jeito de falar espontâneo e coloquial, e, portanto, muito humano, das pessoas; essa será uma via que se configurará, ao longo dos anos, como um dos traços marcantes da forma de composição do gênero entre nós.

Além desse aspecto, é importante destacar a diversidade de assuntos do dia a dia, tratados pelo então folhetim, em meados do século XIX. A princípio, tudo pode se constituir em eixo temático para o folhetim, desde que a sua enunciação desperte, no leitor, um frívolo desejo de conhecê-lo. Isso tem se firmado como um dos traços diferenciadores da crônica, pondo-a em íntimo contato com as coisas triviais da vida das pessoas.

A crônica nasce, também, rasteira e meio que sem compromisso, vagando e divagando sobre as coisas do seu tempo, através de uma linguagem desprendida e com a nítida intenção de buscar, na informação, a maneira mais leve e espontânea de divertir e de comprazer o leitor de seu texto.

Historicamente, também é sintomático o fato de a crônica ter servido apenas de veículo de verificação e de transmissão dos fatos, sem interpretá-los, analisá-los ou problematizá-los. Isso, por si só, já lhe conferiria um papel de mero canal de reprodução dos acontecimentos.

Em língua portuguesa, os primeiros registros das bases de origem da crônica literária podem remontar ao final do período medieval, época em que os traços incipientes do gênero

nasciam sob a forma de cartas, que eram ordenadas pelos reis portugueses a escribas, para traçar um painel informativo do reino e dos seus reis.

As missivas tinham a função de satisfazer as vaidades do monarca e de doutrinar, junto ao povo, os ideários que interessavam à primazia ideológica do reino. O cronista escrevia interessantes narrações sobre fatos fidedignos do reino, detalhando o cotidiano da época. É por esse tempo que se destaca o escritor Fernão Lopes, cujas cartas dispunham as bases primordiais da crônica literária, na fase inaugural do Humanismo em Portugal, por volta do início dos anos de 1400.

Mas o primeiro registro de crônica no Brasil, de que se tem notícia, na versão descritivo-histórica, é a *Carta de Pero Vaz de Caminha*, destinada a el-rei D. Manuel, cuja controvérsia em torno de sua validade literária, ou exclusivamente histórica e documental, tem dividido opiniões e ultrapassado gerações ao longo do tempo.

Para Jorge Sá (1997, p. 5-6), independentemente dessa polêmica, o fato é que Caminha já teria antecipado os contornos estruturais da crônica moderna, à medida que

o texto (...) é a criação de um cronista no melhor sentido literário do termo, pois ele recria com engenho e arte o que ele registra no contato direto com os índios e seus costumes, naquele instante de confronto entre a literatura européia e a cultura primitiva.

Sá (*Op. Cit.*, p. 6) defende que Caminha teria antecipado também, já naquele tempo, um princípio essencial da crônica:

A observação direta é o ponto de partida para que o narrador possa registrar os fatos de tal maneira que mesmo os mais efêmeros ganhem uma certa concretude. Essa concretude lhes assegura permanência, impedindo que caiam no esquecimento, e lembra aos leitores que a realidade - conforme a conhecemos, ou como é recriada pela arte - é feita de pequenos lances. Estabelecendo essa estratégia, **Caminha estabeleceu também o princípio básico da crônica: registrar o circunstancial.** (grifo nosso)

A *Carta*, tida como o primeiro registro documental da descoberta das novas terras brasileiras, revelando-a ao Velho Mundo, retratava a rotina dos viajantes e aventureiros que

aqui aportavam, e objetivava cientificar o governo português das potencialidades do lugar, a sua opulência, o seu exotismo e a sua exuberância, com um tom marcadamente descritivo.

Ainda que a *Carta de Pero Vaz de Caminha* tenha um cunho histórico, haveremos de considerar, todavia, que a mesma também contém traços inerentes à formulação compositiva da crônica como é visualizada hoje, a exemplo da narração de coisas do cotidiano e da atenção voltada para os detalhes, como ilustram bem, por exemplo, as passagens referentes à indumentária e aos costumes dos nativos autóctones, os quais são referenciados n' *Carta*.

Após esse primeiro registro, expresso na *Carta de Pero Vaz de Caminha*, a crônica passa, no Brasil, por um longo período de ostracismo, nas fases pré-colonial e colonial, ressurgindo depois com uma nova roupagem estética, na segunda metade do século XIX, quando, segundo Afrânio Coutinho, é publicada, em folhetim, aquela que é considerada a primeira crônica tupiniquim, a “crônica brasileira propriamente dita”. Esse texto, de Francisco Otaviano de Almeida e Rosa (1825-1889), foi publicado no *Diário do Comércio*, jornal do Rio de Janeiro, em 02 de dezembro de 1852. (COUTINHO, 1999, p. 124)

Esse salto no tempo remete ao entendimento de alguns segmentos críticos brasileiros, segundo o qual o reaparecimento da crônica no Brasil teria ocorrido nessa segunda metade do século XIX, portanto na fase de esplendor do Romantismo, com uma relação direta com o folhetim, e sendo atribuído ao jornal o berço nascedouro desse gênero entre nós.

Afrânio Coutinho (1999, p. 124) defende que, nessa fase de nossa literatura, “cronistas foram também os primeiros romancistas”, sustentando que a crônica experimentou, curiosamente, um hibridismo caracterizado pela sua “mistura” com o romance e também com a novela, quando publicados em folhetins de jornais da época.

Eugênio Gomes, mencionado por Coutinho (1999, p. 124), ilustra essa declaração, citando o caso do romance picaresco *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, que, sendo um romance urbano de costumes, se constitui, segundo ele, em uma espécie de “desenvolvimento natural da crônica”.

Coutinho (*Op. cit.*, p. 124) endossa esta tese, revelando algumas linhas norteadoras da conjunção celebrada entre crônica, romance e novela, sob o abrigo do jornal. O crítico recompõe, também, o papel que a poesia desempenhou nesse ecletismo. Afirma ele:

Esse fenômeno de hibridismo, isto é, a crônica ou folhetim desdobrada em romance, mas deixando entrever vivamente as suas características, seja no estilo nervoso do escritor, seja no entrecho de um ou outro capítulo, tornou-se mais ou menos comum naquela altura de século. Para isso concorreu

naturalmente a circunstância de que ambos os gêneros iam convergir nos jornais sob o mesmo título geral de folhetim. **Folhetim era a crônica, mas também a novela ou romance, quando publicado em jornal.** O fator espiritual de comunhão entre os dois gêneros era a poesia, que dominava a literatura romântica, sendo por isso explicável a influência que o folhetim exerceu particularmente sobre o mundo social. O poeta, o romancista, o homem do jornal, todos celebram as suas seduções com maior ou menor assiduidade. (grifo nosso)

A crônica literária nasce, assim, irmã-gêmea do jornal, e a breve retrospectiva feita demonstra, portanto, que a crônica literária, no Brasil, está associada, íntima e diretamente, com a imprensa jornalística, ou, mais precisamente, com os jornais impressos.

Com a sua consolidação nas letras nacionais, e após se firmar como uma modalidade amplamente cultivada na imprensa jornalística brasileira, a crônica trilhará um caminho meio que inóspito, sendo objeto de olhares críticos, os quais lhe impuseram análises e julgamentos que, ordinariamente, ensejavam interrogações sobre a pertinência de sua classificação em categoria literária definida.

Antonio Candido (1992, p. 15) revela que a crônica **“Antes de ser crônica propriamente dita foi folhetim”**, ou seja, constituía-se um artigo de rodapé sobre as questões do dia, - políticas, sociais, artísticas, literárias.” (grifo nosso)

O crítico Davi Arrigucci Jr. (2001, p. 57) realça essa tese de Candido, atestando que as duas figuras, a do cronista e a do folhetinista, na verdade são historicamente a mesma, sendo o folhetinista uma espécie de designação primordial do cronista dos dias de hoje: “o cronista é o primeiro folhetinista”.

Abrigada no rodapé, que era um espaço inferior de diagramação do jornal, a crônica desse período romântico, sob a forma de folhetim, abordava os mais variados acontecimentos e assuntos atualizados da semana. Os cronistas se pareciam muito com os atuais colunistas sociais e políticos, os quais expressavam, nas crônicas, as impressões e os comentários acerca, por exemplo, de espetáculos teatrais, bailes, fofocas da Corte e fatos pitorescos e políticos.

O cronista do período, ou folhetinista, deveria estar muito bem informado sobre as coisas de seu tempo e ter domínio e atualidade sobre as temáticas mais instigantes e apelativas junto ao público leitor dos jornais. Era uma espécie de “sabe tudo”, cujas análises detinham credibilidade e exerciam influência na formação da opinião pública.

A recepção da crônica, nesse período, era estabelecida pelos leitores dos jornais, os quais formavam um público urbano-burguês, situado hegemonicamente no Rio de Janeiro, Capital do Império e cenário dos principais fatos políticos, econômicos e sociais do país.

A respeito da relação estabelecida pelo cotidiano com a modernização do país, o crítico David Arrigucci (2001, p. 57) assim se posiciona:

Na maioria desses autores dos primeiros tempos, a crônica tem um ar de aprendizado de uma matéria literária nova e complicada, pelo grau de heterogeneidade e discrepância de seus componentes, exigindo também meios lingüísticos de penetração e organização artística: é que nela afloram em meio ao material do passado, herança persistente da sociedade tradicional, as novidades burguesas trazidas pelo processo de modernização do país, de que o jornal era um dos instrumentos.

A imprensa brasileira assistiu à produção de crônicas de alguns de seus grandes escritores, haja vista essa sintonia entre o gênero e o jornal. No século XIX, dentre outros, se destacaram, na escrita de crônicas, José de Alencar e Machado de Assis, apenas para ficar em dois dos mais representativos do período.

Mais adiante, em fins do século XIX, e ainda na passagem para o XX, um cronista ganha notoriedade: João do Rio. Enveredando pela reportagem investigativa, João do Rio, pseudônimo de João Paulo Alberto Coelho Barreto, ou simplesmente Paulo Barreto, inaugura um estilo novo de fazer reportagem nos jornais, através de uma postura de observação da realidade das ruas, da busca investigativa dos detalhes entranhados no mundo e no submundo vagabundo das ruas.

Com o resultado dessa coleta do olhar atento e observador dos quadros cênicos públicos, João do Rio plasma a figuração de um universo criativo enredado a partir do substrato das ruas, e constrói dramas profundamente humanos, refletindo sobre as precariedades e fragilidades humanas, através da tematização do prosaico e do trivial, para extrair a essência humana, oculta nos detalhes.

No tópico a seguir, intentaremos especificar as principais impressões e abordagens críticas dirigidas à crônica, de modo a deslindar o seu perfil, visto pelo olhar dos analistas e intelectuais brasileiros, no decorrer do curto percurso desenvolvido por esse gênero literário no Brasil, que está entre nós há apenas pouco mais de dois séculos.

1.2 - A crônica sob o olhar da crítica

Podemos afirmar que o século XIX foi singularmente importante para a crônica literária brasileira, fase em que se verificou um fecundo processo de afirmação e de consolidação do gênero entre nós, notadamente no final do período, com o Naturalismo e o Simbolismo.

No transcurso do século XIX, a crônica atravessou, segundo Coutinho (1999, p. 118), um processo de mudanças, marcadas pela elocução discursiva oral e pela introdução de uma linguagem mais coloquial e identificada com o jeito natural de expressão do povo brasileiro. Além disso, o gênero passou a ser alvo de duras críticas desferidas, sobretudo, pelos defensores da escola naturalista, que denunciavam uma suposta mistura excessiva da realidade com a fantasia instaurada pela estética dos folhetins.

Anteriormente, observamos a existência de alguns traços que motivaram um olhar desconfiado da crítica literária sobre a crônica, questão que retomamos para aprofundá-la um pouco mais.

Quando comparada aos chamados gêneros canônicos, os quais ordinariamente têm lugar reconhecido pela crítica, a crônica, normalmente, tem sido vista de forma meio que marginal por alguns segmentos, a exemplo do próprio Massaud Moisés (2000, p. 118-9), que a tem tratado como um “gênero menor”:

Se, por vezes, nas crônicas dum Rubem Braga, dum Fernando Sabino ou dum Carlos Drummond de Andrade, para citar apenas três dos maiores, uma transcendência emana do conhecimento, trata-se duma transcendência ainda rasteira, a que o leitor pode acender prontamente: transcendência que se pode assimilar com uma simples leitura, sem apelo à reflexão ou à inteligência crítica: transcendência que aflora ao sabor da conversa distraída, não a que emerge da análise exigente e vertical de uma complexa questão.

Algumas das marcas que determinariam esse preconceito seriam os seguintes: o caráter transitório da crônica, que encontra abrigo nos jornais lidos hoje e servidos de embrulho amanhã; a gratuidade do enfoque circunstancial e episódico que aprisionaria o texto numa suposta referencialidade miúda e desimportante; e a ruptura com a tradição de

elaboração artesanal e burilada dos demais gêneros clássicos, espargindo uma atmosfera de pressa e imediatismo da qual resultaria imperfeição e desleixo.

Resgatando brevemente o percurso histórico dos gêneros literários, convém relembrar que, na divisão clássica, havia, na antiguidade, duas categorias distintas: a chamada literatura de elevação, que consistia na narração de périplos e de feitos heroicos de personagens paradigmáticos, e também a chamada, por assim dizer, sublitteratura, que cuidava da vida mundana e dos acontecimentos menores, desvinculados das grandes histórias. Aquela era considerada, pela própria sugestão do nome, literatura “maior”, tratando dos feitos nobres, e esta, literatura “menor”, tratando do prosaico e dos anônimos desprovidos de virtudes.

Na concepção aristotélica, sabidamente, os gêneros considerados nobres são a epopeia e a tragédia, ambos instaurando elevados sentimentos e graus de emotividade, estando a catarse no ápice da evidenciação desses aspectos sensoriais apresentados pelo espectador das obras “elevadas”.

Em outro plano estaria a comédia, que traz uma marca de inferioridade natural, em relação à epopeia e à tragédia, desde os tempos mais remotos da historiografia literária clássica, posicionando-se numa esfera inferior.

Poderíamos fazer uma ponte analógica entre a comédia e a própria crônica, guardadas, evidentemente, as devidas proporções diferenciadoras e as especificidades inerentes a cada perfil; e também outra ponte entre os gêneros canônicos clássicos, como a epopeia e a tragédia, em similitude com o romance, o conto e a novela, todos estes se enquadrando na vertente valorativa dessa categorização.

Não é forçoso nem arbitrário fazer uma associação entre a comédia e a crônica, uma vez que ambas estão vinculadas pelo elo da abrangência temática do prosaico e do contingencial, combinado com a penetração do anônimo, que potencializa a transitoriedade, fator, como vimos, sempre destacado quando se quer sublinhar a suposta inferioridade do gênero crônica.

Se, por um lado, pode-se fazer essa associação da comédia com a crônica, por similitude, nos tempos mais primordiais, por outro lado, o avanço no tempo permitirá que essa combinação seja corroborada. É o caso de aludirmos à França do início do século XIX, mais precisamente à imprensa daquele país, que é considerado o berço do folhetim, embrião do tentáculo jornalístico do então novo gênero.

Marlyse Meyer (1996, p. 94) revela que o romance-folhetim, surgido na imprensa impressa francesa por esse período, vai sofrer uma forte influência de outra modalidade de

ficção, que passou a ser uma novidade entre as publicações: nascia o chamado *fait divers*, que, na verdade, de acordo com a pesquisadora, era o relato romanceado do cotidiano real.

O *fait divers* constitui a base substancial do material temático da crônica literária dos dias atuais, que remonta a esse período. O cotidiano contém fatos e personagens miúdos, os quais, à semelhança do que ocorria na comédia clássica da antiguidade, eram homens e mulheres comuns, banais, desprovidos de fama pública, portanto anônimos, mas que protagonizavam intrigas apaixonantes, exóticas, curiosas, jocosas ou burlescas, despertando, assim, um forte interesse público na leitura das intrigas por eles protagonizadas.

O francês Millaud cria o jornal *Le Petit Journal*, que se constitui, historicamente, no berço dessa nova modalidade ficcional, ancorada em fatos prosaicos reais. Meyer (1996, p. 97) informa que

O protótipo e sinônimo de toda a chamada *petit presse*, sem pretensões políticas ou literárias, visando a novas camadas sociais que aderiram à leitura e ao prazer de um novo romanesco multiplicado pelas folhas baratas e rapidamente divulgadas. Porque Millaud não só inventa um novo gênero jornalístico como também um sistema de distribuição nacional e eficiente.

Emily Zola, (*apud* Meyer, 1996, p. 97), que trabalhava na redação do jornal, declara que “No *Petit Journal*, bajulava-se o povo, personificado pelos porteiros, os operários, a gente miúda [...] e nos cantos mais afastados da província podiam-se ver pastores tomarem conta do rebanho lendo *Le Petit Journal*.”

O jornal, grande sucesso de público, tem como chamariz suas duas vedetes: o romance-folhetim e o *fait divers*, esse ilustrado na capa como o mais apelativo dos dois.

De acordo com Meyer, com grande acuidade, Millaud percebeu a possibilidade de conquistar uma impressionante camada de leitores, público represado e desconhecido dos padrões então vigentes, através, não apenas de inovações introduzidas na diagramação dos jornais, como também no conteúdo, usando a estratégia de aliar o sucesso do romance-folhetim a um instrumento de jornalismo de massa, expresso nas intrigas dos *fait divers*, reinterpretando e revisitando uma tradicional modalidade de informação popular: a *nouvelle*, ou *canard*, ou *chronique*, a que se deu o nome de *fait divers*.

Meyer (1996, p. 97) informa que o *fait divers* “é uma notícia extraordinária, transmitida em forma romanceada, num registro melodramático, que vai fazer concorrência ao folhetim e muitas vezes suplantá-lo nas tiragens”.

Roland Barthes (*apud* Meyer, 1996, p. 98) fala com autoridade dessa modalidade, em que o prosaísmo cotidiano se destaca:

Sob essa rubrica os jornais agrupam com arte e publicam regularmente as mais diferentes notícias que ocorrem no mundo: pequenos escândalos, acidentes de carro, crimes hediondos, suicídios de amor, pedreiro caindo do quinto andar, assalto a mão armada, chuva de gafanhotos ou de sapos, naufrágios, incêndios, inundações, aventuras divertidas, raptos misteriosos, execuções capitais, casos de hidrofobia, de antropofagia, de sonambulismo e de letargia; salvamentos e fenômenos da natureza, tais como o bezerro com duas cabeças, gêmeos grudados pelo ventre, anões extraordinários etc. etc.

É bem provável que essas coerentes combinações históricas da crônica com a comédia clássica e, mais adiante, com o *fait divers*, ajudem a esclarecer e a explicar algumas das razões primárias que levaram parte da crítica literária especializada a estereotipá-la de “gênero menor”, quando comparado aos gêneros canônicos.

Luiz Costa Lima (2002, p. 327) é um dos críticos que enquadram a crônica na categoria de “gênero menor”. Em seu ensaio “Machado: Mestre de capoeira”, introduz o texto da seguinte forma: “A crônica é reconhecidamente um gênero menor”.

Candido (1992, p. 13) se acosta a esse entendimento crítico, ao afirmar:

A crônica não é um “gênero maior”. Não se imagina uma literatura feita de grandes cronistas, que lhe dessem o brilho universal dos grandes romancistas, dramaturgos e poetas. Nem se pensaria em atribuir o Prêmio Nobel a um cronista, por melhor que fosse. Portanto, parece mesmo que a crônica é um gênero menor.

No entanto, Candido relativiza a suposta diminuição do gênero, ao considerar que essa condição o aproxima da intimidade e da vida das pessoas, o que reforça, na sua visão, um traço humanístico, à medida que estreita as relações humanas firmadas entre cronista e leitor.

As concepções dos dois críticos supramencionados deixam entrever que a presumida inferioridade da crônica se justificaria, *a priori*, pelo traço da gratuidade contingencial que permeia a sua abordagem temática, vinculada ao cotidiano, e, em plano contíguo, à transitoriedade, emanada da dependência ou subordinação factual.

Além do quê, o traço do contingencial, efêmero e transitório, calcado na subordinação factual, seria intensificado pela pressa da elaboração do texto, que é ensejada pelas redações dos jornais, veículo propagador do gênero, denotando que o cronista teria pouco tempo para se concentrar no processo de construção compositiva do texto.

Embora admitamos a coerência desse último entendimento, não podemos esquecer que a crônica tem conquistado permanência e atualidade entre os leitores, ao longo dos anos, talvez em face de uma nova estratégia usada pelos cronistas, os quais, ao invés de alçar o voo focado em questões fugazes de seu tempo, têm preferido trilhar caminhos diferentes, como é o caso de cronistas brasileiros da década de 1930, especialmente Rubem Braga, que cria textos caracterizados por uma divagação subjetiva e lírica, conferindo à crônica uma permanência que transcende os limites do tempo e ultrapassa inúmeras gerações ao longo dos anos.

A suposta transitoriedade atribuída ao gênero também pode ser questionada, quando evocamos os impressionantes índices de sucesso de público que são conquistados pelas séries de coletâneas de crônicas, cujos textos, igualmente, contraditam essa marca de perecível. É difícil imaginar como o gênero estaria irremediavelmente fadado a fenecer ao nascer de cada novo dia – como pode acontecer, ordinariamente, com algumas das crônicas das redações dos jornais – se as crônicas abrigadas em coletâneas podem manter – e muitas têm mantido – uma consistente durabilidade e permanência entre os leitores, ao longo de várias gerações, o que tem conferido ao texto um caráter universal e atemporal.

Por outro lado, a maioria dos críticos discorda dessas impressões preconceituosas, enxergando nelas um desconhecimento da densidade problematizadora da crônica literária, a despeito da eventual efemeridade de que tem sido acusada.

Referindo-se à produção cronística de José de Alencar e de Manuel Antônio de Almeida, Afrânio Coutinho (1999, p. 124) reconhece a ocorrência histórica de alguns desses traços mencionados anteriormente:

Suas crônicas [as de José de Alencar, no século XIX] apareceram alternadamente com algumas de Manuel Antônio de Almeida, sob o título geral de 'páginas menores', título que atrai certo complexo de inferioridade, ainda subsistente em nossos dias com relação ao gênero. Por que 'menores' as páginas que ambos escreveram naquela seção? Por serem circunstanciais? Por estarem destinadas a produzirem efeito transitório? Por serem escritas apressadamente? Ambos os escritores, como tantos outros que já fizeram a mesma experiência nesse terreno, nutriam a natural desconfiança de que suas crônicas não subsistiriam muito tempo.

No entanto, conforme podemos constatar dentro do cenário literário brasileiro, as crônicas subsistiram porque, paradoxalmente, elas conseguem extrair do miúdo e do trivial, aparentemente focado sob as lentes objetivas da referencialidade, a pulsação nervosa da vida entranhada nos fatos menores, os quais, por vezes, passam despercebidos aos olhos do homem comum.

A transfiguração da aparência em essência opera, no leitor, um descortinamento da problemática do mundo e das coisas e o desnudamento provocador de reflexões, instaurando um efeito catalisador de sintonia interativa e de estabelecimento de laços de 'aproximação'.

Esse é, a nosso ver, um ponto central da questão, uma vez que traz a lume uma ambivalência cruciante nas discussões dos textos literários, calcada na composição dual formada pelos polos da aparência e da essência.

Claro está que a crônica, regularmente, aborda temas afetos ao cotidiano das pessoas, trazendo à tona fatos corriqueiros e contingenciais, os quais sugerem a construção de um mosaico de pequenos fatos do dia a dia, situados, por sua vez, na aparente gratuidade das coisas episódicas miúdas.

Retratando a miudeza aparentemente desinteressante das coisas, a crônica estaria condenada ao enfoque superficial das contingências fugazes, sem permitir as suscitações reflexivas pertinentes à existência da vida, do mundo, das coisas e das coisas do mundo circundante.

No contraponto desse polo, instaura-se a essência, o que é inerente ao ser, à existência e à dimensão de humanidade desse ser e ao que é atinente a ele, a sua cosmovisão e ao cosmos de sua inserção efetiva. Ao retratar o prosaico, o cronista apenas dele se vale como isca para pescar o que subjaz a ele, submerso no mergulho das águas turvas de um córrego insondável; oculto, portanto, atrás dessas aparências triviais.

É um jogo de cenas histriônicas, nas quais o leitor é hipnotizado e tragado pela atração maquinada pelo enunciador, mergulhando num mundo de sedução e de suscitação de perspectiva analítica e de fruição estética.

O cronista, muito das vezes através da elaboração da linguagem discursiva, das meditações subjetivas e do lirismo reflexivo, plasma a transfiguração da realidade que perturba o olhar do leitor do texto, provocando-lhe inquietudes meditativas sobre a dimensão humana e sobre o seu mundo.

O prosaico e o miúdo das coisas pequenas se fazem pretexto, meros instrumentos para transfigurar a realidade, erigida num universo ficcional aderente à interioridade reflexiva do receptor do texto. Assim, se forja a dicotomia formada pela aparência e pela essência, polos

que se articulam numa mesma confluência: a essência se “esconde” subliminarmente por trás daquilo que se apresenta fugidio e fortuito, prosaico e irrelevante.

Ao olhar do leitor incauto e desatento tal essência não se faz perceptível e se afigura apenas como aparente célula ignota, amorfa e indecifrável; o olhar da percepção sensível, típico do receptor atento, no entanto, capta essa substância essencial do foco temático do texto, empanada por trás do aparentemente imperceptível.

O cronista, com sua visão sensível, e em sintonia com as coisas do mundo, capta, na brevidade sutil dos pequenos momentos da condição humana, algum sintoma ou retalho da paisagem de nossas vidas. Esse retalho funciona como epicentro, do qual procura extrair uma releitura do mundo e uma reinterpretação da vida, com suas significações, operando uma espécie de simbiose catártica entre narrador e leitor.

Nesta perspectiva, a transcendência se oculta nas aparências, projeta-se na revelação de nossa condição humana, através da qual o cronista enxerga o mundo muitas vezes com a agudeza e a sensibilidade surpreendentes e reveladoras do poeta, pelas lentes embaçadas, mas precisas, sob o torpor de uma visão que divaga e discorre sobre a essência da vida.

Assim como o poeta, o cronista finge estar desligado do mundo e das coisas do mundo. Caminha em absorção e introspecção, mas sem sugerir conflitos existenciais ou projeções analíticas sobre esse mundo. E pode ele caminhar, absorto e introspectivo, em qualquer plano de ambiência, na rua, na praia, no bar, num bonde, num trem, num quarto de hotel, em casa; seu caminhar associa-se a seu olhar na busca de captar aquilo que pode engendrar uma perquirição lírica sobre nossa dimensão de humanidade, plasmando uma sublimação que transcende os muros dos aparentes prosaísmos.

Um olhar e um caminhar programados e sensíveis, sincronizados num mesmo anseio de coletar material e *húmus* temático para suscitar reflexão sobre os conflitos existenciais, os dramas e as inquietudes humanas, construídos no perímetro de um universo ficcional em cujo tecido narrativo pode aflorar uma aliança de identificação solidária, celebrada entre o enunciador e o receptor do texto.

É um jogo intrincado, no qual um detalhe ou um fato miúdo pode surpreender determinando um fluxo de lirismo reflexivo e de divagações subjetivas, sobre as fragilidades e precariedades humanas, de que resulta a celebração desse vínculo fraterno de cumplicidade, entre a voz narrativa e o receptor do texto, um elo de consórcio solidário e confessional, que pode mitigar as sensações pungentes advindas dos dramas existenciais.

Com o procedimento, o cronista parece brincar com o leitor do texto, elaborando esse intrincado jogo de sedução fingidamente despropositadas, dissimuladamente desconectadas

de ardis. Isso apenas veladamente, pois na verdade o leitor, ao finalizar a fixação do olhar sobre o texto, no mais das vezes se vê surpreendido e perplexo, fispado pelas iscas de um prosaísmo “banal e irrelevante”, arapuca que acaba por lhe instaurar reflexões perturbadoras sobre a sua humanidade ou sobre algum retalho inerente à seiva vital de sua condição existencial.

Por outro lado, a essência da vida e do mundo, captada através do que está sutilmente oculto nas aparências, pode ser revelada em meio a uma atmosfera de prazer. O cronista utiliza recursos lúdicos para seduzir o leitor, recursos que vão da elaboração do discurso, no aspecto formal, ao humor despachado, no plano do conteúdo, fortalecendo essa aliança de humanidade a que nos referimos.

A propósito desse jogo de brincadeiras, a estudiosa Marília Rothier Cardoso (*apud* CANDIDO, *et. al.*, 1992, p. 142) assim se pronuncia:

Uma crônica é como uma bala. Doce, alegre, dissolve-se rápido. Mas açúcar vicia, dizem. Crônica vem de *Cronos*, Deus devorador. Nada lhe escapa. Quando se busca a bala, resta, quando muito, o papel, no chão, descartado. A crônica-bala, sem pretensões nutritivas, nunca foi artigo de primeira necessidade. Só aos alfabetizados se permite esse luxo suplementar. Traz prazer, fugaz, talvez perigoso. Ao desembulhá-la – pum! -, um estalo. *Cronos* é implacável. Até a gula acaba devorada.

A esse respeito, convém reproduzir uma declaração importante do poeta, e também cronista, Carlos Drummond de Andrade (1985, p. 17), que reflete sobre essa suposta natureza contingencial da crônica:

A crônica, realmente pela sua natureza é fugidia, fugidia, ela passa depressa. Agora, não obstante, nós devemos reconhecer que crônicas escritas há quase cem anos por um cidadão chamado Machado de Assis estão hoje vivas como naquele tempo. Os acontecimentos perderam a atualidade, mas a crônica não perdeu, porque ela traduz uma visão tão sutil, tão maliciosa, tão viva da realidade, que o acontecimento fica valendo pela interpretação que Machado de Assis deu. Neste sentido a crônica não é tão passageira assim. (...) Por outro lado, eu devo dizer que já tenho seis ou sete livros constituídos de crônicas, e essas crônicas, não quero me gabar de coisa nenhuma, parece que elas não perderam a atualidade porque nem sempre elas comentam um fato do dia, ou, quando comentam, **elas procuram dar uma extensão maior a esse fato**, e generalizar, fazer uma reflexão qualquer sobre a vida, sobre os costumes, sobre a política, sobre os homens, à margem de um acontecimento

transitório. (...) Então não é propriamente a crônica, é o acontecimento que ela reflete que perdeu a significação. (grifo nosso)

Por outro lado, a condição de “franco atirador”, que se funda num caráter leve e despretenso, fadado a “morrer precocemente” em alguns casos, parece lhe conferir, como arma de resistência, alguns requintes anárquicos que desafiam os formatos consagrados, subvertendo a visão utilitária e pragmática que norteia, por sua vez, o fazer jornalístico. Utilitarismo e pragmatismo antevistos como fontes indissolúveis para a suposta afirmação do homem moderno, delimitando espaços e paradigmas cada vez mais rigorosos, que tolhem sua liberdade expressiva e, conseqüentemente, contribuem para soffrear sua percepção sensível e inibir sua aptidão expressiva para problematizar o mundo.

O desvendamento dos enigmas, que subjagam o olhar desatento do leitor comum, encontra, na perícia escamoteada do cronista, uma arma cuja eficácia opera a revelação transparente de sua essência oculta atrás das aparências. Tais traços podem ser percebidos a partir da assinalação de Luiz Roncari (1985, p. 15):

Já que é a sua função revelar ao leitor o que sempre esteve a seus olhos: a recorrências, às novas formas com que se veste o velho tempo, o qual pretende de fato atingir, mergulhando no presente. A máscara do narrador da crônica parece essa figura composta numa primeira visão, a feição de alguém que vê, extremamente atento ao tempo, fazendo da crônica uma membrana sensível capaz de captar a moda, os costumes, as mudanças, novas expressões e termos, a novidade e as marcas do tempo que são as notícias; e, numa segunda visão, o gosto de alguém que julga, que procura além das camadas superficiais do tempo o velho conhecido. Comentando o novo, confrontando-o com o velho e projetando o futuro, o cronista cria a perspectiva de construir a imagem do presente, metonímica, revelada nos pequenos fatos banais da rua e da vida. Através do narrador, fixa uma posição ou um ponto a partir do qual passa a observá-los, deslocando com isso o leitor da sua posição cômoda e neutra em que se coloca a notícia, e obriga-o também a parar e refletir sobre o fluxo. Para o escritor, é um exercício difícil e delicado equilibrar-se num ponto qualquer, e a partir dele responder às continências sem deixar se envolver ou sucumbir à imediatez.

Ao lado, pois, desses aspectos, ou seja, do circunstancial, do episódico, do trivial e da natureza rebelde da crônica, o viés da sua perenidade ou efemeridade, enquanto modalidade escrita, tem funcionado como fator de divisão da opinião crítica.

Desse modo, questões como as que se seguem são recorrentes no universo da crítica: a crônica tem perenidade ou perde facilmente a sua atualidade? Devido à transitoriedade característica da atividade jornalística, está a crônica, por ser escrita em jornal, facilmente susceptível ao esquecimento? Está a crônica imunizada contra a fugacidade própria do jornal ou ela se torna imperecível apenas quando é publicada em livro editado? Ou também permanece perecível nos livros?

Sobre essas questões, vejamos como alguns críticos se pronunciam:

Para David Arrigucci Jr. (2001, p. 53), a perenidade da crônica tem a ver, antes de tudo, com a forma apresentada. Diz-nos o crítico:

À primeira vista, como parte de um veículo como o jornal, ela parece destinada à pura contingência, mas acaba travando com esta um arriscado duelo, de que às vezes, por mérito literário intrínseco, sai vitoriosa. Não raro, ela adquire assim, entre nós, a espessura de texto literário, tornando-se pela elaboração da linguagem, pela complexidade interna, pela penetração psicológica e social, pela força poética ou pelo humor, uma forma de conhecimento de meandros sutis de nossa realidade e de nossa história. (...) Para que se possa compreendê-la adequadamente, em seu modo de ser e significação, deve ser pensada, sem dúvida, em relação com a imprensa, a que esteve sempre vinculada sua produção. Mas seria injusto reduzi-la a um apêndice de jornal, pelo menos no Brasil, onde dependeu da origem da influência européia, alcançando, porém, um desenvolvimento próprio extremamente significativo.

Afirmção, a nosso ver, reiterada por Afrânio Coutinho (1999, p. 124), que, sobre a crônica, assim se expressa:

Pode-se sustentar que a crônica não pertence à literatura, e sim, ao jornalismo? Não será antes um gênero anfíbio que tanto pode viver na coluna de um jornal como na página de um livro? Há quem sustente o ponto de vista de que a crônica deve permanecer na folha, para que foi escrita. E, por esse raciocínio, acredita-se que só o livro pode assegurar a permanência de um determinado gênero. É certo que o livro alarga consideravelmente o campo de divulgação, mas é enganoso supor que o livro é que dá qualificação definitiva a qualquer escrito. E a crônica que não haja algo excessivo tributo à frivolidade ou não seja uma simples reportagem, estará sempre a salvo, como obra de pensamento ou de arte, embora não saia nunca das folhas de um periódico.

Ainda no tocante ao caráter perecível da crônica, Candido (1992, p. 14) afirma:

(A crônica) não tem pretensões de durar, uma vez que é filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba tão depressa. Ela não foi feita originariamente para o livro, mas para essa publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha. (...) Por isso mesmo consegue quase sem querer transformar a literatura em algo íntimo com relação à vida de cada um, e quando passa do jornal para o livro, nós verificamos meio espantados que a sua durabilidade pode ser maior do que ela própria pensava.

Quando publicada em um jornal, a crônica seria assim produzida para uma leitura rápida e plenamente ajustada aos imperativos da modernidade, com suas características de dinamismo e constante mutabilidade.

Escrita para ser lida entre um gole e outro de café, em meio a rápidas e monossilábicas palavras de uma conversa matinal, a boa crônica, segundo esse entendimento, teria que, necessariamente, prender a atenção do público, com uma linguagem leve e coloquial, de modo a facilitar a apreensão de seu texto.

Sob essa ótica, a crônica se afirmaria como um gênero ágil e aderente à modernidade, cujo dinamismo não ofereceria condições de tempo para a apreciação de uma leitura mais “densa”, que exigisse mais critério de procedimento analítico e reflexivo por parte dos leitores; e, ainda, estaria coadunada com a atmosfera inerente aos tempos modernos, providos de mobilidade rápida e volatilidade de saberes e de informações.

Ainda assim, todavia, embora pareça um gênero que não aspire à posteridade, acaba, pela proposta de sua formulação estética, “despretensiosamente”, adquirindo permanência.

Mas alguns críticos, como Jorge de Sá (1997, p. 10) e Massaud Moisés (2000, p. 106), defendem que a transposição migratória do periódico em jornal para o livro garante a permanência do texto.

O primeiro sustenta que o traço contingencial, típico da abordagem temática do prosaico, é mitigado com a transposição, a partir da própria eliminação de referências a outras matérias e à diagramação. Essa eliminação, segundo ele, determina que o texto passa adquirir uma maior independência e o leitor, por sua vez, fica mais livre para proceder às combinações e associações possíveis, ao sabor da sua imaginação.

O segundo crítico defende que o gênero faz por merecer toda a atenção que lhe tem sido dispensada ultimamente, tanto pelos artistas quanto pela crítica, em face das indiscutíveis

qualidades literárias de que é possuidor e, no tocante à transposição, assevera que é indispensável a formatação do texto cronístico em livro, haja vista a sua permanência que se contrapõe à tradicional fugacidade do texto jornalístico, sendo impraticável dedicar um tratamento crítico a um texto literário sem enquadrá-lo em um livro.

No contraponto desse pensamento, no entanto, Tristão de Athayde (*apud* COUTINHO, 1999, p. 123) defende que nem mesmo a transposição do jornal para o livro livraria a crônica de sua natureza transitória, pois o seu enquadramento no formato de um livro não a libertaria da condição semelhante a uma flor murcha, que apenas lembraria o frescor da vida que possuía. Athayde sustenta que uma crônica possuirá sempre esse caráter efêmero, ainda que em livro, condição que, ao invés de libertá-la desse estigma, faz com que ela se pareça com um passarinho afogado, morto e sem respiração, que não desperta qualquer interesse ao público.

A crônica tem adotado, como vimos, o referencial temático extraído do prosaico, do episódico e do circunstancial, captando do cotidiano o simples e corriqueiro, para propiciar um processo reflexivo.

A suposta fugacidade de que tem sido estereotipado o gênero também é atribuída, como já foi visto, a este aspecto ordinário de sua construção. Ao extrair do cotidiano a trivialidade circunstancial e episódica, a crônica, conforme querem alguns, estaria fadada a morrer precocemente, junto com o fato efêmero que retratou em sua composição.

O seu campo estético, no entanto, alcança tais projeções provocadoras de análises e reflexões acerca do mundo circundante e de valores inerentes à natureza da dimensão humana, que “transforma” o que supostamente seria perecível em duradouro.

O cronista Luís Fernando Veríssimo (2001, p. 6), quando indagado sobre a perecibilidade do gênero e ainda sobre a possibilidade de a crônica ser considerada um “gênero menor”, em relação ao romance, assim se posiciona:

O Brasil teve grandes cronistas, assim como Rubem Braga, Paulo Mendes Campos e Antônio Maria, que só fizeram crônica, descontados os poemas de Paulo e as letras de música do Antônio Maria. No caso deles, não foi um gênero menor. Mas eu gosto dessa perecibilidade da crônica, dessa ideia de que se está fazendo uma travessura diante da morte, já que as crônicas são lidas e morrem em três minutos. Talvez a grandeza da crônica esteja justamente na sua fugacidade.

Outro aspecto relativo às marcas da crônica, mas que tem, ao contrário, encontrado entendimento praticamente consensual entre os críticos, diz respeito à sua linguagem. A linguagem empregada pelo cronista deve estar centrada no coloquial, criando-se no texto uma espécie de “conversa fiada”, como afirma Antonio Candido (1992, p. 17).

A sincronia entre cronista e leitor deve se estabelecer de tal forma que se evidencie um processo pleno de interação, fluido e harmônico, dando a impressão de que, durante o ato de leitura que está sendo operado, emerge forte sintonia dialogal, firmada entre emissor e receptor do texto.

Tal sintonia é favorecida pelo coloquialismo da linguagem solta, usualmente empregada pela crônica, o que se constitui no mais vigoroso recurso do gênero, que tem contribuído para sustentar sua popularidade e aceitação ao longo do tempo.

A crônica, então, acabou por solidificar-se como eficiente canal artístico de observação dos fatos e acontecimentos “menores”, ocorridos na vida cotidiana, o que lhe confere um tom de íntima associação, identificação e comunicabilidade com o leitor moderno.

Por outro lado, para atingir mais eficientemente o público leitor, dinamizando a decodificação da mensagem no processo de comunicação que se pretendia estabelecer, havia uma natural necessidade de ajustar a elaboração da linguagem ao nível de apreensão esperado.

Assim, no plano expressivo, introduziu-se um processo de aproximação da oralidade ao texto escrito, através da incorporação da linguagem coloquial brasileira à crônica. Passando a ser amplamente cultivada pelos intelectuais brasileiros, a crônica foi conquistando, gradativamente, o seu espaço, a despeito do preconceito a que nos reportamos antes.

Mesmo em escala não equivalente a outras modalidades, como o romance, o conto, a poesia, escritores modernistas também aderiram ao gênero, impulsionando a sua afirmação, que se corporificou, contemporaneamente.

A crônica ajustou-se, perfeitamente, a uma das principais propostas elencadas pelo ideário estético do Modernismo, na sua fase de consolidação nas letras nacionais, que foi a de promover um amplo trabalho de investigação e de pesquisa da realidade brasileira, objetivando revelar as suas faces antagônicas, que se alastravam pela nação, desnudando a substância contrastante de seus contornos e espiando seus desajustes e descompassos.

Era preciso descortinar os horizontes de um Brasil desconhecido dos brasileiros, um país com muitas mazelas e estereótipos nos seus quadros sociais e de costumes, além da heterogeneidade e complexidade verificadas, sobretudo, nas áreas social, política e cultural.

A crônica, com sua linguagem flexível, solta, leve, desvinculada de rebuscamentos e das grandiloquências da retórica retumbante e da seleção lexical rara, se ajustava plenamente

a esse ideal, transformando-se em poderoso campo de experimentação expressiva, para o desenvolvimento dessa investigação da realidade brasileira, cuja necessidade se tornou mais evidente a partir da década de 1930, quando os intelectuais priorizaram este procedimento na consciência artística nacional.

A linguagem da crônica encontrou, no estilo de ritmo “falado” de Mário de Andrade, ao qual se refere Antonio Candido (1992, p. 17), um espaço ideal para se consolidar. Diante de uma crônica, chegamos a ter a impressão de que se estabelece entre narrador e leitor uma conversa livre e despachada, como fio condutor de comunicação fluente, do qual a elocução oral é o agente principal, chamando para si a linguagem usualmente empregada no próprio cotidiano das pessoas, nas relações mais íntimas e fraternas.

Assim, a linguagem da crônica se assemelha a uma “conversa fiada”, fluida e espontânea, em um tom bem familiar, como se o cronista e o leitor fossem velhos conhecidos e estivessem, por exemplo, sentados à mesa de um bar, tomando de uns tragos e trocando idéias partilhadas pelo mesmo pensamento, pelos mesmos ideais; humanizando-se numa mesma atmosfera de cumplicidade, que se constrói com base em um estilo simples, divorciado de requintes vocabulares e despojado de rebuscamentos retóricos.

Vinícius de Moraes, citado pelo crítico Jorge de Sá (1997, p. 73), além do próprio Candido, acolhe esta expressão, concordando com a ideia de desembaraço e fluidez comunicativa, que constitui um dos traços estilísticos mais marcantes da moderna crônica brasileira.

Essa incorporação da oralidade e do coloquialismo da linguagem, adotada pela crônica, é também lembrada mais uma vez por Antonio Candido (1992, p. 17), quando ele se reporta a uma espécie de simbiose que se opera entre a tradição clássica e a prosa modernista: “É como se (imaginemos) a linguagem seca e límpida de Manuel Bandeira, coloquial e corretíssima, se misturasse ao ritmo falado de Mário de Andrade.”

O crítico alude à fase inicial da produção cronística de Manuel Bandeira, quando escreveu as *Crônicas da Província do Brasil*, pois, como sabemos, ambos os poetas têm pé na tradição clássica, contribuindo com a ruptura efetivada no Modernismo.

Candido reconhece que a oralidade, ou a busca dela, é o maior prestígio da crônica, ou seja, a busca de se quebrarem os artifícios e de se encontrar a aproximação com o que há de mais natural no modo de ser de nosso tempo. Ele chama isso de “humanização”, quando se pretende aproximar o leitor, na sua linguagem, ao jeito simples e inteligível com que a crônica é construída.

Aliás, a simplicidade também é um dos traços de construção compositiva da crônica, considerado inerente à formulação do gênero dentro da linha de brevidade e de concisão por ele reclamado. Na crônica, não há espaço para o verbalismo exacerbado e as reverberações da retórica imponente para impressionar o leitor. “Atingir o máximo de matizes com o mínimo de elementos”, como assinala Rubem Braga na obra *Ai de ti, Copacabana!* (2006, p. 363), é o seu anelo intermitente, ansiando desvendar imensos labirintos reveladores das angústias humanas existenciais, agarrando-se a uma construção frasal centrada na simplicidade e no despojamento, suprimindo todas as redundâncias discursivas.

A água e a luz – que, embora simples, são componentes primordiais à própria vida humana – constroem esse esplendor, que é tão procurado pelo artista da escrita da crônica e se constitui no signo da observação atenta e sensível daquilo que transcende além das aparências das coisas pequenas, dos fatos aparentemente banais e menores e dos acasos da vida, que se rarefazem perdidos na trepidação do cotidiano, passando despercebidos pelo alheamento desencadeado no ritmo alucinante da modernidade.

A crônica clarifica a ambivalência antitética formada pelos extremos da aparência e da essência, que povoam as suas construções numa coexistência claramente dissonante, e não se limita a apenas descrever os episódios e os contornos dos acasos, dos acontecimentos furtivos e circunstanciais. Ela os penetra e os recria, objetivando, através dessa penetração e recriação, atingir uma dimensão mais profunda, que é a própria essência. A tessitura extrapola os limites daquilo que é real, ultrapassando suas fronteiras e revelando, através do que “se esconde” atrás das aparências, conforme é visto por qualquer pessoa em situações normais, a complexidade das dores e das angústias humanas.

Muitas vezes, o texto da crônica desafia o imaginário do leitor, o provoca a brincar com o que é sério, instigando-o a ver, através da gratuidade corriqueira do cotidiano, o universal e, de forma pendular, converte este universal em algo íntimo, muito próximo da vida de todos nós.

A transcendência, além das aparências frias, que se fixam na superfície das coisas pequenas e banais, projeta-se na revelação de nossa condição humana, e através dela o cronista acaba vendo o mundo com a agudeza surpreendente do louco, do palhaço, do bêbado, ou do poeta, pelas lentes embaçadas, mas sensíveis, alojadas sob o torpor de uma visão que divaga e discorre sobre essa humanidade.

Confirma este pensamento o crítico Jorge de Sá (1997, p. 29):

Pra ver além da banalidade, o cronista vê a cidade com os olhos de um bêbado ou de um poeta: vê mais do que a aparência e descobre, por isso mesmo, as forças secretas da vida. Não se limita a descrever o objeto que tem diante de si, mas o examina, penetra-o e o recria, buscando sua essência, pois o que interessa não é o real visto em função de valores consagrados. É preciso ir mais longe, romper as conceituações, buscar exatamente aquilo que caracteriza a poesia: a imagem.

Amparada nesse procedimento estilístico, a tessitura da crônica adquire a graça e a leveza de uma leitura ágil, flexível e identificada com o fluxo natural de comunicação do leitor e sua capacidade de apreender o mundo e as coisas do mundo, daí resultando uma comunhão confidencial, de cuja empatia decorre, muitas vezes, forte identificação humana.

Devemos destacar, ainda, que, no mundo moderno, onde a literatura normalmente tem disputado uma concorrência desleal com os meios de comunicação de massa e seus requintes e fascínios multicoloridos de sedução, que se amparam na irresistível atração do vídeo, a crônica tem se revelado uma peça de resistência, pela sua leitura fácil, seu humor despachado e a cumplicidade que cria com o leitor, movida pela conversa solta e leve.

“Despretensiosa”, a crônica tematiza, pois, o prosaico e o trivial e dele extrai subsídios como pretextos para problematizar o mundo, o que lhe confere um tom de universalidade. O cronista, com sua visão sensível, e sempre em sintonia com as coisas do mundo, capta, na brevidade sutil desses pequenos momentos pertinentes à condição humana, algum sintoma ou retalho da paisagem de nossas vidas, que funcionará como epicentro, do qual procura plasmar uma releitura do mundo e uma reinterpretação da vida e das oscilações e incertezas existenciais, operando a empatia e efeito humanista, já referido antes:

Este aspecto é realçado por Jorge de Sá (1997, p. 29):

Brevíssimo instante, onde se oculta a complexidade de nossas dores e alegrias, protegidas sob a máscara da banalidade. Em nome dessa aparência amena é que muitas vezes nos desobrigamos de pensar a vida. Em nome dessa aparência, o escritor do cotidiano compõe um claro caminho, através do qual o leitor reencontra o prazer da leitura e – mesmo que não o perceba – aprende a ler na história 'inventada' a sua própria história.

Assim, as aparentes banalidades são usadas como pretextos pelo cronista, e submetidas a plurissignificações mais profundas, adentrando no “disperso conteúdo humano”,

como diz Fernando Sabino, para fazer instaurar um dos princípios mais fundamentais da literatura, que agrega o trinômio “ensinar, comover e deleitar”.

Como se pode depreender do que foi até aqui exposto, os registros das impressões e das considerações críticas apontam claramente que a crônica se afigura como um gênero diferenciado.

Além dessas marcas, o gênero apresenta outras duas que o inserem em uma curiosa situação: a indefinição ou a instabilidade conceitual e ainda a peculiar condição de hibridismo tomado enquanto categoria de gênero construído em prosa. A conjunção dessas duas marcas, no nosso entendimento, faz da crônica um gênero único na nossa literatura, detentor de ambiguidades, assunto que será objeto de comentários no próximo tópico do presente trabalho.

1.3- Um gênero ambíguo

A crítica chega a ser reticente no tocante à definição da categoria de gênero a que pertence a crônica e à fixação de fronteiras entre ela e outros gêneros literários. Via de regra, a crônica tem sido confundida com o conto, e até com a poesia, o que gera instabilidade conceitual, que determina, por sua vez, uma ausência de perfil identitário, enquanto gênero literário. Enquanto gênero definido, essa ambiguidade da crônica tem acarretado visível hesitação para enquadrá-la em categoria literária definida, e mesmo até certa resistência de alguns críticos em aceitá-la como exemplar de formulação artística inserido nos cânones literários.

Ao contrário dos demais gêneros literários, que possuem personalidade própria, a crônica tem se afigurado como um gênero desprovido de fisionomia conceitual definida, fato que tem gerado um terreno movediço para o gênero. Consideráveis segmentos da crítica especializada oscilam em classificá-la como categoria, hesitando defini-la ora como conto, ora como ensaio, por exemplo. E, conforme frisamos antes, essa indefinição conceitual tem se constituído, para alguns segmentos da crítica, em um traço de inferioridade que estaria aguçando a natureza marginal a que é relegado o gênero.

Telê Porto Ancona Lopez (1976, p. 44) revela que Mário de Andrade, em carta endereçada a Fernando Sabino, datada de 25/01/1942, faz pouco caso do tema, preferindo privilegiar a validade do texto:

Não se amole de dizerem que os seus contos não são contos, são crônicas etc. Isso tudo é latrinário, não tem a menor importância em arte. Discutir gêneros literários é tema de retoriquite besta. Todos os gêneros sempre e fatalmente se entrosam, não há limite entre eles. O que importa é a validade do assunto na sua própria forma.

A crônica pode também se apresentar ao leitor de forma multifacetada: uma reflexão argumentativa, com uma tonalidade predominantemente dissertativa, em que se evidencia a explicitação da defesa de uma tese de idéias; ou simplesmente o narrar ou o contar de uma história do cotidiano. Sob a primeira forma compositiva, o texto se assemelharia a um artigo ou a um ensaio e, sob a segunda, normalmente é confundido com o conto.

Quando se apresenta na moldura argumentativa, em que gravitam comentários e reflexões sobre um fato de domínio ou de interesse público, a crônica pode contribuir para acrescentar algo mais, em termos de ideias, a esse fato ou a essa notícia. Muitas vezes, o seu teor pode, a partir do surgimento das suas ideias, fazer eclodir uma controvérsia, estabelecer polêmicas e antagonismos.

Por outro lado, Afrânio Coutinho (1999, p. 118) assinala a confusão que se instaura quando a crônica e o ensaio são colocados frente a frente: “no geral ocorre confusão e imprecisão do que significam na realidade”.

Para dissipar os elementos que estariam concorrendo para “misturar” as duas modalidades, o autor adota um procedimento didático. O ensaio, etimologicamente, significa “experiência”, “tentativa”, “inacabamento”, “dissertação curta e não metódica, sem acabamento sobre assuntos variados em tom íntimo, coloquial, familiar. Sua essência reside na palavra falada e na elocução oral”.

O crítico situa, tanto a crônica como o ensaio, no que chama de “gêneros ensaísticos”, os quais ele define como sendo: “aqueles em que de acordo com a concepção do fenômeno literário como princípio diretor da obra (...) há uma explanação direta dos pontos de vista do autor, dirigindo-se em seu próprio nome ao leitor ou ouvinte”. (*Op. cit.*, p.117).

Enquadrar-se-iam também nesta categoria, sob a mesma ótica, o discurso, a carta, o apólogo, a máxima, o diálogo e as memórias.

O ensaio é, assim, “um breve discurso, compacto, um compêndio de pensamento e observação, em que se tenta (ensaia) ou experimenta, interpretar a realidade à vista de uma exposição de reações pessoais do artista em face de um ou vários assuntos de sua experiência ou recordações. (Idem, p. 118)

Ainda segundo Afrânio Coutinho (idem, p. 119), modernamente o significado original de “tentativa” foi alterado, desenvolvendo-se em sentido oposto. Na nova estrutura, o ensaio adquiriu uma linguagem austera, “fria”, científica e “dentro de uma estrutura formal de explanação, discussão e conclusão”, passando a ser um ‘estudo crítico, filosófico, político, histórico, acabado, concludente, depois de análise e pesquisa.

Na tentativa de dissecar os contornos conceituais que se aplicam, ordinariamente, ao ensaio, o crítico (Idem, p. 118) discorre sobre a essência desse gênero, assim se posicionando:

A essência do ensaio reside em sua relação com a palavra falada e com a elocução oral, como se depreende do estudo estilístico dos grandes ensaístas.

O estilo do ensaio é muito próximo da maneira oral ou do pensamento que é captado no próprio ato e momento de pensar, tal como ocorre em Montaigne, Pascal ou Thomas Browne. [...] O ensaio é um breve discurso, compacto, um compêndio de pensamento, experiência e observação. [...] É uma composição em prosa (há exemplos em verso), breve, que tenta, (ensaia) ou experimenta, interpretar a realidade à custa de uma exposição das reações pessoais de artista em face de um ou vários assuntos de sua experiência ou recordações. Pode recorrer à narração, descrição, exposição, argumentação; e usar como apresentação a carta, o sermão, o monólogo, o diálogo, a crônica jornalística. Sua forma é interna, estrutural, de conformidade com o arranjo lógico e as necessidades de expressão. Curto, direto, incisivo, individual, interpretativo, o ensaio exprime uma reação franca e humana de uma personalidade até o impacto da realidade. Gênero elástico, flexível, livre, permite a maior liberdade no estilo, no assunto, no método, na exposição. Forma de literatura criadora ou de imaginação, o ensaio, assim entendido na sua maneira tradicional, difere por isso da tese, monografia, tratado, artigo, editorial, tópico (de jornais), os quais têm sentido objetivo, impessoal, informativo.

Após essa espécie de deterioração de seu sentido original de ensaio, como era embrionariamente chamado (como tentativa leve, familiar, sem método nem conclusão), gênero tradicional entre os ingleses, que ele denomina de “ensaio informal”, no Brasil passou a ser crônica, como se conhece nos dias de hoje.

Diferentemente do entendimento de Coutinho, Massaud Moisés (2000, p. 109), embora reconheça tratar-se “de semelhança apenas quanto ao impulso de origem ou na mecânica geratriz”, sustenta que o chamado ensaio informal, conforme discorrido por Coutinho, e a crônica, na verdade, se afastam, uma vez que ambos, apesar de envolverem “idêntico movimento do eu”, enquanto o ensaio guarda sempre uma intenção, “ainda que sob o disfarce da informalidade, a crônica, ou repele a intencionalidade ou deixa de ser crônica”.

Mesmo entre os profissionais do jornalismo, não existe um consenso quando se trata de definir a fronteira que a separa de editoriais, artigos, resenhas e demais componentes espaciais que integram o arcabouço das matérias jornalísticas: “(A crônica) é um gênero independente, ao qual não se deve atribuir conceituações formais ou tentar enxergá-la a partir de modelos literários jornalísticos.” (PEREIRA, 1994, p. 10).

Tristão de Athayde (*apud* Coutinho, *op. cit.*, p. 123) endossa esse caráter turvo da categorização da crônica, chegando a criar o termo cronismo, que seria uma espécie de designação genérica para a produção literária cronística. O crítico assim, praticamente, atesta a ambiguidade conceitual do gênero.

Antonio Candido (1992, p. 16) realça esse hibridismo da crônica, sugerida pelo trânsito da mesma entre o jornalismo e a literatura. Reportando-se a ela, o crítico emprega a expressão “produto *sui generis* do jornalismo literário brasileiro”, para denominá-la.

E quando, por fim, a crônica é confundida com o conto, para Jorge de Sá (1997, p. 25), o que diferencia basicamente os dois seria a densidade da estrutura compositiva, uma vez que, ao contrário da crônica, na qual o cronista se limita a comentar o superficial dos fatos, o contista deflagra uma penetração mais profunda na construção e análise dos personagens, do espaço, do tempo e da estrutura narrativa:

(...) o conto tem uma densidade específica, centrando-se na exemplaridade de um instante da condição humana, sem que essa exemplaridade se refira à valoração moral, já que uma mazela pode muito bem exemplificar uma das nossas faces. A crônica não tem essa característica.

A outra face da crônica se dá quando a mesma se apresenta como narrativa de uma história, na qual o texto pode conter elementos constitutivos do conto, tais como um pequeno enredo, um episódio temático e personagens que se movimentam em uma tensão dramática na narrativa.

Não é nosso interesse, todavia, aprofundar eventuais marcas distintivas entre a crônica e outras categorias, em especial o conto, mesmo porque também não importa a esse trabalho sustentar se as mesmas existem ou não. Nossa intenção, nesse instante, é sublinhar as impressões da crítica, pertinentes às marcas do gênero, ou do texto cronístico, para dimensionar a forma atual de compreensão desse texto.

Agora tratando especificamente dessa questão, na produção cronística de Rubem Braga, este prefere enveredar pelo segundo caminho, ainda que haja alguns textos seus que se enquadrem na primeira modalidade. Em geral, suas crônicas se afiguram como pequenas histórias do cotidiano, centradas num tema simples e prosaico, contadas por um narrador, predominantemente em primeira pessoa, que relata um caso, enredado numa interação tensional com outros personagens.

O crítico David Arrigucci Jr. (2001, p. 06-07) dá pistas muito reveladoras sobre a aproximação dos textos de Rubem Braga com o conto. O estudioso chega a organizar uma coletânea de textos do cronista sob o título de “Melhores contos de Rubem Braga”, não

deixando quaisquer dúvidas, a partir da própria expressão de título da obra, sobre a categoria literária em que prefere enquadrá-los:

Do ponto de vista do gênero, eram narrativas, contavam quase sempre uma história, mas muitas vezes de um jeito tão tênue e esgarçado, que pareciam mais a meditação lírica de um Eu que falasse sozinho, recordando contemplativamente, em tom confessional, momentos vividos com grande intensidade. (...) Vistas como narração de um caso pessoal ou relacionado com o autor, sempre disposto a desfiar suas memórias capixabas atadas a instantâneos do mundo urbano, **logo revelavam seu parentesco próximo com o conto.** (grifo nosso)

Mas o crítico revela, também, que o conto de Rubem Braga tem um traço de perfil próprio que se distancia da forma literária moderna do gênero, à maneira como o cânone o consagra na atualidade. Nesta linha, Arrigucci, ainda na mesma obra, diz que essa semelhança é com algo diferente:

Não diretamente com a forma literária moderna desse gênero, que, como se sabe, vem do Romantismo e de Edgar Allan Poe, mas com a forma simples do conto oral, ou mais propriamente com o causo popular do interior do Brasil, onde um saber feito de experiências se comunica de boca em boca por obra de narradores anônimos. (idem, 2001, p. 07)

Nas etapas seguintes desse trabalho, focalizaremos as narrativas cronísticas de Rubem Braga, pontuando as marcas de aproximação de seus textos com o conto de elocução oral e o prosaísmo reinante em suas abordagens temáticas, objetivando construir um retrato prévio necessário aos posteriores procedimentos analíticos que serão levados a cabo no transcurso do estudo ora desenvolvido.

II CAPÍTULO

2.1- O conteúdo humano na miudeza das coisas: aspectos da cronística de Rubem Braga

No começo da década de trinta do século passado, um jovem chamado Rubem Braga, então pretense iniciante na carreira jornalística de repórter, se viu em Belo Horizonte, nas redações do jornal *Diário da Tarde*, em busca de emprego, levado pelas mãos do irmão mais velho, Newton Braga.

Era o ano de 1932 e, de acordo com o biógrafo Marco Antônio de Carvalho, em sua obra *Rubem Braga* – um cigano fazendeiro do ar, o jovem apresentado à redação do jornal seria reconhecido pela crítica especializada como um dos maiores escritores de crônicas literárias no Brasil, senão o maior de todos, distinguindo-se com um estilo diferenciado na construção de textos pertencentes à moderna crônica literária em língua portuguesa.

Rubem Braga, que mais tarde se tornará, efetivamente, um cronista por excelência, aclamado e respeitado pela crítica e aplaudido pelo público leitor, iniciou a sua carreira de escritor de crônicas literárias, muito jovem, portanto, com cerca de vinte anos de idade.

Em seu primeiro dia de trabalho, Braga passou por uma espécie de “batismo de fogo”, castigo infligido pelos futuros colegas de trabalho, cuja simpatia não havia conquistado de início, que seria o de fazer uma reportagem e, a partir dela, deveria escrever uma crônica sobre uma desinteressante exposição de cães que tinha sido realizada no campo do América, em Belo Horizonte.

O desafio teria sido feito, segundo consta, exatamente para desanimar o estreante cronista em prosseguir na carreira jornalística. A tentativa, no entanto, teria sido mal-sucedida, haja vista que o jovem repórter, não apenas fizera uma reportagem inusitada e engenhosa para os padrões da época, como também conferira ao texto pioneiro um estilo novo, diferente e carregado de ironia e de leveza na linguagem.

O efeito foi a surpresa e a agradável receptividade da chefia de redação do jornal que passou a pressentir, no jovem, um talento nascente, conforme atesta o depoimento do editor-chefe, à época, Guilhermino César, para quem: “Está nascendo um sujeito novo no jornal, no Brasil. Escreve diferente de todo mundo e escreve muito bem. Vai longe, este rapaz.” (CARVALHO, 2007, p. 164)

Marco Antônio de Carvalho (idem, 2007, p. 164-5) revela detalhes da surpreendente e prematura inventividade do escritor neófito, já no seu primeiro texto publicado nesse importante veículo da imprensa brasileira da época:

A primeira reportagem de Rubem Braga na imprensa não-cachoeirense foi publicada em 07 de março de 1932 – na mesma edição em que Newton Braga se despedia dos leitores mineiros com um Tchau, para retornar a Cachoeiro -, com o Título “Os homens festejando o seu fiel e grande amigo...”, reticências inclusive: “Na escola primária a gente aprende que o cão é o melhor amigo do homem, que é inteligente e leal. Na escola secundária, a gente lê com muita emoção o ‘Fiel’ de Guerra Junqueiro. Mas só se aprende a amar verdadeiramente os cães muito mais tarde, em plena escola da vida, quando se começa a conhecer melhor os homens....

Lembra a ‘fábula moderníssima’ do venenoso Pitigrilli, humorista italiano muito em voga, sobre um cão de luxo, mimado e adulado, que se enfadava da boa vida e fugiu para a ‘trágica vagabundagem’ das ruas. ‘Naturalizado vira-lata, viveu feliz’ até que um homem, bem instalado e caridoso, teve pena do seu aparente sofrimento e ‘espalhou seus miolos com uma bala de revólver.

Recorda o caso que ocorrera na capixaba cidade de Alegre, onde um homem fora condenado por matar um cachorro e, só então, com o texto pela metade, a reportagem começa: ‘Em tudo isso pensava o repórter ontem à tarde na Exposição Canina’.

Rubem Braga iniciava, assim, uma bem-sucedida trajetória de cronista literário, passando a ganhar a vida, exclusivamente, como escritor de textos diários para jornais. Inaugurava, também, e prematuramente, um estilo surpreendentemente criativo e expressivo de escrever crônicas literárias, subvertendo os então vigentes e conhecidos padrões estilísticos que dominavam os jornais de seu tempo. O jovem cronista, a partir do batismo de fogo a que fora submetido, começava um longo namoro com a crônica literária, da qual não se separaria, até os seus últimos dias de vida.

Segundo Marco Antônio de Carvalho (2007, p. 231), já no início da década de 1930, Rubem Braga prenunciava uma trajetória de notoriedade: “É então uma pequena celebridade, suas crônicas são lidas em todo o país e, de alguma forma, o leitor atento sabia que em seus textos havia algo de novo e de bom, uma combinação única de lirismo com cenas do cotidiano”.

Há, entre Rubem Braga e o jornal, uma simbiose. A produção cronística do escritor sempre esteve ligada ao jornal, dado que sugere um estreito vínculo entre seus textos e o

próprio gênero crônica, considerando-se que o abrigo de nascimento desta é, como vimos, o jornal, através do folhetim.

O próprio Rubem Braga (1980, p. 75), em depoimento ao *Jornal da Tarde*, em 1972, dá uma declaração que não deixa qualquer dúvida sobre essa ligação umbilical de sua obra com o jornal: “Sempre fui apenas jornalista... Escrever para mim sempre foi uma coisa ligada a jornal, não me lembro de ter escrito nada que não fosse para ser publicado no dia seguinte, ou na manhã seguinte”.

Além de abrigar João do Rio e Rubem Braga, o jornal, no início do século XX, também abrigou outros cronistas literários notáveis, a exemplo de Lima Barreto, Monteiro Lobato, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, e, mais recentemente, Carlos Drummond de Andrade, Antônio Maria, Stanislaw Ponte Preta e Ferreira Gullar, dentre outros.

Rubem Braga, no entanto, tem uma particularidade que o distingue dos demais: foi o único escritor a se notabilizar, exclusivamente, como cronista. Sua produção nesse gênero é farta – escreveu, ao longo de pouco mais de cinquenta anos de carreira, cerca de quinze mil crônicas publicadas em vários jornais, espalhados pelos principais centros da imprensa brasileira, como Rio, São Paulo, Belo Horizonte, Recife e Porto Alegre.

Em sua carreira jornalística, selecionou, no conjunto de seus textos publicados em jornal, cerca de mil crônicas e as republicou em livros. Seus textos enfocam o prosaico, especialmente as coisas, personagens e assuntos da natureza, e os entes que povoam o universo ficcional do seu imaginário são profundamente líricos e humanos, conforme procuraremos demonstrar mais adiante.

A condição de cronista que escrevia, regularmente, para publicação em jornais, fazia de Rubem Braga um “escravo” das redações, e isso o forçava a produzir de forma quase maquinal e instantânea os seus textos. Como o jornal visava ao lucro, os textos deveriam seduzir, envolver e atrair os leitores, despertando neles o desejo de voltar a comprar o jornal sempre no dia seguinte. Essa era, e continua sendo, a lógica de um diário impresso, que vive das vendas.

No começo de sua carreira de cronista, Rubem Braga trabalhou em jornais que publicavam as crônicas uma vez por semana, incumbência que o compelia a buscar outros jornais para garantir o seu sustento; o que fez, também, com que trabalhasse, simultaneamente, em mais de um periódico para poder sobreviver.

Além de esbanjar criatividade e lirismo em seus textos, o cronista Rubem Braga também utilizava recursos para prender a atenção de seus leitores, e um desses recursos

lembra o processo de tiragem do folhetim, espaço de publicação das primeiras crônicas no século XIX e também dos capítulos dos primeiros romances românticos brasileiros.

Um desses exemplos pode ser observado, claramente, na longa crônica *História da Corrupção*, fracionada em capítulos, publicada em junho de 1946, no livro *Um pé de milho*, na qual o cronista, ao fim de cada capítulo, eivado de fina ironia, “pregava” um suspense no leitor em relação àquilo que viria no capítulo seguinte da crônica:

E o melhor talvez mesmo seja ficar por aqui hoje, convocando os interessados para voltar na próxima semana para assistir à continuação desse emocionante episódio desenrolado em nossa bela capital. (...) Os ânimos pareciam ter serenado, quando sucederam os fatos que passarei a narrar na próxima semana, se os senhores tiverem paciência, conforme lhes peço. (...) E finaliza, para surpresa de todos: Hesito em contar essa história, que a muitos parecerá fantástica; de qualquer modo não a contarei hoje, pois me sinto um pouco fatigado. (BRAGA, 2006, p 90-3).

Curiosamente, as crônicas de Rubem Braga têm provocado uma espécie de hesitação da crítica, quando os seus olhares apontam para um estigma de fragilização ou de inferioridade, que seria decorrente, por exemplo, do traço de efemeridade, ou da tematização do prosaísmo, de que tem sido acusado o gênero, como vimos antes.

Não queremos afirmar que os textos de Braga passem incólumes às críticas, no entanto não podemos deixar de registrar que as camadas críticas, quando lhes são dirigidas, são evasivas e se recusam em estereotipá-los como inferiores, tomando por base quaisquer que sejam os traços que, comumente, se alegam para desmerecer a crônica.

Talvez o seu estilo peculiar e a singular forma de compor os seus textos, nos quais emerge um lirismo cortante e uma prosa divagadora de meditação subjetiva, sejam algumas das marcas de resistência que se impõem para desafiar o olhar censor da crítica em relação ao gênero.

Comprova esse nosso pensamento a seguinte declaração de Arrigucci Jr: “Sem dúvida, se tratava de um cronista, de um narrador comentarista dos fatos corriqueiros de todo dia, mas algo ali transfigurava a crônica, dando-lhe uma consistência que ela jamais tivera. [...] Desde o princípio, deve ter sido difícil dizer, com precisão crítica, o que eram aquelas crônicas”. (2001, p. 29-30)

Os seus textos, indiscutivelmente, têm conquistado leitores pelo Brasil afora, e obtido perenidade junto a eles. Braga, como ressaltamos, republicou uma parcela considerável de

suas crônicas em livros, e estes livros têm sido reeditados constantemente, não apenas em vida do artista, mas mesmo depois de sua morte, têm se verificado intermitentes reedições.

Sem entrar no mérito de julgar se a permanência de uma crônica, como querem alguns críticos, depende da transposição do jornal para o livro, o fato é que os textos de Braga têm ganhado grande repercussão e aceitação, não apenas junto ao público leitor, mas também junto à chamada crítica literária especializada. Um dos fatos probatórios dessa grande aceitação tem sido a constância com que os livros didáticos têm exibido crônicas de sua autoria para estudos e análises em salas de aula espalhadas por todo o país.

Seus textos são tomados por fatos menores, contingenciais, a partir ou em torno dos quais um narrador, sempre muito atento e observador, provoca reflexões mais fundas sobre a natureza, as precariedades e as fragilidades humanas. Talvez mesmo esses “acontecimentos menores” concorram para estreitar os laços de humanidade e de acumpliciamento estabelecidos entre esse narrador sensível e o receptor do texto.

As crônicas de Braga apresentam-se ao leitor, numa leitura *apriorística*, meio que “desinteressadas”. No universo ficcional delas, um narrador, ordinariamente, toma como tema um fato, um objeto, uma pessoa ou um detalhe “menor”, sendo que qualquer desses elementos vem envolto num quadro cênico aparentemente banal e comum, sem que dele se pudesse imaginar um efeito de transcendência lírica sobre a vida humana, em última instância.

O prosaísmo, sempre muito presente na crônica de Rubem Braga, como de resto ocorre com as crônicas modernas em geral, é tomado como substância temática que fortaleceria o contingencial, o qual, por sua vez, instauraria o processo de efemeridade sobre o qual falamos.

Nesta ótica, o esquema de preconceito obedeceria a uma lógica compositiva: o prosaísmo instauraria uma recepção associada a uma aparente banalização precária, que, por sua vez, seria originária da trivialidade temática; e esta aguçaria a referencialidade contingencial que, por último, fortaleceria a efemeridade do texto.

A obra do escritor Rubem Braga também sofreu esse mesmo preconceito. Em fins da década de 1940, quando sua produção era vigorosa, com notável aceitação popular, sofreu uma censura crítica que ilustra bem a depreciação imposta sobre o gênero.

De acordo com a obra *Rubem Braga* – um cigano fazendeiro do ar, o fato teria se dado da seguinte forma: O crítico Otto Maria Carpeaux fez publicar a sua *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*, e excluiu o nome do cronista do rol de escritores brasileiros do período. Motivo alegado pelo crítico para excluir o nome de Braga: era autor de crônicas, e crônica era descartável. Mais tarde, o cronista viria a comentar o episódio: “Carpeaux não me

deixou entrar na Literatura Brasileira. Convenhamos que nem é difícil. [...]. Carpeaux fez de conta que eu não existia.” (*Apud* CARVALHO, 2007, p. 276).

Conforme buscamos demonstrar no tópico seguinte, o tempo, no entanto, se encarregaria de apontar o equívoco cometido por Carpeaux e a injustiça do seu desdém à obra de Rubem Braga, haja vista a elevada aceitação de sua produção perante o público e a própria atestação da crítica especializada, que dissipariam quaisquer dúvidas sobre a validade de sua grandeza literária.

2.2 – Um (en)canto de página

Vimos, no retrospecto do breve percurso histórico da crônica, que, desde os primórdios de sua concepção, um dos traços impingidos à mesma foi o de configurar-se num gênero menor ou marginal, quando comparado aos gêneros canônicos, em face de diversas razões expressas no capítulo dedicado a esse assunto.

Sendo desnecessário resgatar as motivações primordiais dessa suposta marginalidade, convém sublinhar que esse plano periférico se fez factível não apenas através da expressão crítica ordinariamente corrente, mas também por intermédio do campo espacial de localização diagramática da crônica no jornal, espaço veicular de divulgação do texto.

A crônica, normalmente, era publicada num cantinho inferior de página do jornal, procedimento que deixava entrever, senão um descaso explícito, mas meio que um velado pouco caso da equipe editorial do correspondente jornal para com aquele pequeno texto. A inserção nesse espaço inferior de canto de página de certa forma ilustra esse cunho marginal.

A despeito disso, não podemos deixar de assinalar o grande efeito causado no público leitor, pelas crônicas produzidas pelo escritor e jornalista capixaba: o encanto. A posição do texto numa margem do jornal, que sugeria um plano inferior na diagramação, em comparação com os demais textos, não foi suficiente para empanar o brilho das crônicas escritas por um jovem cronista, pouco conhecido no meio jornalístico e entre o público em geral.

Isso se deveu, claramente, ao estilo até então novo de escrever, permeado por um lirismo insólito aos padrões reinantes da crônica, o que causou um impacto imediato no olhar do público, que se viu tomado por um efeito de embevecimento, fenômeno até então pouco comum na recepção da crônica literária.

As crônicas de Braga despertam, ao longo de pouco mais de meio século, grande atração e fascínio no público leitor, que acabou se tornando fiel apreciador dos textos, por diversas razões, que desejamos aduzir mais adiante, destacando-se, dentre elas, possivelmente, o traço de lirismo, que a crítica tem apontado como uma distinção dos textos bragueanos, a ponto de o escritor ser reconhecido, não raro, como um verdadeiro poeta da crônica, ou poeta em prosa narrativa.

Essas impressões são aqui expostas apenas de forma superficial, pois nossa intenção do momento é destacar esses traços que acabarão constituindo marcas da produção artística de

Rubem Braga, as quais que já começam a ser perceptíveis na fase incipiente da sua longa e exitosa carreira jornalística, que começamos a retratar a partir de agora.

O então jovem Rubem Braga, no início dos anos de 1930, no alvorecer dos seus vinte anos, começa a atuar nas redações dos jornais. O *Estado de Minas*, em Belo Horizonte, foi o palco primeiro de uma carreira de redator de pequenos textos, trilha que dá início a um longo trajeto, que se prolongaria por cerca de seis décadas dedicadas a escrever, infatigavelmente, crônicas.

Marco Antonio de Carvalho (2007, p. 183), na biografia do cronista, *Rubem Braga* – um cigano fazendeiro do ar, dá informações reveladoras sobre o percurso jornalístico do cronista.

Era comum naquele tempo, como ocorre ainda hoje, os principiantes no jornalismo trabalharem em mais de um jornal, em face, sobretudo, de apuros financeiros. E com ele não foi diferente, pois, segundo Carvalho, o cronista atuava, simultaneamente, no jornal *Correio de Minas*, e também nos jornais *Correio do Sul* e *Diário da Tarde*, sendo que este último ficou famoso na sua biografia por conter um número expressivo de seus textos, constituindo um dos cenários de abrigo dos primeiros passos de sua carreira.

A biografia de Braga deixa claro que essa será uma constante em sua carreira: trabalhar em mais de um jornal para poder se sustentar. E, assim, o cronista terá uma vida marcada por privações financeiras, a exemplo do que acontecia com parte dos intelectuais e jornalistas do seu tempo, que costumavam fazer verdadeiros malabarismos profissionais para ganhar o sustento.

Durante a Revolução Constitucionalista, de 1932, então com dezenove anos de idade, o escritor é enviado por Assis Chateaubriand, chefe dos *Diários Associados*, à fronteira do sul de Minas Gerais com São Paulo, para cobrir os combates entre as forças do governo e os paulistas insurretos. Essa foi a sua primeira experiência como correspondente de guerra. Mais tarde, estará marchando em terras italianas, em Monte Castelo, para cobrir os confrontos envolvendo os pracinhas da Força Expedicionária Brasileira – FEB, milícia nacional, durante os trágicos conflitos armados da Segunda Guerra Mundial.

Esse contato com o pungente cenário da beligerância, marcado pela degradação e destruição, apurou a sua argúcia em perscrutar as coisas a sua volta, realçando uma engenhosa apreensão das sutilezas, dos detalhes e das motivações das precariedades humanas.

A guerra, um cenário deletério, eivado pelo autoflagelo humano, paradoxalmente, teria sido benéfica para apurar a argúcia da observação do cronista, habilidade típica do *flanêur*, o

solitário caminhante das ruas, silente, meditativo e intimista, mas ardiloso e enganoso, à medida que está estrategicamente posicionado para “dar o bote”.

Como assinala Arrigucci Jr.(2001, p. 12):

Seus olhos passeiam casualmente pela cidade, por uma paisagem moderna, pelos amores, seus e dos outros, instáveis como tudo. Num mundo que privilegia o instante e a mudança, o acaso desempenha também um enorme papel no jogo de todo dia. Andar à toa, passear os olhos ao acaso: de repente, no meio do tráfego fervilhante, a mulher que passa, o momento fulgurante, a visão, para se perder num átimo em qualquer rua estreita e rápida. Os olhos do cronista, treinados no jornal para o flagrante do cotidiano, afeitos à experiência do choque inesperado em qualquer esquina, estão preparados, em meio à vida fragmentária, aleatória e fugaz dos tempos modernos, para a caça de instantâneos. O cronista é um lírico de passagem; se expressa de súbito, ao se deparar com o catalisador da emoção poética.

E a manobra desse bote se dá na captação atenta de algum detalhe em torno dessas coisas miúdas, por mais irrelevante que pareça, ou de algum prosaísmo despercebido, que se encobre sob as cortinas do cotidiano. Esse olhar é sensível para capturar, muitas vezes num detalhe oculto na gratuidade banal, a substância para compor seus textos.

O jovem Braga, ainda no batismo de escritor principiante, já demonstrava notável perspicácia em observar essas contingências miúdas e também habilidade em extrair, dessa matéria bruta, a seiva temática para compor suas crônicas, as quais acabavam por impactar, no leitor, um surpreendente efeito sensorial marcado pelo lirismo reflexivo, de que fala o crítico Jorge de Sá (1987, p. 13), plasmado das coisas miúdas, enfeixadas numa cadeia de expressão poética:

E é justamente pelo lirismo reflexivo que Rubem Braga, capixaba de Cachoeiro do Itapemirim, ocupa um lugar de destaque na história da literatura brasileira contemporânea: corajosamente ele só tem publicado crônicas, mesmo que em uma delas confesse ter escrito um soneto ‘para enfrentar o tédio dos espelhos’. Certamente capaz de escrever contos, novelas e romances, não se deixou seduzir pelo brilho dos chamados ‘gêneros nobres’. Sua opção é ainda mais corajosa porque, vivendo num país de frases bombásticas, ele cumpre a principal característica do escritor: o despojamento verbal, que implica uma construção ágil, direta, sem adjetivações.

O crítico Jorge de Sá sublinha, nessa declaração, a habilidade do escritor Rubem Braga quanto ao manejo da linguagem, com um estilo caracterizado pela concisão, pela objetividade e pela harmonia, divorciado dos rebuscamentos retóricos. Aliás, essa marca do estilo de Braga será reconhecida por grande parte da crítica especializada, que identifica no seu estilo uma concisão que se alia à simplicidade, tocada por um repertório lexical desprovido de erudições imponentes.

Esse estilo conciso, que se comunga com a simplicidade, acaba por conceber um texto claro, provido de construções oracionais e tópicos frasais ordenados em linearidade progressiva, e com primazia de períodos coordenados.

O crítico literário Afrânio Coutinho (1990, p. 340) registra a singular habilidade do cronista em extrair das coisas miúdas o essencial para conceber um olhar reflexivo sobre a natureza humana, focando algum retalho de nossas precariedades existenciais. Tudo a partir das sutilezas, do contingencial, do circunstancial, do miúdo, e construído sob a égide de um estilo simples e conciso, a que nos referimos antes:

Mas com Rubem Braga ocorreu um fato singular. Ele foi o único escritor brasileiro dos maiores que entrou para a história literária exclusivamente como cronista. Extraordinário escritor, extraordinário cronista. Unindo o fato cotidiano, sem importância, uma paisagem, o vôo de um pássaro, a beleza da mulher, a cordialidade bem brasileira, ele realizava verdadeiras obras-primas de estilo e encantamento artístico. Era um verdadeiro mago da palavra, que sabia manejar como poucos, enriquecendo os leitores com o lirismo de suas impressões. Era um impressionista (...) Era um poeta finíssimo em pura prosa. Graças a sua poesia, as crônicas que escreveu ficarão em nossa literatura como contribuição absolutamente original e imorredoura. (...) Nisso foi grande. E tornou o gênero um grande gênero, que muito honra a nossa literatura como um gênero rico, típico, específico, por assim dizer, parente dos *essays* ingleses de um Lamb, um Coleridge, um Chesterton. Rubem deu força ao gênero, tornou-o da mais alta dignidade literária, com a beleza de seu estilo, a singeleza de sua palavra mágica. Grande escritor, dos maiores de nossas letras modernas.

Carvalho (2007, p. 194) dá uma ideia muito clara dos hábitos apreciados pelo jovem cronista, nos seus primeiros anos de contato com esse cotidiano caótico das cenas da cidade grande:

Rubem é, a cada dia, um jornalista em busca da voz das ruas: ‘Quando um automóvel vai de encontro a um poste, ou um camelô vende um sabonete, eu sou aquele que vai passando e pára um momento, e não tem nada com nada e vai embora.’ É um homem que toma cafezinho na mesa ao lado, o que espera a vez no barbeiro, o homem em quem ninguém repara e repara em tudo.

Braga encontra a seiva temática de seus textos, portanto, no detalhe que se esconde atrás das aparências triviais e prosaicas, no que se oculta no emaranhado caótico, desordenado e monótono do cotidiano da cidade, por cujas ruas e avenidas passa. É um caminhante de andar errante e furtivo que a tudo parece alheio e desatento, soturno e distraído, que, no entanto, observa e perscruta, como dissemos, os detalhes triviais e imperceptíveis de algo aparentemente banal e irrelevante. São esses detalhes do “nada”, captados pelo seu olhar atento, que se constituem na substância que alimenta a composição de suas crônicas:

Olhar para a cidade de São Paulo – o havia feito antes em relação às ruas de Cachoeiro, de Niterói, do Rio, de Belo Horizonte – e para a vida com os olhos desesperançados do homem comum era a regra do Braga. Escreve e vive no centro da cidade, caminha à noite, só e levemente alterado pelo álcool, pela Conselheiro Crispiniano, Largo de São Francisco, São Bento, Líbero Badaró, Barão de Itapetininga, Largo do Arouche e São João, pela Praça do Correio, onde fica ‘a estátua mais feia da América do Sul. É de Verdi’. Contempla a noite paulistana, onde a lua perdoa todos os arranha-céus, mas é fria, triste e chuvosa, enquanto bilha na cúpula do Teatro Municipal, molhada pela então onipresente garoa. ‘Sempre desconfiei que aqueles bravos bandeirantes, quando rumavam para as Minas Gerais, estavam apenas procurando um clima mais doce, menos histórico e furioso que o desta desvairadíssima Paulicéia.

Carvalho (2007, p. 218) também nos revela que os primeiros anos de aprendizado com a profissão e de contato com o jornalismo constituíram experiências desconhecidas do grande público. Braga chegou, por exemplo, a escrever crônicas policiais, uma modalidade completamente distante de suas propensões. Esse fato, que teria sido único em toda a carreira do cronista, se deu no Recife (PE), quando, no ano de 1935, ele faria reportagem policial no jornal *Folha do Povo*, um jornal sem nenhuma tradição, editado por ele mesmo, e com um cunho eminentemente político, defendendo ideias populares que se contrapunham aos padrões ideológicos hegemônicos.

Sua vida é o jornal, ‘sair pela rua com um lápis e um pedaço de papel para fixar um pouco da banalidade tumultuária do dia que passa. Escrever entre uma reportagem e uma entrevista alguma coisa rápida e cacete, escrever por ofício, enchendo tiras de papel, como o foguista enche de carvão a fornalha.’

Braga passa cinco meses em Recife, período em que publica, segundo Carvalho (2007, p. 223), vinte e cinco crônicas no jornal *Folha do Povo*:

(...) entre elas [as crônicas de Rubem Braga] algumas que se tornaram clássicas, como a também premonitória ‘Luto da Família Silva’ (família que não tem a ‘mínima importância’ e é como a puta ‘Maria Polaca: faz tudo’, mas que ‘um dia ainda vai subir na política’). ‘O conde e o passarinho’ (‘Devo confessar preliminarmente que, entre um conde e um passarinho, prefiro um passarinho. A minha vida sempre foi orientada pelo fato de eu não pretender ser conde’), que daria título ao seu primeiro livro, lançado um ano mais tarde, também foi publicada em Recife, quando ainda era colaborador do *Diário de Pernambuco*.

É reveladora a intenção do então repórter Rubem Braga, ao escrever o editorial de lançamento do jornal *Folha do Povo*:

Este jornal

Tivemos uma grande luta para jogar este jornal na rua. É um jornal pobre, e portanto mal instalado e mal feito. Muita coisa que um bom jornal precisa ter nós não temos.

Comercialmente nossa ambição toda é aproveitar do melhor modo um material e um pessoal insuficientes.

Ao lado destas pequenas ambições, temos uma grande ambição. *Folha do Povo* quer ser, de verdade, a folha do povo.

O meio hostil e dramático da guerra lhe inspirará temas para compor algumas crônicas cortantes e dolorosas, que integrarão *Com a FEB na Itália*, mais tarde reeditado sob o título de *Crônicas de Guerra*, um livro que será mais de reportagem, com uma linha compositiva e editorial enquadrada no chamado jornalismo investigativo, de acordo com a moderna designação conferida a esse tipo de gênero. O próprio Braga revelará isso, tempos depois, em

1977, por ocasião de entrevista concedida à amiga, escritora e também jornalista Clarice Lispector (2007), poucos meses antes de essa vir a falecer.

Cerca de dez anos antes, em outra entrevista – aliás, conceder entrevistas não era coisa muito comum em sua vida, portanto em 1967, e publicada no *Livro de Cabeceira* - o cronista restaurara esses fatos remotos que marcaram o início de sua carreira:

Quando veio a Revolução de 32, fui como repórter dos *Associados* para a fronteira paulista. Foi uma experiência boa para um rapaz de 19 anos. Fiz uma longa viagem em trens atulhados de soldados até Passa Quatro. Lembro-me de ter passado um dia em Três Corações, onde tomei banho no Rio Verde.

Em Manacá, uma estaçãozinha da Rede Mineira de Viação, era o acantonamento dos mineiros. Os paulistas que tinham avançado por território mineiro e recuado, ocupavam o túnel, na fronteira, e algumas elevações próximas. As tropas fiéis à Ditadura, naquele setor, eram comandadas pelo então coronel Cristóvão Barcelos, cujo QG ficava em Passa Quatro, e constavam de uma parte do 10º RI, que ocupava posições fronteiras ao túnel, e vários batalhões de infantaria da Força Pública Mineira, que se colocavam em leque diante do túnel. A única artilharia era um canhão Schneider 75; havia também o 1º Esquadrão de Cavalaria da Força Mineira, mas pela natureza montanhosa do terreno, seus homens combatiam a pé.

Juntei-me a uma companhia que devia ocupar certa posição no flanco esquerdo. Fomos a princípio em caminhão, depois a pé. Em certo trecho a estrada ficava sob as vistas do inimigo. Tivemos ordem de avançar pela beira de um córrego, no mato, em fila indiana, cada homem guardando uma distância de dez metros do outro. Ainda assim o inimigo nos viu e deu várias rajadas de metralhadora. A certa altura um tenente me agarrou, tirou o meu capote e jogou-o dentro d'água. Ele atribuía a meu capote, que na verdade era bastante claro, o fogo do inimigo. (CARVALHO, 2007, p. 175)

Na época, após retornar a Belo Horizonte, publica uma crônica em que retrata os momentos que vivenciara:

Fui obrigado a esperar um trem durante meia hora em uma estaçãozinha perdida no oeste mineiro. E como estava cansado de conversar com dois viajantes portugueses e com um fazendeiro que jurava que eu era a cara do filho do hoteleiro de Divinópolis, resolvi conversar com um córrego humilde que passava perto da estaçãozinha. Eu lhe disse:

- Vim lá da frente, onde os irmãos estão se matando. Vou para a cidade onde os irmãos estão discutindo. E trago no peito um segredo que só direi a você:

o Brasil não existe. Lá na frente eu ouvi muitas vozes, mas não eram humanas nem brasileiras. Falavam as Schneiders, alemães, as Hotchkiss, francesas, as Colts, americanas, e os Z.B., belgas. Falavam na algaravia rude do ferro e do fogo. E cada palavra deles era um homem que tombava. O matraquear e os ribombos das máquinas da morte ecoavam nas serras e invadiam as matas de onde todos os pássaros haviam fugido. E eu não ouvi, nunca, a voz do Brasil. O Brasil está mudo, está morto.

Nós, os de agora, morreremos no meio da noite. Nós, que somos culpados de todas as culpas e vítimas de todos os crimes, nós morreremos sem ouvir o toque da alvorada, tombaremos na escuridão, no desespero, no tumulto. Mas que o nosso sentimento sem fim, o nosso esforço sem paga, a nossa vida sem luz, valham de alguma coisa para a serenidade, a força, a glória e o orgulho dos que virão depois, dos que hão de vir. (CARVALHO, 2007, p. 180)

Depois de formado em Direito e sem demonstrar, todavia, qualquer vocação bacharelesca, o cronista opta pelas redações dos jornais, onde demonstra ter, a cada dia, inclinação para o ofício da escrita.

Começa a surgir um jovem e notável cronista saudosista e memorialista a partir do momento em que Braga alongava mais e mais os intervalos temporais que o separavam de sua terra natal, Cachoeiro de Itapemirim, no Espírito Santo. Parecia que as ausências prolongadas acabavam despertando um saudosismo remanescente focado em momentos marcantes de uma infância que se fazia cada vez mais perdida, tragada pelas correntezas do tempo e da memória.

A infância, resgatada em seus fatos passados, conforme observaremos mais adiante, constituirá um viés recorrente que alicerçará as suas crônicas, perenizando fatos passados na vida do cronista.

Essa seiva temática Braga buscará notadamente no meio campesino, no ruralismo simples, retratando imagens que serão cristalizadas num painel compositivo de recordações. Os entes que povoarão esse imaginário de lembranças filtradas pela memória são animais e gente humilde do povo, amigos e parentes; além deles, o narrador das crônicas reconstituirá paisagens telúricas, compondo um painel imagético em que são expostos ambiências espaciais nostálgicas, a exemplo do mar, do rio, do córrego, das árvores, das chuvas e das enchentes.

Esse quadro remanescente também recompõe costumes da vida simples de um menino que se embevecia, fascinado pelos mergulhos dos banhos de rio, pelas brincadeiras de crianças, pelos enigmas dos porões escuros da casa, pelas caçadas de animais silvestres e pelas animadas pescarias.

Ao cronista interessam esses animais, essa gente humilde e essas coisas da natureza, todos emoldurando um espaço que abrigará cenas reconstituídas, as quais, no mais das vezes,

se farão plasmar através de um lirismo nostálgico, eivado de reflexões sobre a existência humana.

O cronista, não se sabe ao certo se racional ou despretensiosamente, começa a instigar essas reflexões a partir de coisas simples e naturais, marca que virá a consagrar os seus textos, cristalizando entes de um tempo pretérito que povoarão, indelevelmente, o seu universo ficcional cronístico.

Numa de suas primárias crônicas desse tempo de descoberta, Braga exalta esses cantos pitorescos de sua terra e traz, em lampejos de lamentos saudosistas, o resgate de um mundo de experiências remotas, de imagens locativas e humanas, e de fatos e valores, substâncias que darão contornos, através do manejo da linguagem, a um quadro de imagens nostálgicas.

Reparemos trechos de uma dessas crônicas, inédita em livros, e integrante dessa fase incipiente do cronista, publicada em 1933, nos jornais *Estado de Minas* e *Diário da Tarde* (CARVALHO, 2007, p. 184-5):

Nas praias longas e tristes da minha terra não há jangadas heróicas, de velas coloridas. A maratimba tem a sua palhoça esburacada, seu plantiozinho de mandioca para a farinha, a tapioca e o beiju, suas melancias e abóboras, sua mulher para fazer esteiras e balaies, seus filhos para tirar água na cacimba, sua rede, sua canoa e o mar. Manhã-cedinho ele levanta, quando em cima d'água há uma barra vermelha e um resto de terral. Num cesto, vão os camarões apanhados à noite com a tarrafa, a isca.

Carrega os remos toscos, as jangadas, uma faca sempre negra e suja de escamas. A canoa desce sobre rolos para a espuma fria. Muita vez fui com eles e, transposto o boqueirão traçoeiro, rumei com rude esforço e volúpia, calejando as mãos. Ninguém fala. Sob o silêncio, o bite-bite das águas, lambendo a crosta do batelão moroso e desajeitado. O sol nos recebia lá fora, de onde a terra era apenas uma vaga fita clara atrás do grande azul. E quando não se queria rumar para o mar alto em busca de garoupas, dos calungas e dos peroás, o 'mestre' fazia um sinal e a corda da poita descia. Quando a pedra tocava a lama desenrolavam-se com lentidão as linhas, espetava-se a isca e começava a lenta, monótona e silenciosa pescaria. A canoa começava devagar sobre as grandes ondas, girando em torno da proa.

(...) E vocês – eh, Quirino, Joaquim Capixaba, Amador, Mané Curto, velho Faustino da Rabeca, Barcellos, João Costa – vocês para quem eu sou apenas aquele filho do defunto Chico Braga, aquele menino bobo e triste que não tinha medo do 'arrieiro' que vem trazer a morte e o desespero nos dias de água limpa, nem dos meros que habitam as grandes ocas, mas que tremia nas noites escuras quando uma luz estranha se acendia no dorso das ondas. Quebrei as suas canoas, roubei nas suas roças o milho, o mamão, a melancia, paguei a cachaça para ouvir seus cantos e na voz de vocês, voz cantada e rude, aprendi muita coisa da pouca coisa que sei da vida! Praias sem fim onde catei búzios crespos e conchas cor de rosa, onde peguei siris e tirei mariscos, lagoas salobras em que peguei lagostas, grandes pedras, onde corri

nas manhãs livres e me sentei nas tardes vermelhas diante do mar sóbrio e raivosos...

Mar! Grande e triste mar onde o rio despejava suas águas barrentas, mar branco de espumas, azul, verde ou cor de aço, mar incessante, infinito e eterno, mar de todos os adjetivos e todas as areias, ventos e solidões!

Mundo de saudades que não tenho voz para cantar, que não cabe em meu peito, grande mundo onde eu era um pequeno deus de chapéu de palha, penas negras de sol e alma livre.

Embarquei em canoa e perdi o rumo. Comecei falando de Confederação Geral, do Sr. Góes Monteiro, dos problemas da Constituinte, e aqui me vejo berrando saudades que não interessam a ninguém. Comecei isto, batia meia-noite. Meu barco correu à veneta de todos os tempos. Agora posso acabar como um catambá:

O dia já vem nascendo

Alevanta o catambá..

Esses laivos nostálgicos atormentam um sentimento juvenil repleto de recordações que fazem aflorar uma dolorosa sensação de desamparo e de desligamento de alguém que se vê desamparado do calor maternal. No jovem, esse desassossego reverbera em seus textos, recobrando quadros cênicos que descortinam um horizonte passado marcado pela proteção.

Prestes a ausentar-se, definitivamente, do berço da terra natal, paradoxalmente é de lá mesmo, onde faz uma de suas últimas visitas que precedem o voo definitivo para os horizontes dos caóticos núcleos urbanos civilizados, que o jovem cronista compõe uma de suas pungentes crônicas de saudades desse mundo telúrico, do qual se separa.

Vejamos alguns trechos ilustrativos da crônica intitulada “Do ninho antigo”, escrita em Cachoeiro, no ano de 1933, quando o cronista tinha apenas vinte anos e ensaiava os primeiros passos para bem longe dali, e enviada para publicação em jornal de Belo Horizonte:

[...] Eu vim, enfim, para minha casa verde, minha velha casa verde, limitada a oeste por uma caramanchão e um tamareiro, a este pelo fruta-pão, do lado de cima pelo cajueiro, do lado de baixo pela linha do bonde. Eu estou na Ponte Municipal, debruçado sobre o meu rio que tem mais poesia e paratifo que qualquer outro rio no mundo.

Pois então para desenvolver o assunto, eu vos peço a cada um, mineiros, não visiteis nunca jamais o ninho antigo. Assim, por exemplo, comigo já um ano passara. E vejo agora que alguns homens se foram, outros morreram, outros, vivos, me abraçam. Eu conto histórias e ouço histórias. Estou debaixo do meu clima. Eu me encontro com um amigo, daqueles velhos, daqueles ‘companheiros de carroça (expressão forte, porém tão humana). Lá vem abraço, lá vai abraço. Fica-se meio sem jeito. Você vai bem, eu vou bem, está bem. Depois há um silêncio à toa. É no bojo desse silêncio que o mundo renasce.

Nesse mesmo texto, o cronista incursiona por um atalho temático, que configurará um eixo também bastante recorrente ao longo de toda a sua produção: o passar dos anos, a obsolescência, a inexorabilidade da passagem dos tempos. Esse eixo, que guarda estreita linha de convergência com o objeto de estudo da presente pesquisa, deverá também se constituir em elemento analítico, no espectro temático abrangido pelas crônicas, sob a primazia do tempo.

Essa opinião será defendida, ao longo das décadas seguintes de atuação do cronista, por parte da crítica especializada e pelos próprios pares, companheiros intelectuais que, assim como Rubem Braga, escolheram a crônica como gênero literário preferido como canal de expressão artística.

A recorrência da temática da temporalidade, nos textos de Rubem Braga, pode abordar o aspecto da decrepitude humana, a própria obsolescência das coisas que se fazem impotentes diante da irreversibilidade da passagem dos anos.

Nessa perspectiva, o envelhecimento se firma como temática presente em suas crônicas, conforme podemos observar no fragmento abaixo, a crônica *Do ninho antigo*, publicada em 1933, no jornal *Estado de Minas*, um dos primeiros textos do cronista (CARVALHO, 2007, p. 188):

E – ai – e as moças da terra, então! As moças estão crescendo, estão namorando, noivando, casando. Eu amo todas, desde meninas, mocinhas, moças, senhoras, mães. Eu queria namorar, noivar, casar com todas. Estou repleto de boas intenções. Algumas, que deixei meninas, já estão mocinhas, já sabem fazer o jogo da mocinha: amar, chorar, escrever cartas, enganar, adoentar, beijar, dançar. **Eu me envergonho de minha velhice súbita** e cruel e sinto a vontade sem coragem de beijar a testa e passar a mão nos cabelos da mocinha que inda ontem era menina. E do outro lado tem as outras. Ai, solteironas, virgens carcomidas que nunca mais se casarão, nunca, se eu fora rei eu arranjaria maridos ótimos para vós todas.

Pior é o perigo das moças que conosco cresceram. Fazem um ar de irmãs no primeiro aperto de mão. A intimidade é brusca. Parece que ontem de tarde se estava conversando. A gente pergunta então à moça quem é o namorado dela e ela responde sem cerimônia. É tão bom! Como a sinceridade é fácil! Ela quer saber se de longe se tem saudade, se lá se gosta de alguém; a gente responde como pode e deve, sem pensar: um outro dia viu na terra longe uma outra moça parecida com ela e se lembrou dela, etc.

Isso acima é o perigo. Agora tem a mágoa, a desgraça: as moças que já se amou. Fica-se no jeito de recitar em pensamento Casimiro, Bilac, Bandeira, Ribeiro Couto. A tristeza, a saudade, a lua, a recordação, a mágoa. Tudo o que é hoje a anti-literatura! Fica-se num jeito triste!

Ai, mineiros, estou, vos confesso, num estado de espírito para brincar de roda e acompanhar banda de música.

Perdoai meu coração por supor ofício aqui vos mostro, sem vergonha e sem alegria. Perdoai que eu acabe esta conversa com o verso que agora fiz, para as moças da minha cidade:

Ai, moças de Cachoeiro, ai, Cachoeiro de Itapemirim! Ai de mim, ai de mim!

Segundo Carvalho (2007, p. 231), com apenas cinco anos, aproximadamente, de carreira jornalística como cronista, o jovem repórter Rubem Braga já conquista uma precoce fama na intelectualidade brasileira, sem contar, todavia, com a devida contrapartida e reconhecimento dos empresários da imprensa:

É então uma pequena celebridade, suas crônicas são lidas em todo o país e, de alguma forma, o leitor atento sabia que em seus textos havia algo de novo e bom, uma combinação única de lirismo com cenas do cotidiano. O que não se sabia era que Chateaubriand não pagava pela reprodução das crônicas: os textos de Rubem eram republicados em vários jornais dos *Associados*, mas o autor recebia apenas pelo original.

A despeito dessas dificuldades, a cronística brasileira já podia contar com um importante representante que se destacava no jornalismo e, mais tarde, daria saltos exitosos também no palco da literatura brasileira.

Trata-se de um escritor com singular capacidade de extrair a essencialidade que se oculta no miúdo trivial das coisas pequenas, para provocar, no leitor, uma reflexão densa sobre a dimensão humana ou sobre a existência humana, como sublinha Rachel de Queiroz, em texto publicado no Jornal *Folha de São Paulo*, na coluna Ilustrada, de 21/12/1990.

Essa escritora notável, embora seja mais conhecida pela produção romanesca, também teve, ao longo do transcurso de sua respeitável carreira, uma vasta produção em crônicas literárias, fato que valida ainda mais sua qualificada opinião:

Ele [Rubem Braga] era o nosso mestre da crônica, o sabiá que sabia fisgar do trivial a dimensão humana da vida, com requintada simplicidade e sem exageros. Não terá substitutos porque era essencial. (...) Ele foi o criador da crônica moderna. E poucos conseguiram se mover com a graça, o virtuosismo e com a perícia de Rubem. (...) Com Rubem Braga desaparece o cronista que configurou a crônica de jornal contemporânea. Ele conferiu uma dignidade literária à crônica, a ponto de torná-la um gênero quase brasileiro.

2.2- O requinte com simplicidade

Esse “requinte com simplicidade”, de que fala Rachel de Queiroz, é uma marca perceptível no texto de Rubem Braga, expressa numa elaboração permeada por construções dissociadas de ornatos e de erudições vocabulares e expressivas. Como ressaltamos antes, um discurso enxuto, objetivo, despido de adiposidades suntuosas, de longas digressões remissivas e de expressões pleonásticas; um texto construído à base de um repertório de palavras simples, mas precisas e providas de um poderoso campo expressivo, capaz de produzir um efeito de lirismo expressivo cortante, que desperta invariavelmente no leitor uma elevada apreensão.

Esse viés tem sido expresso tanto pela crítica quanto pelos escritores que com Braga conviveram ou que de sua obra eram ou são admiradores confessos, atestando que o cronista tem ganhado notoriedade por esse traço de feitura compositiva, evitada pela pena do simples, da tentativa de construir uma arqueologia textual alicerçada em construções simples e poderosamente líricas. E essa notoriedade tem sido considerada como um feito singular entre tantos escritores que aderiram ao gênero literário da crônica.

A inscrição desse estilo simples e robustamente lírico tem animado parte da crítica a enxergar um parentesco muito próximo entre o cronista e o poeta modernista Manuel Bandeira, cuja obra é declaradamente admirada pelo próprio Rubem Braga, em algumas ocasiões em que revela sua identificação com a produção bandeiriana.

É curioso destacar, no entanto, que o cronista registra a influência exercida pela obra do escritor pernambucano, em sua vertente poética, ainda que Bandeira, sabidamente, também tenha sido um dos grandes prosadores da língua portuguesa na elaboração de crônicas. Esse dado pode alimentar incursões de pesquisas mais aprofundadas, buscando deslindar a veia poética do cronista (de Rubem Braga), expressa na composição de um texto profundamente lírico, concebido a partir de uma feitura simples. (GOMES, 1986, p. 36):

Admirado por José Lins do Rego, Murilo Mendes, Guimarães Rosa e Clarice Lispector, ele é, de certa forma, um clássico da literatura brasileira. São pouquíssimos os autores que conseguem escrever de maneira tão simples e ao mesmo tempo tão sofisticada.

É curioso também assinalar que esse traço de simplicidade não pode nem deve ser confundido com um prosaísmo banal e previsível, pois o texto bragueano, ainda que seja facilmente apreensível e inteligível, em face, sobretudo, dessa simplicidade, acaba sendo um texto surpreendentemente denso, de difícil procedimento analítico que desvele os seus mistérios e penetre em seus segredos.

O crítico Davi Arrigucci (1999, p. 148) nos revela que o efeito do requinte se manifesta através de um forte lirismo expressivo no texto de Rubem Braga.

Rubem Braga é um autor de acesso fácil e imediato para quem o lê, mas extraordinariamente difícil para quem quer falar criticamente do que leu. Nessa naturalidade complexa lembra ainda muito bem um poeta que quase sempre ele lembra no trato do cotidiano, da carne concreta e dos estados fugidios do espírito, das coisas comuns e humildes, mas espinhosas de se dizer literariamente: Manuel Bandeira.

Por certo esse parentesco não é supérfluo. Nem é apenas de tom ou de tema. Ao contrário, revela algo essencial e nos aproxima do modo de se postar em face da realidade e refine o lírico, o gênero lírico em que se exprimem, além de marcar-lhes o manejo essencial da linguagem.

Aliás, o próprio Manuel Bandeira (1980, p. 85) faz uma reverência ao cronista, através da crônica “Velho Braga”, escrita em 1963, por ocasião da passagem natalícia dos cinquenta anos do cronista, confessando-se admirador da sua habilidade no manejo da linguagem. Para Bandeira, a leitura das crônicas do escritor capixaba se consolidava, pouco a pouco, como um hábito, um costume em sua rotina de vida. Uma leitura aprazível, relaxante, companheira, como se fosse uma boa conversa no começo do dia, tratando de coisas ao mesmo tempo amenas e profundas. Percebemos, nas entrelinhas dessa declaração do poeta pernambucano, uma alusão ao efeito plasmado no leitor por uma boa crônica, o efeito sensorial de quem escuta uma conversa de alguém que é nosso cúmplice na masmorra de nosso cotidiano, e se identifica com essa condição de humanidade.

Em meio a aderência à humanidade, a enunciação do texto da crônica de Braga soa como uma conversa despretensiosa, saindo assim do que parece ser nada, e tapeando o leitor, como quem não quer nada, não tem pretensão alguma, não deseja chegar a lugar algum, e, no entanto, acaba num delicioso “puxa-puxa”, encadeando no discurso um coloquialismo expressivo ardilosamente armado de modo a levar o leitor a uma “armadilha”, que parece, enganosamente, ter saído do nada.

Para Bandeira (da crônica “Braga”, no livro *Flauta de papel*, de 1957), essas são manobras, recursos, estratégias lúdicas de um cronista que conduz o leitor a um estado de alma de negaceio, de vivacidade, pela peraltice brincalhona de um olhar apurado sobre os recortes das cenas do cotidiano. O cronista seria, assim, um “poeta fingidor”, um manobrista de ensaios de brincadeiras, para, sem que o leitor se aperceba disso, incutir um efeito sensorial de leveza e de encanto, através de uma atitude amena de enxergar as precariedades de nossa humanidade.

Eu estava sentindo falta de qualquer coisa e não sabia o que era. Isso me punha na velha alma uma insatisfação, um enfado, que eu atribuía às coisas mais diversas - a supressão de um ponto de parada do ônibus na Avenida Calógeras, ao General Lott, à falta de boa baunilha no mercado... De repente me deu o estalo e achei: eu estava era sentindo falta da crônica diária do velho Braga: a semanal da *Manchete* não me bastava. Agora estou como quero: compro de manhã o *Diário de Notícias* e vou logo a segunda página, ao puxa-puxa de Braga. Braga é sempre bom, e quando não tem assunto então é ótimo.

Bandeira chama atenção para outro aspecto relevante da produção de Rubem Braga: a falta de assunto. Como sabemos, a sua crônica é escrita diariamente, para ser “consumida” através do ato de leitura diária, pelos compradores do jornal. Relembremos, oportunamente, que escrever, para Rubem Braga, sobretudo no começo de sua carreira como jornalista, significava uma profissão, um ato de sobrevivência, de quem botava as mãos na máquina de escrever para gerar um texto, que, na verdade, será o meio do seu sustento.

Assim, escrever é uma profissão, um ganha-pão, e, por isso, esse escrever tem que ser um ato praticamente automático, instantâneo. Esse automatismo e essa instantaneidade, por sinal, são referenciados, conforme vimos, como elementos que contribuem para conferir precariedade ao gênero da crônica literária. É absolutamente natural e bastante compreensível, pois, que a definição, a coleta e a escolha do assunto a ser tratado pelo texto constituam um dos maiores desafios para o cronista, em sua luta diária em garimpar temas que despertem o interesse do público, assegurem a sua fidelidade na leitura do texto e, por consequência, o estimulem a adquirir o jornal em busca da crônica. Isso, vale dizer – ainda que incorramos em obviedade – é o rito de concepção de uma crônica literária, abrigada no espaço de um jornal, no caso a crônica literária de Rubem Braga, no seu processo de elaboração artesanal, consideremos assim.

Escolher um assunto interessante ao público, pois, é um grande desafio para o cronista. Seria razoável presumirmos que Rubem Braga, assim como os seus amigos de profissão, sofresse com esse tipo de situação. No entanto, Manuel Bandeira ressalta que, paradoxalmente, quando o cronista Rubem Braga se apresentava ao leitor como se estivesse, com o perdão da expressão, “sem inspiração”, - leia-se quando parecia estar refém da famosa falta de assunto, tormento dos cronistas diários -, o cronista capixaba se superava compondo textos primorosos, dotados de fino trato no manejo e na elaboração de uma linguagem poética e expressiva; o cronista Rubem Braga, para Bandeira, sorrateiramente usava um truque: fazia da própria falta de assunto um meio instigante ou uma isca interessante para fisgar a atenção do leitor. E conseguia fazer isso magistralmente, prendendo a atenção do leitor do começo ao fim do texto.

Braga, nessas ocasiões, finge estar meio perdido, desnorteado, sem bússola para navegar a caneta no vasto mar da folha em branco, e prega uma espécie de peça no leitor, agindo como se estivesse brincando com esse suposto embaraço, ao criar uma cadeia discursiva expressiva a partir da atitude de admitir essa falta de assunto. É uma estratégia do cronista, assim como se ele fizesse o leitor ter a sensação de que estaria muito próximo de alguém que é como ele – o leitor – ou seja, é humano, com os seus defeitos de lembrança, com as suas falhas de memória, com seus desertos de informações e os seus assomos de esquecimentos.

Esse puxa-puxa dá ao leitor a humana sensação de que não está diante da frialdade de uma folha de papel ostentando um texto maquinal e gélido, mas diante de uma enunciação que lhe é familiar, cúmplice, fraterna e solidária, como se o narrador da composição lhe parecesse como ele é: humano, defectível, esquecido, distraído. Essa humanidade, forjada através do reconhecimento de nossos defeitos e de nossa precariedade, traz a crônica para mais perto de nós, em meio a nosso cotidiano de vida amena inserida em nosso mundo também precário.

Essa estratégia humaniza, pois, as relações entre o construtor e o receptor do texto, e ainda contribui para criar um vínculo de intimidade e de cumplicidade entre ambos.

Essa simplicidade, por outro lado, estaria presente também no repertório temático extraído do cotidiano, procedimento que era muito apreciado por Bandeira, conforme sustenta o jornalista Severino Francisco (Jornal de Brasília, 21/12/1990):

Era um escritor de jornal, escrevia com simplicidade extrema, em um estilo coloquial que logo estabelecia uma intimidade com qualquer leitor mortal. O jornal é um meio de expressão, por natureza, perecível. O jornal de hoje é o papel de embrulho de amanhã. Mas, apesar disso, Rubem Braga acabou sendo considerado um dos mestres da língua brasileira, por Manuel Bandeira, Sérgio Milliet, Otto Lara Resende, José Paulo Paes e Davi Arrigucci Jr., entre outros.

Ai de ti, Copacabana! é uma das principais obras de Rubem Braga, uma coletânea composta por sessenta crônicas, publicada no ano de 1960. Essa obra tem uma crônica, intitulada *O Pavão*, que consideramos significativa e emblemática do plano de percepção estética do cronista, particularmente no que diz respeito ao processo de elaboração compositiva de seus textos literários.

Como se trata de um texto de pequena extensão, o reproduzimos na íntegra abaixo e, logo adiante, faremos alguns comentários que julgamos pertinentes para contribuir na discussão da escolha do procedimento compositivo da simplicidade, traço estilístico que entendemos ser marcante do processo de elaboração artística do autor estudado:

Eu considere 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 considere 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. Considerei, por fim, que assim é o amor, oh! minha amada; de tudo que ele suscita e esplende e estremece e delira em mim existem apenas meus olhos recebendo a luz de teu olhar. Ele me cobre de glórias e me faz magnífico. (p. 363)

Inicialmente, no plano formal e estrutural, chama atenção o laconismo que se instaura tanto no título quanto na própria extensão da crônica. O título é composto por apenas duas palavras, um substantivo precedido de um artigo definido; esse procedimento, ainda que não seja de todo incomum em textos literários, especialmente em crônicas, como é o caso em estudo, não parece ser de todo usual, podendo haver a procedente inferência de que pode ter sido processado um recurso de retração ou de diminuição estrutural para potencializar um

efeito de sentido. Ou seja: o pavão, que no imaginário popular é associado, usualmente, à grandeza e à suntuosidade, paradoxalmente é insculpido em um título diminuto, de constituição gráfica reduzida, e ainda num conjunto de poucas palavras que formam uma pequena crônica. Esse recurso de diminuição estrutural converge para estabelecer um contraste entre o que viria a ser um símbolo de glória, de imponência e de grandiosidade, mimetizado pelo arquétipo do pavão, com a descrição, a pequenez e o formato compacto de um pequeno texto, construído em pequena extensão e provido de um título “menor”.

Esse recurso estrutural pode estabelecer, por outro lado, uma combinação com o plano de sentidos com os quais o texto trabalha. O que é afetado e glorioso é contrastado com o que é simples e discreto. O pequeno e o grande são insculpidos em planos antitéticos para problematizar a estética de criação artística, conforme podemos observar adiante.

Chama atenção do leitor a ave que dá nome ao título da crônica – pavão. Ordinariamente, como dissemos, o imaginário popular associa a figura do pavão à ostentação e à glória, ao exhibir, em suas plumas, uma beleza natural composta por um conjunto de tons multicoloridos, em que prepondera um poli-cromatismo. A silhueta de beleza do pavão é associada à glória e ao luxo “imperial”, vocábulos que remetem ao campo metafórico do suntuoso e do imponente.

O texto revela, no entanto, que a beleza ostentada gloriosamente pelo pavão não está adstrita às suas penas, portanto não advém naturalmente de partes constitutivas de seu organismo; o impacto visualmente estético e plástico, que é provocado pela aparição imponente e multicolorida da ave, na verdade é originário de dois elementos da natureza, que são absolutamente simples, mas essenciais à vida humana: água e luz. O pavão possui apenas pequeníssimas bolhas d’água, pequenas gotas de orvalho, que se amontoam ao longo das suas asas, as quais, ao se contrastar com os também pequenos raios de luz do sol, acabam se fragmentando; e, desse amálgama, resulta o desabrochar de um prisma, esse conjunto poli-cromático que seduz, encanta e fascina as pessoas.

Esses elementos – a água e a luz – tão caros e inerentes à vida, têm uma essencialidade que exorbita o seu campo de ação natural e alimenta de oxigênio e de verberação luminescente os organismos vivos e o próprio sistema de habitação, ou ecossistema, ambiente da vida dos múltiplos seres. Esses mesmos elementos são, portanto, imprescindíveis, e, paradoxalmente, são pouco vistos e muito ignorados, como se água e luz se fizessem fontes inesgotáveis e plenamente acessíveis na missão de seu papel, banais ao meio circundante.

Nessa perspectiva, o fenômeno do contato contrastante da luz com a água, que gera a fragmentação poli-cromática esteticamente plástica e bela nas penas do pavão se oculta aos

olhos do reconhecimento; a ostentação cabe ao pavão, animal que mimetiza a imponência, a vaidade e o orgulho da beleza glorificada. De acordo com a metáfora que se pode inferir do texto, seria como se estivéssemos diante de uma injustiça da natureza, em que um fenômeno naturalmente operado por componentes simples, mas essenciais à vida, fosse usurpado do direito de ser reconhecido como operador desse efeito de beleza. Essa é uma possibilidade de leitura, que pode ser ainda completada pelas associações alegóricas adiante.

O arco-íris se instala nas penas do pavão pela ação do prisma, a partir dessa fragmentação das pequenas bolas d'água com a incandescência da luminosidade. As plumas são, na verdade, apenas hospedeiras desse fenômeno de plasticidade visual.

E o luxo “imperial”, no plano estético do processo de criação do texto literário, na ótica da enunciação, se dá na busca desse “pavão”, ou seja, ao artista interessa conceber essa beleza mágica, usando elementos simples, pois o luxo do grande artista é “atingir o máximo de matizes com o mínimo de elementos.” Para nós, Rubem Braga aqui aponta a sua fórmula de entendimento do que viria a ser a beleza da escrita, sendo ela gerada pela conjugação de elementos simples. Portanto, as grandes construções vocabulares e as retóricas retumbantes são descartadas; as sentenças ambíguas e grandiloquentes também; a linguagem imponente e suntuosa deve ceder lugar a um discurso compacto, direto, simples, auferido a partir do manejo bem elaborado de uma linguagem desvinculada de ornatos e de adjetivações redundantes e estéreis.

Ao artista importa buscar esse “máximo de elementos”, ou seja, explorar as imagens, as combinações possíveis, as associações semânticas factíveis e as transcendências significativas, através de uma linguagem bem elaborada, calcada na busca do simples, que pode ser denso e profundo, sem ceder ao canto da sereia do pedantismo retórico.

Esse esplendor, que engendra a fruição estética e o fascínio no ato do contato com o leitor, é feito de água e de luz, de componentes absolutamente simples, mas primordiais. O grande mistério do artista é a simplicidade, procedimento em que se faz ecoar a consumação de delírios, de fascínios, de enternecimentos, de embevecimentos, a partir de um plano simples.

Assim, por fim o amor. Os olhos do cronista que recebem a fulguração luminosa dos olhos da pessoa amada, tornando-o, assim como o pavão, magnífico e glorioso, se faz apenas objeto hospedeiro da instauração desse fenômeno de sublimação do estado da alma.

Esse estilo calcado no cultivo de uma linguagem simples, direta e sem ornatos não tem impedido o reconhecimento, de público e de crítica, sobre a qualidade e o valor de sua obra literária. O cronista tem se firmado, ao longo dos anos, quase como um consenso entre os

especialistas e estudiosos de nossa literatura, e entre os intelectuais que vivem no meio literário, no sentido de ser um cronista singular e paradigmático desse gênero literário. É, costumeiramente, aclamado e festejado como o maior de todos os escritores cronistas em língua portuguesa, de todos os tempos.

Rubem Braga, o preferido por dez entre dez cronistas, se distinguiu sempre pela simplicidade. Rubem amava os assuntos corriqueiros, as cenas banais, as pessoas humildes. (DREWNICK, 1991)

A qualificação que os jornais deram para Rubem Braga, de que foi o maior cronista brasileiro, foi correta e procedente. Não só foi o maior cronista, foi também o escritor mais fiel à crônica (NOVAES, 1990).

Alguns nomes respeitáveis, como Clarice Lispector e Rachel de Queiroz, chegam mesmo a considerá-lo o criador da moderna crônica literária em língua portuguesa. Clarice, por exemplo, além de consagrada escritora, também foi jornalista e, como tal, além de escrever para jornais de seu tempo, teve também destacado papel como entrevistadora de personalidades do meio artístico e cultural, como atores, músicos, escritores, cantores, compositores, etc.

No ano de 1977, dois meses antes de morrer, Clarice Lispector (2007, p. 115) entrevista o cronista Rubem Braga, conforme observamos antes, a quem dirige referências elogiosas, enfatizando esse traço de simplicidade, que tornou o cronista famoso e reconhecido:

Ele tem qualquer coisa de rural em si. Ele foge a tudo que seja ‘sentimentalismo falso’. Mas há mil “rubens” dentro de Rubem Braga, é claro, assim como há mil ‘clarices’ em mim. E tanta coisa eu desconheço em Rubem, que era melhor entrevistá-lo de vez. Pelo menos tentarei atenuar o seu mistério (porque ele é um pouco misterioso. Mas desconfio que o seu mistério está na simplicidade – e simplicidade é das coisas mais raras no ser humano, a ponto de constituir uma qualidade insólita.

Nessa entrevista, Clarice destaca a veia poética, o lirismo do cronista e ainda o seu conceito particular de acordo com o qual Rubem Braga se notabilizava, dentre os cronistas, como o mais destacado e até mesmo o introdutor, entre nós, da moderna crônica literária:

Você para mim é um poeta que teve pudor de escrever versos, e então inventou a crônica (pois foi você que inventou esse gênero de literatura), crônica que é poesia em prosa, em você.

Outros tantos depoimentos, de personalidades do meio artístico literário no Brasil, reforçam essa tese, de modo a pôr Rubem Braga em notória posição de destaque na composição da crônica literária. É importante sublinhar que tanto a crítica quanto os seus pares no mundo artístico reconhecem uma forte identidade entre Rubem Braga e a crônica literária.

Esse estreito vínculo entre criador e criação pode ser comprovado no próprio percurso do artista Rubem Braga pelo jornalismo, ao longo de quase seis décadas, período durante as quais o escritor permanecerá inteiramente fiel ao gênero que adotara.

De certo modo, o êxito com que se deu a recepção de sua obra, desde sua fase inicial, contribui para abrandar o preconceito, ou pelo menos o pouco caso, que ordinariamente recaía sobre o gênero da crônica, haja vista que os seus textos, desde o início, causaram um impacto positivo, tanto perante o público leitor quanto a crítica.

Obviamente, não podemos afirmar que a aclamação obtida por um cronista, que adere ao gênero e lhe é fiel, seja suficiente para dissipar esse preconceito, que, aliás, foi enfrentado por ele mesmo, no início de sua carreira, como vimos. Todavia, é razoável considerarmos que o sucesso conquistado por Braga acaba agregando valor ao gênero e impondo um olhar crítico mais valorativo sobre o mesmo, o que implica, inquestionavelmente, uma contribuição que sua obra dá para amainar o pouco caso da crítica em relação ao gênero literário da crônica. Vejamos algumas considerações nesse sentido:

Morreu reconhecido como o maior de nossos cronistas. E por mais que fingisse não levar a sério o gênero meio amaldiçoado, orgulhava-se de cultivá-lo, porque era pelas suas mãos que a crônica transitava por aquele terreno meio vago entre a literatura e o jornalismo, duas de suas paixões (GOMES, 1986, p. 35 MÁXIMO, 1990)

Rubem Braga é o príncipe da crônica. Ninguém obtém, como ele, o clima poético envolto na mais simples e descontraída das formas. (...) Rubem é o ermitão da cidade. Finge que sai, que convive. (...) Braga gosta, mesmo, da sua sozinha, dos pássaros, de livros, de um universo mágico de beleza, bom gosto, inteligência e segredos de amor.

Assim era Braga: um homem que tratava as palavras com sensibilidade, com sabedoria e com maestria. Por isso era grande; não porque se desse

importância. (...) Este homem amável, um pouco retraído, sabia ver poesia nas coisas simples (GOMES, 1986, p 33, SCLIAR, 1990)

Como registramos antes, a produção cronística de Rubem Braga abrange um universo de, aproximadamente, quinze mil crônicas publicadas em jornais, sendo que, desses textos, o cronista selecionou cerca de mil e os republicou em livros.

Estamos diante, sem dúvidas, de um caso único no cenário da literatura brasileira contemporânea, considerando que o escritor em referência se notabilizou por produzir, exclusivamente, crônicas literárias, constituindo-se numa singularidade em termos de literatura produzida em língua portuguesa.

Pontuamos o advérbio “exclusivamente”, por entendermos que a produção artística de Rubem Braga está situada no cenário de nossa literatura como algo diferente, uma espécie de vetor exclusivo da crônica literária, ainda que se registre a ocorrência de um único livro de poesia de sua autoria de que se tem notícia, intitulado *Livro de Versos*, que é pouquíssimo conhecido do grande público, e é apenas uma exceção que não chegou a reverberar no conjunto de sua obra, e apenas assinala o pendor poético do cronista, conforme veremos adiante.

2.4- A arte de contar a vida

O espectro temático de que se serve Rubem Braga para compor suas crônicas reside em suas experiências de vida. Esse é um dado crucial que apontaremos no procedimento analítico de suas crônicas.

Braga revisita momentos por ele vivenciados e os restaura, recompondo momentos inerentes à sua experiência particular de vida. Essa experiência, que é filtrada pela recordação, é revivida num quadro cênico atual, do momento presente, para despertar no leitor reflexões sobre a sua humanidade.

Recorremos ao pensamento de Walter Benjamin, segundo o qual o contar histórias é uma habilidade que reproduz experiências do passado e as pereniza através da elocução oral. Essa habilidade de contar histórias, calcadas em experiências de vida, segundo o teórico, está perdendo o seu fôlego, a sua vivacidade e a sua eficácia no confronto desleal com o mundo moderno, onde as experiências estão se dispersando na rarefação ocasionada pelos tempos modernos.

O crítico David Arrigucci (1979, p. 153), em artigo intitulado “Onde andar o velho Braga?”, fala sobre esse narrador que está insculpido nas narrativas das crônicas de Rubem Braga: um narrador que conta parte de sua história de vida, que traz como mote algo que vivenciou na rememoração de seu passado.

O crítico relembra o teórico alemão, que vaticinara a sucumbência desse tipo de narrador que se assemelha ao antigo contador de histórias, aquele que, cercado de gente para escutá-lo, ficava horas a fio contando “causos” intimamente relacionados às experiências de vida das pessoas. Sensação agônica de quem parece dar os seus últimos suspiros num mundo de feição aparentemente unívoca, desprovida de algo que fosse capaz de atrair a atenção de outrem e fosse capaz também de seduzir, numa atmosfera de encanto e de fascínio.

Esse narrador, esse contador de estórias, não teria lugar num mundo onde preponderaria a reificação, ou seja, o processo de desumanização ou de coisificação do homem, que vê esgarçada a sua identidade vivencial, dotada de algo a ensinar ou a instruir, pela via da elocução oral e confessional. Esse “contador de causos” não teria espaço no mundo moderno.

A esse respeito assim se posiciona Arrigucci Jr.(1999, p. 149):

Não se pode esquecer a observação de Walter Benjamim de que os narradores desse tipo são uma espécie em extinção; estão cada vez mais distantes, porque o que nos contam está cada vez mais ralo nos tempos modernos: **a sua própria experiência**. No mundo industrializado do sempre igual, da rotina massacrante, dos homens divididos e das relações reificadas entre todos e tudo, como pode alguém ter algo especial e de seu para contar? (grifo nosso)

Arrigucci traz à tona uma questão central, que põe em dúvida a permanência do contador de histórias nos dias de hoje, recuperando os estudos de Walter Benjamim, segundo os quais esse restaurador de imagens vivenciais, e explanador de experiências passadas, não teria mais lugar num mundo marcado, ordinariamente, pelo simulacro das coisas planificadas, as quais se fazem emblemas fortes e devastadores da sensação de humanidade da própria vida que, por sua vez, se faz pequena ante o império da serialização do mundo industrializado.

Essa serialização estaria estabelecendo um cenário onde as pessoas estão situadas num plano linear e precário de experiências anônimas e desinteressantes, por repetitivas, apenas executoras maquinais de uma movimentação previsível para operar de acordo com a lógica do progresso.

Se as relações humanas são postas em xeque, no cenário da atualidade, o que dizer das experiências acumuladas do passado? O que teriam de interessante para ser dividido e compartilhado, ensinado e instruído, no repasse às gerações atuais? E o que dizer da continuidade dessa cadeia, se as gerações atuais não teriam as bases para prosseguir esse ciclo de se contar as histórias?

Pois esse parece ser o caso dos textos de Rubem Braga, nos quais um narrador se posiciona como coletor de imagens, vivências e experiências passadas e vividas, das quais a enunciação procura filtrar um fio temático interessante que sirva de eixo despertador de uma reflexão sobre o mundo.

E esse restaurador de imagens opera a sua missão resgatando a sua própria experiência de vida e construindo um mosaico de quadros cênicos através dos quais possa seduzir o leitor para adentrar no fragmentado conteúdo humano.

Para o crítico David Arrigucci (1979, p. 149), pelo espaço hostil que encontra nos dias atuais, o papel desse narrador/contador de histórias é desafiador, à medida que traz à tona a

sua própria experiência e a coloca como indutor reflexivo, manobra que discrepa da atitude indiferente do outro em querer absorver, ou sequer ouvir, o relato dessa experiência.

Por outro lado, ainda que não caiba aqui uma distinção conceitual entre as modalidades de gênero do conto e da crônica – e sobre esse tópico tratamos grosso modo, em outro momento desse trabalho – é importante considerar que o narrador de Braga se comporta como o contador dos assim denominados “causos” orais. A sua prosa se funda na oralidade e esse traço poderá ser demonstrado nas análises adiante expostas.

Embora não seja nossa intenção incursionar, mais amiúde, sobre as possíveis distinções entre um gênero e outro, achamos conveniente destacar que o escritor Rubem Braga tem uma história de vida artística bastante identificada com o conto.

O cronista capixaba sempre se revelou um leitor habitual e voraz de contos literários, das chamadas narrativas curtas, contato que muito provavelmente deve ter contribuído na concepção de sua habilidade no manejo e na elaboração da linguagem, e na própria construção compositiva de seus textos.

Consta que Rubem Braga sempre foi um grande apreciador dos contos clássicos universais, de escritores consagrados, notadamente das literaturas russa, inglesa e norte-americana. Sendo também tradutor, e já como jornalista de renome, o escritor coordenou um arrojado trabalho editorial, juntamente com nomes respeitados de nossa literatura, como Graciliano Ramos e Aníbal Machado, objetivando construir uma coletânea de contos dos principais contistas dessas três grandes escolas literárias: a russa, a inglesa e a norte-americana.

O primeiro volume da série foi dedicado aos russos; o segundo, aos ingleses e terceiro, aos norte-americanos. Rubem Braga foi o coordenador dos dois primeiros volumes, cabendo a Vinícius de Moraes a coordenação do volume dedicado aos contistas norte-americanos.

Consta (revista eletrônica *Istoé*, Ed. 1848) que os três volumes foram reeditados pela última vez por Rubem Braga, em 1970, ocasião em que o cronista declarou que “percorrer estas linhas matará nossa fome de beleza”.

Esse primeiro volume foi pensado por Rubem Braga e contou com a participação de respeitados escritores brasileiros, os quais atuaram como tradutores de diversos contos da coletânea.

O fato é que o primeiro volume foi publicado, com abertura feita pelo próprio Rubem Braga (2004, p. 09), sob o título *Este livro* e o prefácio sob a incumbência do escritor Aníbal Machado. Na abertura, Rubem revela seu hábito de leitura dos contos dos escritores russos:

Este volume é o primeiro de uma série que tive a idéia de organizar apresentando ao nosso público, em traduções assinadas pelos melhores escritores brasileiros, os melhores contos de todas as literaturas. O segundo volume será dedicado aos contistas ingleses, e o terceiro aos norte-americanos.

Sou eu o autor da antologia, mas não espero disso a menor glória literária. É que fiz sobretudo um trabalho de cooperação. Pedi a opinião a todo o mundo, procurei ouvir os melhores conhecedores do assunto e levei para o escritório mais de 250 livros emprestados. Li ferozmente, mas não confiei em demasia em meu próprio critério. Tive sempre em mente que este é um trabalho para o grande público e que isso, em vez de me desculpar qualquer descaso, aumentava minhas responsabilidades. Espero sobretudo que, através da leitura do prefácio, das notas e dos contos, o leitor possa ter uma visão geral da evolução da literatura russa. Minha ambição é que este volume – assim como os outros que estou organizando – valha por um curso.

A nota indica que o cronista tinha um projeto sistemático para valorizar e disseminar o conto, dentre os mais reconhecidos do ponto de vista literário, em toda a literatura universal. Além do quê, fica atestada a sua identidade com esse gênero literário, uma vez que o projeto sugere que ele cultivava essa modalidade textual, fato relevante que pode fornecer pistas para justificar ou esclarecer os vínculos de contato que sua obra mantém com o conto, como é reconhecido pela crítica, a exemplo do próprio Davi Arrigucci Jr. que, consoante registramos em outra etapa desse trabalho, denominou de *Melhores contos de Rubem Braga* uma coletânea por ele organizada no ano de 1985.

Participaram do trabalho organizado por Rubem Braga, como tradutores de contos russos, escritores brasileiros famosos, a exemplo, dentre outros, de: Aníbal Machado, Vinícius de Moraes, José Lins do Rego, Lauro Escorel, Marques Rebelo, Joel Silveira, Aurélio Buarque de Holanda, Rachel de Queiroz, Manuel Bandeira, Luís Martins, Murilo Miranda, Orígenes Lessa, Jorge de Lima, Guilherme de Figueiredo, Lúcio Cardoso, Moacir Werneck de Castro e Afonso Arinos de Melo Franco.

Dentre os contos constantes da coletânea, se destacam os seguintes: “A dama das espadas”, de Aleksander Puchkin (por Dias da Costa); “O capote”, de Nikolai Gogol (por Vinícius de Moraes); “O fatalista”, de Mikhail Lermontov (por José Lins do Rego); “Ela era doce e humilde”, de Fiodor Dostoiévski (por Valdemar Cavalcanti); “A morte de Ivan Ilitch”, de Leon Tolstói (por Marques Rebelo); “Um tolo”, de Nikolai Leskov (por Joel Silveira); “O coração de Olenka”, de Anton Thekov (por Rachel de Queiroz); “Uma noite de outono”, de Máximo Gorki (por Emil Farhat); “Os sete enforcados”, de Leonid Andreiev (por Orígenes

Lessa); “Mãe”, de Lídia Seifullina (por Caio de Freitas); “O duelo”, de Nikolai Teleshov (por Wilson Veloso); e “As facas” de Valentin Kataiev (por Elsie Lessa).

Esse projeto empreendido por Rubem Braga ocorreu por volta dos embates beligerantes da Primeira Guerra Mundial, fato que sensibilizara o cronista, conforme sugerem essas passagens da nota de abertura:

E haveria de começar pelos russos esta série, que a eles cabem, nas horas de hoje, todas as precedências. À-toa e pálida que seja, esta é a nossa homenagem àqueles que estão afogando no próprio sangue, e no sangue dos alemães, o pesadelo de Hitler.

Lede este livro: ele matará vossa fome de beleza, mas vos dará sede de justiça. Leningrado agoniza, sitiada; já as defesas de Moscou se arrebutaram; já as ruas de Stalingrado estão tomadas; já os exércitos parecem destroçados, e milhões foram mortos, e tudo é perdido. Que salva a Rússia? Será Deus, será o inverno, a distância? Deus (sabemos pelos jornais) foi assassinado há muito tempo por qualquer pelotão de fuzilamento composto de soldados bêbados; o inverno passa, a distância se encurta. Que salva a Rússia?

Os russos são conhecidos - e reconhecidos - por sua extraordinária capacidade de contar, pela inventividade, pela memória aguçada e restauradora de fatos do passado, e muitos dos quais inerentes às experiências de vida. A arte de narrar, de contar, é quase uma vocação, um dom do povo eslavo, que tem aptidão tanto para se revelar expansivo no contar como para mergulhar fundo em sua interioridade, para fazer aflorar os seus sentimentos, que impregnam os quadros cênicos que contam a ouvintes atentos e ávidos.

O povo eslavo dispõe dessa componente hábil de evocar quadros pretéritos, utilizando o fio da memória, e, exortando-os, os destrincha aos olhos curiosos dos assistentes. Os escritores russos potencializaram essa capacidade, cristalizando o produto dessa capacidade de inventividade imaginativa através da composição dos contos, os quais se baseiam em dois fatores primordiais para a moldura de seus quadros artísticos: a terra e o povo.

São os costumes da terra, os valores, os hábitos, as tonalidades humanas, em última instância, que formam o estrume para fazer brotar, germinar e crescer a semente do texto, marcado pela seiva das colorações espaciais e geográficas, do ambiente, cenário onde são estabelecidas as relações humanas.

As intempéries agonizam os projetos humanos, tornando-os impraticáveis. Áreas desérticas, em grandes extensões de terras se fazem de palco para o sofrimento, a opressão, as superstições, as crendices, as utopias, o misticismo, tudo formando o *húmus* temático para o contador (o escritor) russo captar a seiva alimentadora de seu texto.

À terra se soma o próprio povo, com sua rica e vasta experiência, a sua cultura, as suas impressões e visões mundanas, os seus infortúnios, os seus dissabores, os seus conflitos existenciais, os seus valores humanos, e, finalmente, as suas atitudes perante a vida, na complexa coexistência com seus semelhantes.

Aníbal Machado (2004, p. 11) atesta esses elementos, assim se manifestando:

Étnica e geograficamente a Rússia é uma das áreas mais ricas e extensas do Universo. Dessa peculiaridade física e social nasceu tamanha variedade de formas de viver e de sentir que, sem a consciência política e a vontade construtiva dos Soviets, chegariam à confusão e ao amorfismo anárquico, com todo o séquito de superstições e o aventurismo dos povos organizados. Daí se pode bem aferir o palpitante material humano de que se aproveitaram os escritores russos de antes da Revolução. A alma do povo, difusa e sofredora, ávida, incoerente e nostálgica – afluíu à pena deles. E no século XIX, a literatura dos outros países se enriquecera subitamente à revelação desse mundo virgem. Começa então a crescer a influência literária da Rússia em outros povos, inclusive o nosso.

Na tessitura dos contos russos prepondera, via de regra, a busca da libertação do jugo da opressão, alicerce basilar que sustenta a organização temática dos textos. E, nessa busca de libertação, subjaz o senso de humanidade, de valorização da dimensão humana em toda a sua magnitude. As tramas retratadas, embora se insiram espacialmente no ambiente das plagas e glebas russas, exorbitam esses limites fronteiros e atingem a transcendência da universalidade, pois os contornos agônicos e os conflitos existenciais humanos, vividos por seu povo e reproduzidos artisticamente pelos personagens dos contos, tocam e atingem qualquer ser humano, em qualquer lugar da terra, em maior ou menor escala obedecendo às injunções contextuais específicas.

O contato com essa leitura dos contos russos pode ter estimulado, também, o senso de fraternidade e influenciado a visão dialética do cronista Rubem Braga. É bem provável que o cronista tenha se valido dessa esplêndida capacidade narrativa dos russos, de sua aptidão criadora, em que viceja a mais surpreendente vivacidade e inventividade criadora, mesclando-se, no mais das vezes, o irreal com o real, objetivando a composição de um universo ficcional

rico em retratar as agonias humanas, pela via dual das exterioridades, nas quais são escamoteadas as camuflagens, as hipocrisias e as dissimulações, e as interioridades, nas quais se maquinam as idiossincrasias e as mazelas dos valores existenciais.

É o próprio Rubem Braga (2004, p. 10) quem, recorrendo a passagens e personagens dos contos russos, constantes de seu trabalho, propõe ao leitor as trilhas e os caminhos que levam às respostas para a pergunta que ele mesmo formulara, em tons dramáticos: “Que salva a Rússia?”. E o faz, dolorosamente, de forma tocante e pungente, como se estivesse encarnado no narrador lírico de suas crônicas:

Lede Gogol, tereis a resposta: é a alma de Akaki Akakievitch, eu vos digo, é a alma dele. É o desgraçado que quer o seu capote. E que, morto, não vai procurá-lo no outro mundo: volta a este e arranca à força o capote de Sua Excelência: o capote roubado do alemão nazista, o capote. Foram brigadas de milhões de Akaki Akakievitch que, montados em tanques fantasmas a cuspir todos os fogos do inferno, arrancaram para o Oeste. A carta do menino Vanka chegou ao seu destino! O mujique enorme de Schedrin despertou do sono de séculos e não estremeceu quando viu Suas Excelências – mas Suas Excelências estremeeceram, e com toda razão. Os sete enforcados de Andreiev saúdam, pendurados no ar, um dia nascente. As grandes barbas, ao vento, os pés nus, Tolstói pisa o chão de um novo caminho. O mais puro orvalho da madrugada vai limpando as manchas de sangue; e, depois dos bombardeios, enquanto os homens reconstroem as casas e as grandes fábricas, sentimos que renasce em silêncio, tímida e imortal, a cereja de Olecha.

Essa forte atração exercida pelos contos russos, expressa numa leitura cuidadosa e metódica, demonstra a intimidade do cronista Rubem Braga com o universo compositivo dessa categoria ficcional, o que muito provavelmente lhe serviu de parâmetro qualificado para que trilhasse a caminhada de um escritor consagrado, autor de uma obra singular em nossas letras cujos textos, não raro, são tratados como contos ou narrativas contendo “causos” atinentes à vida.

Sobre essa singularidade da obra de Rubem Braga, discutiremos no próximo ponto desse trabalho, objetivando propiciar uma percepção da possível aproximação entre suas crônicas e os contos, advinda muito provavelmente do seu conhecimento dos clássicos universais das composições contistas.

2.5 - No encalço de uma obra singular

Nesse segmento de nosso trabalho, faremos um breve percurso sobre essa obra singular de Braga, publicada em livros, de modo a traçar um painel panorâmico de sua produção cronística até chegar ao estudo propriamente de *A borboleta amarela*, objeto central de nossa análise.

Obviamente, não caberá, nessa parte do trabalho, uma análise densa do conjunto de sua obra, pois tal empreitada incumbe apenas ao objeto da análise, porém entendemos que as informações alusivas à generalidade de sua produção cronística – em termos de publicação em livro - poderão ser úteis ao processo analítico de crítica textual levado a cabo mais adiante.

No item referente à crônica, tomada enquanto gênero, digamos assim, diferenciado, em comparação com os gêneros canônicos, pelas razões e “problemas” nos quais nos debruçamos, refletimos, entre outras situações, sobre a condição de efemeridade que a tem marcado, fator que muitos, ordinariamente, consideram determinante para enquadrá-la na condição de “gênero menor”.

Relembremos que a crônica pode ser efêmera, sobretudo, pelo fato de ser publicada em jornal, condição que a sujeitaria à mera contingência, de que implicaria sua curta duração, pois, como vimos, após lida, naturalmente poderia estar fadada a fenecer quase que instantaneamente, vindo a transformar-se, muitas vezes, em papel de embrulho.

É relevante sublinhar que as duas figuras - Rubem Braga literato e Rubem Braga jornalista - se imbricam e se confundem. O jornalista Carlos Reverbel (2002, p. 18), contemporâneo e amigo do cronista, com quem conviveu por mais de cinco décadas, através de prefácio do livro *1939: um episódio em porto Alegre / Uma fada no front*, nos revela dados curiosos dessa condição binária do escritor, cuja produção transitava entre o jornalismo e a literatura:

Quando se desvinculava temporariamente de seus compromissos jornalísticos, afastando-se da atividade profissional, por diferentes motivos, ele simplesmente entrava em recesso e deixava de escrever. Assim, pode-se avançar, sem incorrer em leviandade ou precipitação, que a sua importante obra literária tornou-se caudatária de sua atividade como jornalista profissional. Sem os respectivos recortes de jornal, a vasta bibliografia de Rubem Braga talvez não existisse. Ele nunca produziu originais para as editoras de suas obras. Seleccionava recortes. E só publicou em livro uma

pequena parte de sua enorme produção jornalística. As coleções dos jornais em que o cronista colaborou guardam material para publicação de outros volumes.

Não convém entrarmos no mérito da controvérsia segundo a qual o ato de replicar uma crônica em livro anularia ou não a sua condição de efêmera. Alguns setores da crítica, como vimos, sustentam que sim, enquanto outros defendem o contrário. Admitimos, porém, que a simples atitude de selecionar textos, antes publicados em jornal, para republicá-los em livro, já constitui ao menos uma tentativa de perenizá-los. E essa teria sido, ao que nos parece, a intenção latente de Rubem Braga, quando republicou suas crônicas em edições impressas em livro.

Outro aspecto de relevo concerne aos possíveis critérios que teriam sido adotados pelo cronista Rubem Braga para definir a seleção dos textos destinados à republicação, pois a comprovação de um método sistemático autoral poderia sugerir trilhas reveladoras da produção artística do autor. O cronista poderia utilizar, por exemplo, um critério temático, agrupando textos que focalizassem temáticas situadas em um mesmo eixo, ou um critério cronológico, ou mesmo estético, enfim entre outras possibilidades.

Nossa pesquisa diagnosticou que há indícios apontando uma preocupação do autor em selecionar textos de modo a compor uma estrutura provida de uma unidade íntima. Nessa lógica, elos coesivos vinculariam os textos, para organizar uma univocidade orgânica, resultante de critérios motivados por alguma ordenação, que poderia encorpar, por exemplo, percepções sensoriais e sentimentais do cronista, similitudes de estados de espíritos ou sensações idiossincráticas, vieses de intencionalidades, homogeneização de lugares e de tempos etc.

Essa inferência pode ser colhida com precisão a partir de estudos analíticos desenvolvidos versando sobre esse objeto, junto à obra propriamente, mas uma das poucas declarações dadas pelo próprio cronista nos permite inferir nesse sentido. Foi na ocasião em que o mesmo comentou sobre a formulação compositiva do livro *Um pé de milho*, uma de suas obras mais consagradas, lançada em 1948.

O livro reúne crônicas publicadas em jornais e revistas. O cronista teria externado a José Condé algumas impressões restritivas em relação a essa obra, em sua primeira edição de 1948. O cronista, segundo Carvalho (2007, p. 336), logo após o lançamento da obra, confessa que tem duas impressões sobre o livro: uma que é grande e outra impressão que é pequeno demais, ao mesmo tempo.

Pequeno porque é magro; grande porque tem muita crônica que, francamente eu devia ter cortado. **Não tem a estrutura de um livro, sua unidade íntima.** Cada coisa foi escrita num certo estado de espírito, em lugares e tempos diferentes, com intenções e sentimentos diversos (grifo nosso)

O autor poderia trazer a lume algum indício nesse sentido nas suas habituais “Notas do Autor”, considerações introdutórias que normalmente abrem as publicações das crônicas em livro. Nessas, porém, o cronista se limita a informar aos leitores a procedência das fontes de publicação dos textos originais, em jornais ou revistas (sendo o caso), informações que por sinal são valiosas para possíveis investigações focadas em estudos textuais comparativos entre as duas fontes de publicação, o jornal (ou revista) e o livro.

Um dado revelado pelo jornalista Carlos Reverbel (idem, 2007, p. 288) também nos ajuda a sondar a definição de uma possível rota de critérios pré-definidos pelo autor, no procedimento seletivo das crônicas na busca de conferir à obra uma unidade compositiva: as circunstâncias históricas. As injunções do processo histórico seriam basilares para a fixação de um critério seletivo dos textos anteriormente publicados para uma nova publicação, talvez mais perene, através de um livro:

Ao publicar seu primeiro livro, formado por apenas 27 crônicas, Rubem Braga se declarava autor de ‘bem mais de duas mil crônicas’. A informação dá idéia dos cuidados com que ele organizava seus livros. Mas parece fora de dúvida, a propósito, que seus critérios seletivos não se restringiam aos valores estéticos ou literários. Também se preocupava, ao que tudo indica, com os fatores circunstanciais que o envolviam, por assim dizer, historicamente, no decorrer do espaço de tempo representado por cada volume de crônicas.

É também relevante o fato de que as crônicas republicadas não tiveram quase nenhuma alteração, no seu novo formato em livro, apenas registros de algumas pequenas e raras exceções, como é o caso, por exemplo, de *Coração de mãe*, crônica constante do livro *Morro do Isolamento*, de 1936, que recebeu algumas alterações não muito significativas, segundo o próprio autor, e com o título mudado.

Nossa pesquisa identificou que o cronista gostava de modificar os títulos das crônicas, procedimento que, embora tenha sido adotado moderadamente, se trata de uma ocorrência

bem mais frequente do que as alterações propriamente nos textos, que foram muito raras. São raras, portanto, as mudanças, como supressões, acréscimos ou reestruturações significativas e mesmo superficiais.

A obra cronística de Rubem Braga, em livros, obedece à seguinte ordem:

1. *O conde e o Passarinho* – 1936
2. *O Morro do Isolamento* – 1944
3. *Com a FEB na Itália* - 1945
4. *Um pé de milho* – 1948
5. *O Homem Rouco* – 1949
6. *Três Primitivos* – 1954
7. *A borboleta Amarela* – 1955
8. *A cidade e a Roça* – 1957
9. *Cem crônicas escolhidas* - 1958
10. *A Traição das Elegantes* – 1967
11. *Cadernos de Guerra* - 1969
12. *Ai de Ti, Copacabana!* – 1960
13. *200 Crônicas Escolhidas* - 1977

O livro *Um cartão de Paris* é uma obra póstuma, publicada em 1997, pela Editora Record. Segundo os editores, a obra reúne crônicas publicadas por Braga no jornal *O Estado de São Paulo*, de 1988 a 1990, ano de sua morte. Essas crônicas foram selecionadas, a pedido do filho do cronista, Roberto Braga, pelo crítico Domício Proença Filho. Os textos antes ainda haviam sido submetidos, pelo cronista Rubem Braga, ao olhar seletivo do então amigo e crítico literário Otto Lara Resende.

Consta que esses textos, segundo os editores, não figuravam, nenhum deles, em qualquer outra obra ou coletânea do cronista anteriormente dada a público, em outra oportunidade.

O primeiro livro, *O Conde e o Passarinho*, de 1936, foi publicado pela José Olympio Editora, do Rio de Janeiro, contendo 27 (vinte e sete) crônicas. Nesse livro, Rubem Braga, segundo Lygia Marina Moraes (1983, p. 13), “assume uma posição muito definida contra a injustiça social, e, sobretudo, contra a situação política que predominava durante o segundo governo de Getúlio Vargas”.

O segundo livro, *Morro do Isolamento*, de 1944, foi publicado pela Editora Brasiliense, de São Paulo. De acordo com Lygia Marina Moraes (1983, p. 13), o livro “compõe-se de crônicas escritas para diferentes publicações da época, e inclui também quatro poemas que nos revelam a sua sensibilidade lírica”.

O curioso, e bastante revelador, é que Rubem Braga teria demonstrado uma inclinação em escrever poemas, o que pode servir de pista para prospectar a sua veia poética, instaurada por um forte lirismo, que será percebido por estudiosos e analistas de sua obra.

André Seffrin (2011, p. 9) nos revela que o cronista teria afirmado: “eu sou um poeta fracassado e isso não me faz mal”, explicitando, num tom confessional, a sua impressão de frágil e de pequeno; um poeta que, com extremosa simplicidade, tecia um retrato singelo, e ao mesmo tempo profundo, de seu mundo e compunha um mosaico histórico de sua época, tudo com muito lirismo, sensibilidade e humanidade.

Um aspecto emblemático dessa percepção sensível e poética é o fato de o poeta Manuel Bandeira ter incluído o nome de Rubem Braga em sua *Antologia de Poetas Bissexto Contemporâneos*, fato que atesta a vocação poética do cronista capixaba, percebida e admitida pelo consagrado poeta pernambucano, ao tê-lo em conta como um dos destacados poetas brasileiros do início do século passado.

Segundo Carvalho (2007, p. 322), Bandeira teria declarado que “Braga é um poeta de humor agridoce”, e como um bom bissexto, é pobre em temas, que são apenas dois: o de certa dor nos acidentes passionais e aquilo que Mário de Andrade chamou “tema da vida besta”. O bissexto quando se embeíça por uma mulher que não pode ser dele. Faz verso na certa. Ou quando é lusco-fusco na praça Mauá e ele espera na fila o ônibus do Grajaú”.

Em edição do ano de 1985, Rubem Braga reúne, em um só livro, os seus dois primeiros livros, *O Conde e o Passarinho* e *Morro do Isolamento*, juntando as vinte e sete crônicas do primeiro com as vinte do segundo livro.

O Conde e o Passarinho contém as seguintes crônicas: “Como se fora um coração postiço”; “Fifi”; “Rumba”; “Cuspir”; “Ao respeitável público”; “As carrascas”; “A carta”; “Pequenas notícias”; “Alady”; “O violinista”; “Recenseamento”; “Mato Grosso”; “Animais sem proteção”; “Sentimento do mar”; “A empregada do dr. Heitor”; “Mistura”; “Cangaço”; “Batalha no Largo do Machado”; “O conde e o passarinho”; “A lua e o mar”; “Conto histórico”; “Chegou o outono”; “Noturno de bordo”; “Véspera de São João no Recife”; “Luto da família Silva”; “Recife, tome cuidado”; “Reflexões em torno de Bidu”.

O livro *Morro do Isolamento* contém as crônicas: “Carnaval”; “Palmiskaski”; “Almoço mineiro”; “Morro do Isolamento”; “O homem do quarto andar”; “Reportagens”; “A lira contra o muro”; “Em memória do bonde Tamandaré”; “Mar”; “A senhora virtuosa”; “O número 12”; “Dia da raça”; “Muito Calor”; “Cafezinho”; “Crime de Casar”; “A casa do Alemão”; “Coração de mãe”; “Nazinha”; “Os mortos de Manaus”; “Temporal de Tarde”.

A editora Record, do Rio de Janeiro, em 2002, publica uma nova edição contendo o consórcio dessas duas obras. Essa edição reproduz uma nota que havia sido escrita pelo cronista, no ano de 1985, quando reunira, pela primeira vez, as suas duas primeiras obras.

Na nota, Rubem revela que havia suprimido apenas o último texto da primeira edição de 1936, pois o tinha mais como artigo do que propriamente como crônica. Revela, ainda, que havia suprimido apenas o prefácio e, o mais surpreendente, havia cortado também alguns poemas – quatro, na verdade –, os quais passariam a fazer parte do seu *Livro de versos*, obra que se constitui na única publicação de poemas do cronista. Esse “filho único” – inusitado, portanto, na obra do escritor – é também bastante revelador da sua sensibilidade poética, como vimos, e um subsídio de sua formulação estilística, calcada em forte lirismo. A nota assinada pelo cronista diz o seguinte:

Este volume reúne meus dois primeiros livros, *O Conde e o Passarinho*, de 1936, e *Morro do Isolamento*, de 1944; o primeiro publicado por José Olympio com uma capa de Santa Rosa, o segundo impresso por uma editora natimorta que não chegou a distribuí-lo e vendeu a edição à *Brasiliense*, que o lançou com uma capa nova de Clovis Graciano.

A rigor não suprimi nenhuma crônica. Do *Conde* tirei apenas o prefácio e a última composição, que era mais um artigo. O mesmo poderia dizer de quatro outras, publicadas na *Folha da Tarde* de Porto Alegre, que risquei do segundo livro.

Cortei também quatro poemas que passaram a fazer parte do meu *Livro de versos* publicado em 1980 pelas edições Pirata, do Recife.

Resisti à tentação de alterar o texto das crônicas ora reeditadas. Elas sofreram apenas uma revisão ortográfica indispensável, mesmo porque não eram crônicas, eram ‘chronicas’.

Na edição de lançamento de *Morro do Isolamento* (CARVALHO, 2007, p. 337), o cronista introduz o livro com a seguinte Nota:

As cinco primeiras crônicas deste livro – “Carnaval”, “Palmiskaski”, “Almoço Mineiro”, “Morro do Isolamento”, “O homem do quarto andar” – foram publicadas nos *Diários Associados* em 1934 e 1935.

“Reportagens” saiu na *Folha do Povo*, do Recife, em 1935; “A lira contra o muro” apareceu em 1937, na revista paulistana *Problemas*, sob outro título; “Em Memória do Bonde de Tamandaré”, na *Revista Acadêmica*, do Rio, em 1937; e “Mar” no primeiro número da *Revista Mar*, de Santos, em 1938.

As cinco seguintes – “A senhora virtuosa”, “o número 12”, “Dia da raça”, “Muito calor” e “Cafezinho” – apareceram em 1938 e 1939 em *O imparcial*, do Rio. Não tinham esses títulos. O autor fazia naquele jornal uma nota diária intitulada ‘Grifo 7’, sob o pseudônimo de ‘Chico’.

“Crime de Casar” e “A casa do alemão” saíram em 1939 na *Folha da Tarde*, de Porto Alegre, onde o autor assinava uma crônica diária.

As quatro crônicas restantes – “Coração de mãe”, “Nazinha”, “Os mortos de Manaus” e “Temporal de Tarde” – foram publicadas no Suplemento em Rotogravura de *O Estado de São Paulo*, nos anos de 1939, 1940 e 1941. A primeira foi escrita originariamente para a *Revista do Clube de Regatas Flamengo*, do Rio; na Rotogravura apareceu um pouco alterada sob o título *Intermezzo*.

Aliás, essa simpatia pelos elementos da natureza pode ser percebida também em outros títulos, em que aparecem referências a passarinhos, morros, árvores, roça e nomes de praia: “O Conde e o Passarinho”, “Morro do Isolamento”, “Um pé de milho”, “A cidade e a roça”, além de “Ai de Ti, Copacabana!”. O cronista externa, assim, através dos títulos de suas principais obras, o seu fascínio pelas coisas da natureza, como nomes de animais e de acidentes geográficos.

O cronista introduz nota explicativa na 1ª edição de *Um pé de milho*, publicada em 1948, na qual revela a procedência das publicações originais das crônicas, demonstrando preocupar-se em informar ao leitor o prévio registro dos textos que estão sendo novamente publicados, dessa vez em livro. Diz a nota:

Tudo o que aparece neste livro foi publicado em jornais e revistas. A maior parte apareceu no suplemento literário do *Diário Carioca* e ao mesmo tempo na *Folha da Noite* de São Paulo, *Folha da Tarde* de Porto Alegre e *Diário da Noite* do Recife, além de outros jornais. Desse número são as histórias

publicadas como pequenos folhetins, como a do corrupção, a do caminhão, a aventura em Casablanca e a história de São Silvestre.

As crônicas de março de 44 saíram no *Diário Carioca*, onde assinava uma seção chamada 'Ordem do dia'; as de maio de 45 em *Diretrizes*. De uma correspondência quinzenal para a *Revista do Globo*, aproveitei alguns trechos, como os referentes ao pé de milho e ao futebol na praia: há também uma crônica de Sombra e outra de A Casa: a última do livro é uma das 'Notas de Paris', mandada para *O Globo* e outros jornais.

Não discrimino mais exatamente as publicações para não cansar o leitor com minúcias que, afinal, pouco lhe importam.

Um pé de milho contém trinta e quatro crônicas com os seguintes títulos: "Eu e Bebu na Hora Neutra da Madrugada"; "Foi uma senhora"; "Telefone"; "Ginástica"; "País Difícil"; "Várias Coisas"; "Aula de Inglês"; "Não Tem"; "Passeio à Infância"; "A Companhia dos Amigos"; "Um pé de milho"; "Dia da Marinha"; "Subúrbios"; "Conversa de Abril"; "Posto 6"; "Não mais aflitos"; "Dia de Cachoeiro"; "Nomes"; "Da praia"; "História do Corrupção"; "História do Caminhão"; "Choro"; "O Ficus do Senhor"; "Aventuras em Casablanca"; "Vem a primavera"; "Louvação"; "Receita de Casa"; "Eu, Lúcio de Santo Graal"; "De bicicleta"; "Divagações sobre o amor"; "Sobre o vento Noroeste"; "História de São Silvestre"; "Em Cachoeiro"; "As velhinhas da Rua Hamelin".

Em 1957 se deu o lançamento de *A cidade e a roça*, pela José Olympio Editora, com capa de Athos Bulcão, contendo trinta e duas crônicas assim discriminadas: "Opala"; "Homem do mar"; "O orador"; "Recado ao senhor 903"; "Lembranças"; "Madrugada"; "O homem dos burros"; "Dalva"; "O verão e as mulheres"; "A cidade feia"; "Galeria Cruzeiro"; "O jovem casal"; "O morto"; "O outro Brasil"; "Encontro"; "Blumenau"; "A Revolução de 30"; "Neide"; "A feira"; "Mãe"; "Viagem"; "Congo"; "A casa das mulheres"; "A casa dos homens"; "Caçador de paca"; "O lavrador"; "Cajueiro"; "Floresta"; "O novo caderno"; "Rita"; "Buchada de carneiro"; "O gesso".

Nessa primeira edição da obra, consta a seguinte inscrição: "Desta 1ª edição de *A cidade e a roça* foram tirados, fora do comércio, vinte exemplares em papel westerpost, assinados pelo autor".

Rubem Braga, como de costume, inscreve nota explicativa introdutória à obra, com o seguinte conteúdo:

Escolhi as crônicas deste livro entre as que publiquei, de janeiro de 1953 a fevereiro de 1955, no *Correio da Manhã* do Rio e em vários jornais dos estados.

A ordem é cronológica; alguns títulos foram mudados. Dedico o livro aos dois velhos amigos Zico e Carybé, que também se assinam Newton Freitas e Hector Bernabó.

R. B.
Rio, janeiro de 1956.

Em carta endereçada a Clarice Lispector, Rubem Braga (CARVALHO, p. 400) faz uma referência ao seu livro *A cidade e a roça*, então prestes a ser lançado:

Está saindo um livro meu pela José Olympio, *A cidade e a roça*, estava agora mesmo passando os olhos nele, e as crônicas, tão parecidas, com as antigas, me deram a sensação de como sou um homem monótono, passo a vida inteira ruminando duas ou três coisas que houve – ou que não houve. A última crônica é sobre a nossa Bluma.

Há um dado curioso sobre essa obra. Passados quase trinta anos do seu lançamento, o cronista resolveu “ter coragem” de mudar o título na edição posterior em livro. Ocorreu que, no ano de 1985, escolheu o nome de uma das crônicas que integrava a coletânea original, *O verão e as mulheres*, e deu esse nome ao título da obra, prestando uma homenagem, segundo ele próprio revelaria mais tarde, ao poeta e amigo de longas datas Vinícius de Moraes que havia falecido em meados desse período.

Outra particularidade que merece registro sobre *A cidade e a roça* é o fato de a mesma ter passado a incorporar, a partir da sua segunda edição, o livro *Três primitivos*, obra esta que o cronista havia publicado, por recomendação institucional do Governo Federal, para os *Cadernos de Cultura*, do Ministério da Educação, no ano de 1954, e escrito no ano anterior.

Em nota explicativa introdutória a essa edição, já renomeada como “O verão e as mulheres”, o cronista nos revela que aproveitou a “desculpa”, pelo fato de *A cidade e a roça* ter passado a incorporar, a partir de sua segunda edição, *Três primitivos*. Na verdade, revela o cronista, a mudança teria sido motivada pela semelhança de nomes, não muito apropriada segundo ele, entre o título anterior e o de *A cidade e as serras*, obra do romancista português Eça de Queirós. Vejamos o que nos diz Rubem Braga na nota:

Cada edição de *A cidade e a roça* foi feita por uma editora – a primeira pela José Olympio, a segunda pela Editora do Autor, a terceira pela Sabiá. Só

agora, nesta quarta edição da Record, tomei coragem para mudar o título. É muito ruim, além de lembrar *A cidade e as serras*, de Eça de Queirós. A mudança tem uma desculpa – é que, desde a segunda edição, o livro é composto, na verdade, de dois livros: *A cidade e a roça* e *Três primitivos*, este escrito em 1953 para os *Cadernos de Cultura*, do Ministério da Educação, quando lá funcionava o amigo Simeão Leal, no Serviço de Comunicação.(R.B.Rio, 1985)

O livro *A traição das elegantes* foi a última de suas produções em livro, abstraindo, é bem verdade, suas *200 crônicas escolhidas*, trabalho que reúne textos extraídos de todas as suas obras.

A traição das elegantes contém sessenta e cinco crônicas, assim discriminadas: “O mistério da poesia”; “Conversa de compra de passarinho”; “Os embrulhos do Rio”; “O mato”; “O compadre pobre”; “Um sonho de simplicidade”; “As Teixeiras moravam em frente”; “As Teixeiras e o futebol”; “A vingança de uma Teixeira”; “A casa viaja no tempo”; “A nenhuma chamarás Adelbarã”; “Lembranças”; “Velhas cartas”; “Na fazenda do frade”; “O fiscal da noite”; “Nós, imperadores sem baleias”; “Não ameis à distância!”; “Ao crepúsculo, a Mulher...”; “Uma tarde, em Buenos Aires...”; “O crime (de plágio) perfeito”; “Pensamentos em Itatiaia”; “Mensagem que não foi mandada”; “As pintangueiras d’Antanho”; “Pescaria de barco”; “As meninas”; “Despedida”; “Amor e outros males”; “Aquele folheto perdido”; “Meu ideal seria escrever...”; “Receita para mal de amor”; “Às duas horas da tarde de domingo”; “Uma certa americana”; “Marinheiro da rua”; “A moça chamada Pierina”; “O desaparecido”; “Os icebergs”; “O rei secreto de França”; “O boi velho”; “Monos olhando o rio”; “Apareceu um canário”; “Carta de Guia de casados”; “Os pobres homens ricos”; “Moscas, e teto azul”; “O homem do Mediterrâneo”; “Confissões de um embaixador”; “Domingo: futebol em Casablanca”; “Você vendo não acredita”; “Lembrança ao compadre Joaquim”; “Mais uma desilusão amorosa”; “A sobrevivência do elefante”; “Ainda sobre elefantes”; “Parece que erraram a conta”; “Pessoas que acontecem”; “Algumas considerações catabólicas”; “Os carnavais de antigamente”; “Negócio de menino”; “Em Roma, durante a Guerra”; “A mulher e seu passado”; “O País de minha noiva”; “Enquete pelo telefone”; “Assim ama o colibri”; “Mestre Aurélio entre as palavras”; “A moça do carnaval”; “A traição das elegantes” e “Valente menina!”

Na Nota do Autor, em que introduz a obra, Rubem Braga afirma:

As 60 crônicas reunidas neste livro foram, em sua maioria, escritas para *Manchete* e para o *Diário de Notícias*; algumas para *O Mundo Ilustrado*,

Cláudia, O Globo, Correio da manhã e Jornal do Brasil. Fernando Sabino me ajudou na seleção, substituindo 18 crônicas que eu escolhera para outras tantas que eu deixara na pasta de refugos.

R. B.

Como vemos, Rubem Braga contou com a colaboração do também cronista consagrado e amigo, Fernando Sabino, para fazer um levantamento daquilo seria a reunião dos melhores textos produzidos pelo cronista capixaba, integrando a sua vasta produção cronística, no período de 1935 e 1977.

Essa grande coletânea engloba textos oriundos de nove obras do autor: *O conde e o passarinho*; *Morro do Isolamento*; *Com a FEB na Itália*; *Um pé de milho*; *O homem rouco*; *A borboleta amarela*; *A cidade e a roça*; *Ai de Ti, Copacabana!* e *A Traição das Elegantes*.

Da obra *O conde e o passarinho* foram escolhidas as crônicas: “Sentimento do mar”; “A empregada do D. Heitor”; “Batalha do Largo do Machado”; “O conde e o passarinho”; “Chegou o outono”; “Véspera de S. João no Recife”; “Luto da Família Silva”.

De *Morro do isolamento* foram escolhidos: “Almoço mineiro”; “Mar”; “Coração de mãe”; “Nazinha”; “Os mortos de Manaus”.

De *Com a FEB na Itália* foram escolhidas as crônicas: “A menina Silvana”; “Cristo Morto”.

De *Um pé de milho* foram escolhidos os textos: “Eu e Bebu na hora neutra da madrugada”; “Foi uma senhora”; “Aula de inglês”; “Passeio à infância”; “A companhia dos amigos”; “Um pé de milho”; “Dia da marinha”; “Conversa de abril”; “Não mais aflitos”; “Da praia”; “História do Corrupião”; “História do Caminhão”; “O Ficus do Senhor”; “Aventura em Casablanca”; “Fim de semana em Casablanca”; “Verdadeiro Fim da Aventura em Casablanca”; “Louvação”; “Receita de casa”; “Eu, Lúcio de Santo Graal”; “Sobre o vento noroeste”; “História de São Silvestre”; “Em Cachoeiro”; “As velhinhas da Rue Hamelin.”

De *O homem rouco* foram escolhidas as crônicas: “Sobre o amor, etc.”; “Sobre o inferno”; “Lembrança de um braço direito”; “Biribuva”; “O homem rouco”; “Procura-se”; “Histórias de Zig”; “Aconteceu com Orestes”; “Conto de Natal”; “A secretária”; “Uma lembrança”; “Os romanos”; “Pedacos de cartas”; “O barco Japaranã”; “O motorista”; “O vassoureiro”; “A vista do casal”; “Os saltimbancos”; “O funileiro”; “O jabuti”; “Nascem barões”.

Do livro *A borboleta amarela* foram escolhidas as crônicas: “A que partiu”; “A navegação da casa”; “Dona Tereza”; “Pedaço de pau”; “Marcha noturna”; “O afogado”; “A velha”; “O sino de ouro”; “A morta”; “Queda do Iguazu”; “Força de vontade”; “O telefone”; “A praça”; “O senhor”; “Quermesse”; “Os jornais”; “Quinca Cigano”; “Partilha”; “Manifesto”; “Do Carmo”; “Natal”; “Imigração”; “No mar”; “A viajante”; “Mangue”; “Cinelândia”; “Um sonho”; “Os amantes”; “Os perseguidos”; “A borboleta amarela”; “Visão”; “A grande festa”; “A equipe”; “Impotência”.

De *A cidade e a roça* foram escolhidas as crônicas: “Opala”; “Homem no mar”; “Recado ao senhor 903”; “Lembranças”; “Madrugada”; “O homem dos burros”; “O verão e as mulheres”; “Galeria Cruzeiro”; “O jovem casal”; “O morto”; “O outro Brasil”; “A Revolução de 30”; “Neide”; “A feira”; “Mãe”; “A casa das mulheres”; “A casa dos homens”; “Caçada de paca”; “O lavrador”; “O cajueiro”; “Rita”; “Buchada de carneiro”; “O gesso”.

Do livro *Ai de ti, Copacabana!* foram escolhidas as seguintes crônicas: “As luvas”; “Os amigos na praia”; “O padeiro”; “A casa”; “Fim de semana na fazenda”; “Sobre o amor, desamor...”; “São Cosme e São Damião”; “A primeira mulher do Nunes”; “Uma mulher esperando o homem”; “Coisas antigas”; “Desculpem tocar no assunto”; “Ai de ti, Copacabana!”; “Homenagem ao Sr. Bezerra”; “Um mundo de papel”; “Sizenando, a vida é triste”; “Lembranças da fazenda”; “Ele se chama Pirapora”; “Viúva na praia”; “História triste de tuim”; “Bilhete a um candidato”; “Entrevista com Machado de Assis”; “O pavão”; “Os trovões de antigamente”; “Natal de Severino de Jesus”; “Montanha”; “Ardendo sobre o rochedo”; “A tartaruga”; “Quarto de moça”; “A Deus e ao Diabo também”; “Visita de um senhora do bairro”; “A palavra”; “O homem e a cidade”; “A minha glória literária”; “Quem sabe Deus está ouvindo”; “É domingo, e anoiteceu”; “História de Pescaria”.

Do livro *A traição das Elegantes* foram escolhidas as crônicas: “O mistério da poesia”; “Conversa de compra de passarinho”; “Os embrulhos do Rio”; “O mato”; “O compadre pobre”; “Um sonho de simplicidade”; “Os Teixeiras moravam em frente”; “Os Teixeiras e o futebol”; “A vingança de uma Teixeira”; “A casa viaja no tempo”; “A nenhuma chamarás Adebarã”; “Lembranças”; “Velhas cartas”; “Na fazenda do frade”; “O fiscal da noite”; “Nós, imperadores sem baleias”; “Não ameias a distância!”; “Ao crepúsculo, a mulher...”; “Uma tarde, em Buenos Aires...”; “O crime (de plágio) perfeito”; “Pensamentos em Itatiaia”; “Mensagem que não foi mandada”; “As pitangueiras d’Antanho”; “Pescaria de Barco”; “As meninas”; “Despedida”; “Aquele folheto perdido”; “Meu ideal seria escrever...”; “Às duas horas da tarde de domingo”; “Uma certa americana”; “Marinheiro na rua”; “A moça chamada Pierina”; “O desaparecido”; “O rei secreto de França”; “O boi velho”; “Monos

olhando o rio”; “Apareceu um canário”; “Carta de Guia de Casados”; “Os pobres homens ricos”; “Moscas, e teto azul”; “O homem do Mediterrâneo”; “Lembrança do compadre Joaquim”; “Pessoas que acontecem”; “Negócio de menino”; “Em Roma, durante da Guerra”; “A mulher e seu passado”; “O país de minha noiva”; “Mestre Aurélio entre as palavras”; “A traição das elegantes”; “Ela tem alma de pomba”; “Os sons de antigamente”.

Esse passeio de recapitulação sobre a produção cronística de Rubem Braga demonstra que o escritor preservou, ao longo de sua carreira, certa regularidade na publicação de livros reunindo textos previamente selecionados que haviam sido anteriormente publicados em jornais ou revistas.

A despeito dessa regularidade, não podemos negar que o grande vulto de sua produção literária, em termos quantitativos, se encontra na publicação primária dos textos em jornais de seu tempo, que configura farto material para o desenvolvimento de pesquisas que almejem oportunizar um outro olhar repousando sobre a obra do artista.

Temos consciência de que estamos, como frisamos antes, diante de um caso singular no cenário de nossa literatura, por se tratar de um escritor que ganhou notoriedade e destaque, exclusivamente, pela via da crônica literária, algo por assim dizer inédito em se tratando de literatura brasileira e, por que não dizer, de literatura universal.

Feito isso, almejando propiciar uma visão panorâmica dessa produção, procederemos, a seguir, à análise textual de uma de suas obras mais representativas, *A borboleta amarela*, averiguando a incidência da temporalidade, mais particularmente da recordação contemplativa na produção cronística do autor estudado.

III CAPÍTULO

3.1- *✧ Borboleta amarela: a vida revisitada pelo prisma da rememoração*

Definindo o *corpus*

A expressão do título do livro, *A borboleta amarela*, não foi primeira opção de escolha do cronista para nomear essa obra, pois Rubem Braga cogitara outro nome para o livro e depois mudou de ideia: *Não matem as borboletas*. Segundo seu biógrafo Marco Antônio de Carvalho (2007, p 304), essa intenção foi revelada pelo próprio cronista ao escritor Cyro dos Anjos, através de carta escrita em junho de 1941. O título anteriormente cogitado, que naturalmente não prevaleceu, sugere seu espírito preservacionista em relação à natureza, particularmente à fauna, componente importante que deixará marcas em muitos de seus textos ao longo da carreira.

A obra, em sua quinta edição, é composta pelas seguintes crônicas: “A que partiu”; “A carta”; “A navegação da casa”; “Torre Eiffel”; “Dona Tereza”; “Pedaço de pau”; “Marcha noturna”; “Ruão”; “Chartres”; “O afogado”; “A velha”; “A voz”; “Casas”; “O sino de ouro”; “A morta”; “Queda do Iguaçu”; “Força de vontade”; “O telefone”; “A praça”; “O senhor”; “Quermesse”; “Odadeb”; “Os jornais”; “Quinca Cigano”; “Partilha”; “Manifesto”; “Em Capri”; “Do Carmo”; “Natal”; “Passou”; “O sono”; “Imigração”; “Mudança”; “A moça”; “No mar”; “A viajante”; “Mangue”; “Santa Teresa”; “Cinelândia”; “Um sonho”; “Flor de maio”; “No bairro”; “O retrato”; “Os amantes”; “Os perseguidos”; “Cansaço”; “Domingo”; “A borboleta amarela”; “Visão”; “A grande festa”; “A equipe”; “Impotência”; “Beethoven”.

A quinta edição de *A borboleta amarela* mostra que a obra é composta por cinquenta e quatro crônicas. Nessa edição, publicada pela Editora Record em 1980, Rubem Braga dá os seguintes esclarecimentos ao leitor:

As crônicas deste livro foram escritas para o *Correio da Manhã*, em Paris e no Rio, entre janeiro de 1950 e dezembro de 1952. Suprimi sete delas, porque achei que ficaram demasiado sem interesse.(R. B.)

Intrigou-nos a decisão do cronista, conforme ele mesmo revela nessa Nota ao leitor, de suprimir sete textos que constavam do lançamento da primeira edição de *A borboleta amarela*, publicada no ano de 1955, o que fez com que buscássemos localizar esses textos inéditos e incluí-los em nossa pesquisa.

Com o propósito de resgatá-los, fizemos uma investigação que resultou na localização da fonte primária do livro, em sua primeira edição, e constatamos que, de fato, lá estão presentes sete crônicas inéditas, supostamente suprimidas pelo autor, a partir da quinta edição, por tê-las considerado, como vimos na declaração retromencionada, “demasiado sem interesse”.

O cronista manteve as sessenta e uma crônicas, que constavam da primeira edição do livro, até a quarta edição, publicada em 1963, pela editora Sabiá, de propriedade de Braga.

A quinta edição, publicada pela editora Record, não mais apresenta esses sete textos inéditos constantes da edição primária de 1955, o que importa concluir, com obviedade, que a integralidade dos textos se manteve, seguramente, até a quarta edição, havendo a supressão dos sete textos a partir da quinta edição da obra, publicada em 1980.

Em resumo, acerca dos textos suprimidos pelo cronista, levantamos o seguinte: os sete textos inéditos constam da primeira até a quarta edição, as quais foram publicadas, respectivamente, em 1955, pela José Olympio Editora, e em 1963, pela editora Sabiá; a quinta edição, publicada em 1980, não mais apresenta esses sete textos.

Os sete textos suprimidos são os seguintes: “O estrangeiro”; “Banda branca”; “O pintor”; “Carta ao prefeito”; “Mormaço”; “Passeio” e “A tarde”. Na primeira edição, essas crônicas inéditas estão situadas da forma seguinte: “O estrangeiro” entre “A carta” e “A navegação da casa”; “Banda branca” entre “Chartes” e “O afogado”; “O pintor” entre “A praça” e “O senhor”; “Carta ao prefeito” entre “Manifesto” e “Em Capri”; “Mormaço” entre “Do Carmo” e “Natal”; “Passeio” entre “Cinelândia” e “Um sonho”; e “A tarde” entre “O bairro” e “Retrato”.

Optamos por adotar, como *corpus* de nossa pesquisa, a fonte primária de publicação, a primeira edição propriamente da obra, por entendermos que essa fonte basilar contém traços de ineditismo, haja vista a disposição original da totalidade dos textos inicialmente selecionados pelo cronista Rubem Braga.

Convém sublinhar que a opção por adotar a fonte primária não se prende à intenção de fazer a análise exclusiva da delimitação dos textos originais, e nem à busca das razões que possivelmente teriam compelido o cronista a considerá-los “demasiado sem interesse”, ainda que o desenvolvimento natural da presente pesquisa possa ajudar a identificar tais razões.

A justificativa central da definição desse *corpus* se dá pelo ineditismo da fonte primária, contendo a integralidade dos textos, fato que apresenta algo novo ao leitor e ao pesquisador dos dias atuais, interessados em conhecer a obra de um dos maiores expoentes da crônica literária brasileira.

Dentro do próprio *corpus* escolhido, fazemos outro recorte, por questão de método de facilitação didática, que passamos a esclarecer: sabidamente, a crônica é dos menores gêneros, em se tratando de estruturação formal e extensão constitutiva gráfica.

Obviamente, é descabida uma sentença categórica nesse sentido, sob pena de cometermos inconsistência científica e lógica, ainda mais em se tratando de literatura, na qual qualquer lógica soaria sem lógica, haja vista que pode haver, como é notório, outras modalidades de gêneros que disponham, ocasionalmente, de uma extensão menor que a de uma crônica.

Não podemos negar, todavia, que a crônica, normalmente, é um texto de pequena extensão - e esse é o perfil da maioria das crônicas de Braga -, o que demandaria, não apenas por esse aspecto, uma amostragem mais representativa para fazer o procedimento analítico a que nos propomos.

Se, por essa lógica, do ponto de vista quantitativo, seria recomendável uma amostra mais robusta, por mais paradoxal que pareça, o inverso também seria arriscado, pois um exagerado volume de textos poderia gerar uma análise, senão imprecisa, mas eivada de falhas que poderiam ser evitadas nessa fase de definição do *corpus*.

Também convém registrar que essa proposta de recorte do *corpus* dos textos não tem a pretensão de fechar uma fórmula acabada, mas apenas tenciona dotar a análise de um parâmetro sistêmico de organicidade em torno do qual gravite o processo de crítica textual, com fins didático-metodológicos.

Como a obra *A borboleta amarela* possui sessenta e um textos, achamos por bem reduzir esse robusto espectro de crônicas que serão objeto de análise de crítica textual, sob pena de uma rarefação da análise, dotando-a de imprecisões e generalizações, de que pode resultar um distanciamento da matéria que almejamos focalizar.

Empreenderemos um procedimento analítico de forma a evidenciar o impacto e a incidência exercida pelo tempo no narrador das crônicas constantes do livro *A borboleta amarela*, ancorado no prisma da recordação contemplativa, revelada na relação estabelecida entre tempo e narrador, disposta a partir do instante e da duração do tempo, que é, a nosso ver, um dos eixos centrais da textualidade de Braga.

Portanto, sendo a obra composta de sessenta e uma crônicas, aí incluídas as sete suprimidas pelo autor, entendemos que a análise de um quantitativo exorbitante como esse pode rarefazer a abordagem analítica, pulverizando a análise e fugindo, por consequência, do foco angular da investigação.

Além do quê, é muito provável que um universo tão elevado de textos analisados possa ocasionar, em demasia, registros repetitivos de fenômenos literários que guardam estreitas similitudes, implicando redundâncias estéreis, leituras e designações pleonásticas ou explanações impressionistas repetitivas e pouco producentes.

Para evitar, ou ao menos abrandar, tais ocorrências, achamos por bem reduzir esse espectro, para emoldurar um painel mais enxuto de amostragem, que favoreça a objetivação da análise.

Com esse foco, adotamos o procedimento a seguir exposto, de modo a justificar de forma plausível a escolha do recorte no *corpus* que será objeto da abordagem analítica a que nos reportamos.

As leituras preliminares da obra *A borboleta amarela* nos permitiram diagnosticar que, do universo de sessenta e uma crônicas, há sete narradas com o foco narrativo em terceira pessoa, sendo que uma delas foi suprimida, e o restante, ou seja, as cinquenta e quatro crônicas restantes estão narradas com o foco em primeira pessoa.

Nosso critério inicial de delimitação desse recorte foi restringir a análise textual ao conjunto de crônicas narradas em primeira pessoa; daí importando uma redução no universo inicial anteriormente fixado na obra, em sete crônicas, as quais, estando narradas em terceira pessoa, ficam logicamente excluídas do procedimento analítico.

Cabe registrar, ainda, que algumas crônicas que serão analisadas foram selecionadas pelo cronista Rubem Braga e também pelo escritor e amigo do cronista, Fernando Sabino, para integrar o livro *Duzentas crônicas escolhidas*, obra considerada pela crítica a síntese do que há de melhor na produção cronística de Rubem Braga.

Ambos os escritores escolheram, dentre as crônicas constantes do livro *A borboleta amarela*, trinta e quatro delas para fazer constar dessa coletânea, as quais estão especificadas no capítulo desse trabalho dedicado à carreira do escritor Rubem Braga. Dessas trinta e quatro crônicas, cinco delas estão narradas com o foco narrativo em terceira pessoa, as quais estão, pois, excluídas, de acordo com o critério elegido.

A essas vinte e nove crônicas restantes se somam, ainda, outras seis crônicas que, dentre as suprimidas a partir da quinta edição da obra, são narradas em primeira pessoa,

ficando uma delas (pois integravam sete, ao todo) excluída, em face de ser narrada em terceira pessoa.

Concluindo, o nosso *corpus* de análise resulta da sistemática de critérios assim sintetizada: serão objeto de análise textual crônicas constantes de *A borboleta amarela*, em sua fonte primária de lançamento, estando algumas delas selecionadas por Rubem Braga e por Fernando Sabino para fazer constar do livro *Duzentas crônicas escolhidas*, além de sete que haviam sido suprimidas, apenas as narradas em primeira pessoa, daí resultando, ao todo, trinta e cinco crônicas.

O recorte maior engloba as seguintes as crônicas: “A que partiu”; “O estrangeiro” (*); “A navegação da casa”; “Dona Tereza”; “Pedaco de Pau”; “Marcha Noturna”; “Banda branca” (*); “A velha”; “O sino de outro”; “Queda do Iguaçu”; “Força de vontade”; “O telefone”; “A praça”; “O pintor” (*); “O senhor”; “Quermesse”; “Os jornais”; “Quinca cigano”; “Manifesto”; “Carta ao prefeito” (*); “Do Carmo”; “Mormaço” (*); “Natal”; “Passeio” (*); “Imigração”; “A viajante”; “Mangue”; “Cinelândia”; “Um sonho”; “Os amantes”; “Os perseguidos”; “A borboleta amarela”; “Visão”; “A grande festa”; “A equipe”. (*) crônicas suprimidas a partir da quinta edição de *A borboleta amarela*.

Não obstante, consideramos que esse número de textos pode ser ainda recortado em uma delimitação menor, composta por 10 (dez) crônicas por nós elegidas, dentre aquelas que, no nosso entendimento, são as mais representativas no que diz respeito à substância temática e material que será objeto de nossa análise.

Nesta perspectiva, efetivamente, o recorte que será objeto de nossa análise apresenta as seguintes crônicas: “A Navegação da casa”; “Mudança”; “Casas”; “O retrato”; “Um sonho”; “Mangue”; “Do Carmo”; “Cinelândia”, “O sino de ouro” e a crônica suprimida “Passeio”.

Convém ressaltar, oportunamente, que nossa análise focalizará, de uma forma ou de outra, os textos integrantes desse espectro, não sendo, necessariamente, compulsórias meras alusões, ou transcrições ou mesmo análises mais metódicas dessa ou daquela crônica em particular, mas prevalecerá a natureza unívoca e orgânica desse universo quantitativo.

Cabe dizer, por conseguinte, que a análise traçará as trilhas em que nível de profundidade - ou até mesmo de superficialidade estratégica - esse ou aquele texto será tratado, mais ou menos intensamente, no perímetro ensejado pelo processo analítico.

Antes de iniciar o procedimento analítico propriamente de *A borboleta amarela*, convém que façamos algumas considerações genéricas sobre essa obra, que julgamos relevantes para contextualizá-la no conjunto da produção cronística de Rubem Braga.

A primeira observação diz respeito ao método utilizado pelo autor na disposição dos textos no livro. Como o autor revela, as crônicas de *A borboleta amarela* foram escritas no período de janeiro de 1950 a dezembro de 1952, para o jornal *Correio da Manhã*, em Paris e no Rio de Janeiro.

Todas as crônicas constantes de *A borboleta amarela*, invariavelmente, são encerradas com a indicação do local (cidade onde foi escrito o texto), mês e ano de publicação, em separado do texto, na parte inferior direita de cada página.

Não há uma rígida ordenação dos textos por sequência cronológica, estando alguns deles fora dessa linearidade. Melhor dizendo, embora prevaleça uma lógica de ordenação cronológica crescente na disposição dos textos no livro, vez ou outra essa lógica é quebrada mediante a inversão dessa sequência. Esse fato pode sugerir certa hesitação do cronista no procedimento seletivo das crônicas, indicada em possíveis avanços e recuos, ou ainda dúvidas, no que concernia à escolha de determinados textos, quando da efetivação do processo de definição dos textos para republicação em livro.

Essa quebra na ordenação cronológica se dá entre as seguintes crônicas: “A navegação da casa” (Paris, abril de 1950) / “Torre Eiffel” (Paris, março de 1950); “Chartres” (outubro de 1950) / “O afogado” (novembro de 1949); “A morta” (novembro de 1952) / “Queda do Iguaçu” (março de 1951); “Quermesse” (Rio, junho de 1951); “Odabed” (Rio, abril de 1951); “O sono” (Rio, abril de 1952) / “Imigração” (Rio, janeiro de 1952); “Santa Tereza” (Rio, agosto de 1952) / “Cinelândia” (Rio, maio de 1952); “No bairro” (Rio, novembro de 1952) / “O retrato” (Rio, junho de 1952).

As crônicas escritas em Paris são: “A que partiu”, “A carta”, “O estrangeiro”, “A navegação da casa”, “Torre Eiffel”, “Dona Tereza”, “Pedaço de pau”, “Marcha noturna”, “Ruão” e “Chartres”, sendo que esta última está identificada como escrita no local de mesmo nome (Chartres) e a crônica “Marcha noturna” está identificada como escrita em Monfort-l’Amary, França.

As crônicas escritas no Rio de Janeiro são: “Banda branca”; “O afogado”; “A velha”; “A voz”; “Casas”; “O sino de ouro”; “A morta”; “Queda do Iguaçu”; “Força de vontade”; “O telefone”; “A praça”; “O pintor”; “O senhor”; “Quermesse”; “Odadeb”; “Os jornais”; “Quinca Cigano”; “Partilha”; “Manifesto”; “Carta ao Prefeito”; “Em Capri”; “Do Carmo”; “Mormaço”; “Natal”; “Passou”; “O sono”; “Imigração”; “Mudança”; “A moça”; “No mar”; “A viajante”; “Mangue”; “Santa Teresa”; “Cinelândia”; “Passeio”; “Um sonho”; “Flor de maio”; “No bairro”; “A tarde”; “O retrato”; “Os amantes”; “Os perseguidos”; “Cansaço”;

“Domingo”; “A borboleta amarela”; “Visão”; “A grande festa”; “A equipe”; “Impotência”; “Beethoven”.

Algumas crônicas merecem uma observação no que tange ao local e ao momento da sua escrita. Três crônicas, contrariando as demais, estão localizadas em espaço diferente de Paris e do Rio, as duas únicas cidades identificadas pelo cronista como espaços onde foram escritas as crônicas do livro.

A crônica, por exemplo, “Sino de Ouro” está “localizada” em Goiânia-GO (Goiânia, março de 1951). Já “Queda do Iguaçu” e “Força de vontade” estão “localizadas” em Foz do Iguaçu, ambas escritas em março de 1951. Enquanto que a crônica *Em Capri* está identificada como escrita no mês de setembro de 1951, porém sem especificar o local de sua escrita.

Assinalamos o sinal de aspas em “localizada” ou “localizadas” para destacar que não se sabe ao certo onde o cronista teria escrito as crônicas concernentes a esse item. Há duas possibilidades: a) o cronista se enganou ao afirmar que todas as crônicas haviam sido, efetivamente, escritas em Paris ou no Rio de Janeiro; b) a inscrição do local diferente indica apenas o espaço, a ambiência, onde teriam transcorrido as cenas narradas, mas sua escrita teria se dado, efetivamente, ou em Paris ou no Rio de Janeiro.

Acreditamos ser mais provável a primeira hipótese, pois o cronista, como sabemos, escreve com constância para os jornais, o que faz com que o seu texto tenha que ser publicado com certa rapidez de tempo, ensejada pelas redações dos jornais. Portanto, é pouco provável que o cronista tenha “perdido tempo”, se deslocando, por exemplo, de Foz do Iguaçu ao Rio de Janeiro e, somente neste local, após ter chegado, tenha escrito as duas crônicas identificadas como escritas em Foz do Iguaçu.

Na “orelha” do livro, em sua quarta edição do ano de 1963, consta uma inscrição que pode ajudar a dimensionar a relevância da obra *A borboleta amarela*, na carreira do cronista Rubem Braga:

Muita gente considera este o melhor livro de crônicas de Rubem Braga. Aqui estão algumas de suas páginas mais conhecidas, a começar pela própria história da pequena borboleta amarela: a crônica dos amantes trancados em um apartamento, a da noite de Natal, a de Quinca Cigano e muitas outras, de Chartres, a de Iguaçu, do mais rasgado lirismo à mais pungente sátira social.

Foram elas escritas entre janeiro de 1950 e dezembro de 1952, em Paris e no Rio.

Relembremos que o ano do lançamento de *A borboleta amarela* marca o momento em que o cronista Rubem Braga estava no esplendor de sua carreira como cronista consagrado, conhecido e respeito pela crítica especializada e pelo grande público leitor e apreciador de crônicas escritas em jornais e revistas.

Antes de publicar esse livro, o cronista, como vimos, havia publicado alguns outros que já haviam obtido grande repercussão e impacto junto à crítica e ao público, a exemplo de *O Conde e o passarinho*, *Morro do Isolamento*, *O homem rouco*, *Um pé de milho* e *Com a FEB na Itália*.

Aos quarenta e dois anos de vida, à época do lançamento de *A borboleta amarela*, o cronista estava no auge da maturidade de sua carreira artística, então com quase três décadas de experiência, considerando que o mesmo havia iniciado a sua trajetória ainda muito jovem no campo da militância jornalística.

A primeira edição apresenta aos leitores a seguinte Nota do cronista:

As crônicas deste livro foram todas publicadas entre janeiro de 1950 e dezembro de 1952, no “Correio da Manhã” do Rio e em vários jornais dos Estados.

Houve, antes desta, uma edição de luxo, limitada a 499 exemplares, com ilustração de Carybé e um retrato do autor em desenho de Portinari, trabalho da Gráfica Bloch, do Rio, feita sob o patrocínio da Livraria José Olympio Editora.

Essas considerações intentaram retratar o contexto que singularizou o processo de composição da produção literária de Rubem Braga, particularmente da obra *A borboleta amarela*. A partir desse momento, nossas atenções estarão concentradas nesse objeto de análise, o que nos permitirá incursionar nos contornos dessa obra, para deslindar as suas feições literárias.

3.2- A recordação contemplativa revelada no instante poético

“... eu vou ternamente misturando aos presentes os fantasmas cordiais que vivem em minha saudade.” - A navegação da casa!

Na arqueologia do texto braguiano, no qual a rememoração de fatos passados, pelo narrador, tem primazia, qualquer tema pode configurar um pretexto que se faz fio narrativo, a partir do qual a tessitura passa a se compor. Um fio que, ordinariamente, se impregna de um prosaísmo notável, de um acontecimento que tem a aparência do que é trivial e até banal.

As histórias ganham força e dinamismo a partir desse plano prosaico, que pode se manifestar, por exemplo, num olhar sobre um retrato antigo, como se dá na crônica “Equipe”. Um narrador que observa atentamente um velho retrato, amarelecido e roto de seu passado, no qual aparecem antigos companheiros de juventude, marcados pelo vigor dos anos, reunidos em peladas pretéritas de futebol, perfilados em pose para uma fotografia. Fotografia cuja imagem será focada pelo olhar de um homem já velho, num plano futuro. Um homem que discorre sobre as características de cada um daqueles jovens do passado, evocando os papéis dos jogadores, as suas habilidades, as suas posições em campo.

O tempo pode ser classificado, de acordo com NUNES (1988, p. 34), em categorias diferentes, tais como tempo físico, tempo psicológico, tempo cronológico, tempo histórico e tempo linguístico, sendo que os mesmos se diversificam numa mesma categoria:

(...) combinada à quantidade (tempo físico ou cósmico), à qualidade (tempo psicológico) ou a ambas (tempo cronológico), esse último aproximando-se do primeiro pela objetividade e opondo-se à subjetividade do segundo, cuja escala humana difere da do tempo histórico e da do tempo linguístico, ambos de teor cultural.

A categoria do tempo psicológico foge aos padrões canônicos do tempo cientificamente conceituado, que é o tempo cosmológico, mensurável e delimitável em seus intervalos de começo, meio e fim. Este possui a objetividade daquilo que pode ter uma mensuração definida e, portanto, tem na objetividade a sua marca; ao passo que aquele outro tem a dimensão de sua durabilidade restrita ao campo da subjetividade; o seu espaço de

sucessão se restringe às impressões sugeridas ao leitor, advindas da movimentação das personagens na estrutura narrativa. Davi Arrigucci (1985, p. 10), com notável percepção crítica, apreendeu a forma pela qual a prosa de Rubem Braga parece implicar o tempo sob o império dessa perspectiva dual estabelecida pelo *instante* e pela *duração* do tempo:

No seu ritmo mais profundo, a prosa de Braga parece implicar o tempo sob dois aspectos principais: o instante e a duração. Primeiramente, um tempo do êxtase, do raptó, do momento iluminado, do instantâneo fotográfico – espécie de tempo congelado, cristalizado em imagem, mas destinado a passar, pois é apenas um instante no movimento sem parada da existência, por isso mesmo associado, interiormente, a um sentimento da fugacidade irreparável das coisas e a um trau de melancolia.

Neste sentido, observam-se duas segmentações temporais marcantes que incidem nas narrativas de “Casas” e “Mudança”. Há o *instante*, que é aparição luminosa e fugaz de um ente que penetra no texto, surgido no torpor das lembranças do narrador, concernentes ao mundo do seu passado. E há, também, a estratificação da passagem do tempo, propriamente, que atinge a segmentação da *duração*, ou seja, a fixação das fronteiras limítrofes e definidoras daquilo que linearmente poderia ter princípio, meio e fim.

Bergson (1991, p. 67) dá o nome de duração ao tempo subjetivo, indivisível e em incessante mudança, qualificando-a, em seu *Essai sur les Données Immédiates de La Conscience*, como uma “forma que toma a sucessão de nossos estados de consciência quando nosso eu se deixa viver”.

Segundo ele (1991, p. 67), a duração pressupõe uma mistura de estados e tempos subjetivos, através da qual um passado, que se liga a um futuro, não desaparece, mas se conserva, em um ir e vir contínuo, no espectro da memória. A duração é a própria consciência, e a consciência é a memória: “(...) não há estado de alma, por mais simples que seja, que não mude a cada instante, pois não há consciência sem memória, não continuação de um estado sem adição, ao sentimento presente, da lembrança de momentos passados. Nisto consiste a duração.”

Bergson (1990, p 67) considera o instante uma criação objetiva do tempo, um tempo racional e espacializado, ao passo que a duração a ele se opõe, à medida que diz respeito à realidade em constante movimento, uma espécie de prolongamento incessante do passado no presente que penetra no futuro.

Nesta perspectiva, há, de acordo com o filósofo (1990, p 67), uma clara distinção entre o instante e a duração; esta é instável, descontínua, misturada de tempos vividos e apreendida pelo estado de consciência humana, enquanto que aquele se ajusta à conformação objetiva e espacial do tempo.

O instante, como vimos, possui um ritmo súbito, aquilo que surge e desaparece num átimo. O caráter daquilo que é instantâneo e tem a momentaneidade súbita sinaliza para um processo rítmico intangível pela própria consciência humana, o que o torna imensurável, intangível e indivisível aos olhos da objetivação.

O traço súbito do aparecer da entidade evanescente sugere a mesma noção de efemeridade do seu respectivo desaparecer. A expressão antitética formada pelas ações de *aparecer* e *desaparecer* dispõe similar intensidade para as palavras que integram a expressão.

Dai advém a noção, perfeitamente razoável, de considerar que o instante é como um estalar de dedos, um piscar de olhos, e a mensuração de seu fluxo é impraticável, apenas permitida à subjetividade humana, traço inerente à categoria, grosso modo, do tempo psicológico.

O surgir repentino desse agente, que proclama uma nova ordem na dinâmica narrativa, expressa o registro de um elemento novo que governa o conjunto dessas ações e reflexões: a temporalidade.

O Dicionário Oxford de Filosofia (1997, p. 376-7) apresenta conotações significativas relevantes acerca do verbete “tempo”, como adiante podemos observar:

A natureza do tempo tem sido um dos maiores problemas filosóficos desde a Antiguidade. Concebemos bem o tempo quando o concebemos como um fluxo? Se é esse o caso, o tempo flui do futuro para o passado, mantendo-nos como barcos presos no meio de um rio? Ou flui do passado para o futuro, transportando-nos com ele? E pode fluir mais depressa ou mais devagar? Essas questões parecem suficientemente difíceis (ou absurdas) para nos encorajar a rejeitar a metáfora do fluxo do tempo. Mas se não concebermos o tempo como um fluxo, como poderemos imaginar sua passagem? O que distingue o presente do passado e do futuro, se é que há uma distinção objetiva? O que dá ao tempo a sua direção – o que explica a assimetria entre o passado e o futuro? Faz algum sentido falar de uma existência intemporal, ou só faz sentido falar da existência no tempo? É o tempo infinitamente divisível, ou será que pode ter uma estrutura granular, existindo assim o menor pedaço ou fração de tempo? Muitas dessas questões foram colocadas pela primeira vez na *Física* de Aristóteles sob a forma de paradoxos ou problemas sobre a própria existência do tempo. Um deles é que o tempo não pode existir, já que nenhuma de suas partes existe (o instante presente, por não ter duração, não pode

contar como uma parte do tempo). Um outro problema surge ao perguntarmos quando o instante presente deixa de existir, porque qualquer resposta envolve uma contradição: não deixa de existir no presente, porque enquanto existe não deixa de existir; não deixa de existir no tempo seguinte, porque na continuidade temporal não existe o momento seguinte (do mesmo modo que não há uma fração seguinte a uma qualquer fração dada); não deixa de existir num momento posterior, porque aí já deixou de existir. No entanto, não podemos conceber o instante presente como algo que existe continuamente, porque nesse caso aquilo que aconteceu há dez mil anos seria simultâneo com o que acontece hoje. Os enigmas de Aristóteles e os paradoxos de Zenão sobre o tempo e o espaço suscitaram soluções atomistas, nas quais se defendeu a estrutura granular do tempo. Diodoro de cronos (fl.c. 300 a.C) e Epicuro foram alguns dos partidários do atomismo, mas encontraram a oposição dos estoicos; os argumentos de ambas as partes foram usados por Sexto Empírico de forma muito útil para os céticos. Uma solução fundamentalmente idealista, na qual se permite a existência de tempos diferentes como objetos de contemplação simultânea, foi proposta por Agostinho nas *Confissões*, Livro 11, e é visível em Leibniz, Berkeley, Kant e Bergson. Entre outros problemas embaraçosos está o de determinar se o tempo pode ter um início e o de saber se pode existir um tempo sem acontecimentos que nele decorram.”

O tempo não tem a corporeidade material tangível, todavia é razoável considerarmos que a imaginação do leitor, aliada a sua própria sensibilidade, pode ter a noção de tamanho dessa modulação temporal instantânea (se é que se pode falar em tamanho em se tratando de tempo), pela *intensidade* de seu impacto na idiossincrasia humana, e ainda pela percepção clara de que esse instante, breve e intenso, contém a substância nuclear das tramas narrativas, como podemos verificar nas crônicas “Casas” e “Mudança”.

Ao lado desse instante, em seus súbitos *aparecer* e *desaparecer*, e, portanto, marcado pela fugacidade, acosta a noção temporal do tempo, propriamente, em seu curso de ordem – que agrega a sucessão e a simultaneidade das ações e das reflexões – e, sobretudo de duração.

Bergson (1962, p. 46), didaticamente se utiliza da música, construindo uma metáfora para nos dar a noção da duração:

Escute a melodia de olhos fechados, pensando apenas nela, não justapondo mais sobre um papel ou sobre um teclado imaginário as notas que concebeis assim uma pela outra, que aceitam então torar simultâneas e renunciam à sua continuidade de fluidez no tempo para se congelar no espaço: encontrareis individuada, indivisível, a melodia ou a porção da melodia que tiveres recolocado na duração pura. Ora, nossa duração interior, encarada do primeiro ao último momento da

vida consciente, é alguma coisa como essa melodia. Nossa atenção pode se desviar dela e conseqüentemente de sua indivisibilidade; mas, quando tentamos a separar, é como se passássemos bruscamente uma lâmina através de uma chama dividimos apenas o espaço ocupado por ela. Quando assistimos a um movimento muito rápido, como o de uma estrela cadente, distinguimos muito nitidamente a linha de fogo, divisível à vontade, da indivisível mobilidade que ela subentende: é esta mobilidade que é pura duração.

Como observa Davi Arrigucci (1985, p. 10), um tecido de lembranças permeia a narrativa de Rubem Braga, como identificamos nos textos em referência, um tecido formado por fios que se prendem a um momento instantâneo, captado por uma memória que busca resgatá-lo, projetando-o ao momento presente:

O momento que se esgarça está preso a um tecido de lembranças; o que está indo se enlaça ao que já foi, fio solto que a memória se esforça por resgatar do sumidouro do esquecimento. A percepção do momento presente é acompanhada por esse tecido de lembranças: coisas passadas e vividas, experiências ressuscitadas no instante”

Bergson (2011, p. 84) formula a hipótese de que o passado sobrevive sob duas formas distintas, em mecanismos motores e em lembranças independentes, gerando a operação de surgimento das imagens passadistas, portanto, sob duas formas, uma forma material e outra espiritual:

Com isso, a operação prática e conseqüentemente ordinária da memória, a utilização da experiência passada para a ação presente, o reconhecimento, enfim, deve realizar-se de duas maneiras. Ora se fará na própria ação, e pelo funcionamento completamente automático do mecanismo apropriado às circunstâncias; ora implicará um trabalho do espírito, que irá buscar no passado, para dirigi-las ao presente, as representações mais capazes de se inserirem na situação atual.

O historiador Norberto Bobbio (1997, p. 55) distingue o tempo da memória do tempo real, destacando a lógica inversa que assinala o fluxo de ambos:

O tempo da memória segue um caminho inverso ao do tempo real: quanto mais vivas as lembranças que vêm à tona de nossas recordações, mais remoto é o tempo em que os fatos ocorreram. Cumpre-nos saber, porém, que o resíduo, ou o que logramos desencavar desse poço sem fundo, é apenas uma ínfima parcela da história de nossa vida. Nada de parar. Devemos continuar a escavar! Cada vulto, gesto, palavra ou canção, que parecia perdido para sempre, uma vez reencontrado, nos ajuda a sobreviver.

Bergson (1962, p. 101), por outro lado, considera a memória, grosso modo, uma marca do passado no presente, “uma memória interior à própria mudança, memória que prolonga o antes no depois e os impede de serem puros instantâneos aparecendo e desaparecendo em um presente que renasceria incessantemente.”.

Nesse sentido, o filósofo (1962, p. 105) considera que a duração psicológica pode se estender à história evolutiva dos seres vivos e do próprio universo:

A duração interior é a vida contínua de uma memória que prolonga o passado no presente, seja porque o presente encerra distintamente a imagem incessantemente crescente do passado, seja, mais ainda, porque testemunha a carga sempre mais pesada que arrastamos atrás de nós à medida que envelhecemos. Sem essa sobrevivência do passado no presente, não haveria duração, mas somente instantaneidade.

A duração seria o tempo real, isto é, o tempo absolutamente fluido e contínuo, perceptível unicamente através da intuição, que antecede e origina o tempo construído intelectualmente pela ciência, mensurável e divisível, fragmentado em medidas preestabelecidas.

Por essa ótica, a duração do tempo viria a se constituir, ordinariamente, no tempo em si, mensurável apenas no campo da intuição. Esse aspecto reforça a noção do caráter subjetivo que se apropria da segmentação da duração da temporalidade que se instala na ordenação e conformação de ações e de reflexões narrativas nos textos analisados.

Nas narrativas de “Casas” e “Mudança”, o leitor está na plena dependência do olhar narrativo observador e contemplativo para organizar, direcionar e operar o curso da dinâmica de movimentação das ações e reflexões dos personagens.

Quando ocorre o canal que desencadeia a irrupção iluminada do instante, em sua momentaneidade súbita e fugidia, a narrativa toma outro rumo e a interação interlocutória

entre os personagens passa a se processar através de divagações reminiscentes do narrador. Quando isso ocorre, a narrativa toma outro curso, e o leitor tem a sensação de que sobrevém um novo quadro cênico que se superpõe a um precedente.

Nesta perspectiva, a narrativa anda numa via de mão dupla, que se bifurca na momentaneidade presente e nas divagações oníricas que restauram os painéis imagéticos do passado das personagens, especialmente do narrador.

A manifestação desse fenômeno confere à narrativa um viés de subjetividade, à medida que passa a preponderar a clara impressão de que duas ações ocorrem em interstícios simultâneos, a do plano atual e a do plano do passado, sendo que o primeiro apenas determina, canaliza o advento do segundo. E, nesse perímetro ambivalente de modulações temporais, claramente expressos em presente e passado, o leitor fica transitando entre as duas categorias, situado na intersecção delas.

A confluência dessas duas categorias de temporalidade potencializa o seu traço de subjetividade, o que confunde o leitor em proceder à divisibilidade e à mensurabilidade objetiva da duração dos fatos narrados. Apenas a sua capacidade intuitiva pode lhe permitir divisar a tangência dessa duração.

NUNES (1988) nos ajuda a clarificar a questão:

A primazia na representação comum do tempo real cabe à forma quantitativa, contínua e reversível, em que se entrecruzam a objetividade do tempo físico com a sucessão regular do presente ao passado e do presente ao futuro do tempo cronológico. Nesse nível ocorre a singular metamorfose do tempo real em potência que nos penetra e envolve, atualizada na fugacidade das coisas, e assumindo, como causa geral das mudanças, o vulto de um ente fugaz e passageiro.

Por outro lado, Bergson (1990, p. 172), nos ensina que a relação temporal entre o indivíduo e o mundo externo altera em função dos processos psicológicos. O filósofo cita, ilustrativamente, como caso mais contundente dessa alteração, o sufocamento ou o afogamento. Quando qualquer desses casos ocorre, sobrevém à mente do indivíduo uma gama múltipla de eventos, em ritmo inapreensível pela razão consciente da noção do tempo espacial. Nesses casos, muitos indivíduos, após o regresso à plena consciência, declararam “ter visto desfilar diante de si, num tempo muito curto, todos os acontecimentos esquecidos de sua história, com suas mais íntimas circunstâncias e na própria ordem em que se produziram”.

Em *A Borboleta Amarela*, o fio narrativo pode se manifestar na visão de um inseto, na qual um narrador se vê enlevado pela sedutora volatilidade de uma borboleta, que adeja os céus e, por ela atraído, perambula as ruas da cidade, dominado por devaneios, para cristalizar a captação de sua imagem, em uma cena narrada em três textos sucessivos.

Pode ser simplesmente a narrativa que retrata a visão abrupta de uma mulher que surge meio que do nada, do vazio, saída de uma esquina qualquer, como se dá em “Visão”, em que o narrador, mergulhado na rotina de seu mundo ordinário, anda errante pelas ruas e se vê, de repente, surpreendido com o surgimento de uma mulher desconhecida, que o comove liricamente.

Pode ser a lembrança de um momento em que o narrador se dirige a uma jovem que o havia chamado pelo reverente e frio tratamento de “senhor”, como ocorre na crônica do mesmo nome, para exprimir seu desapontamento por ter sido assim tratado, numa roda de amigos, aos quais teria sido dado pela jovem o tratamento de “você”, diferentemente do que lhe tinha sido dedicado.

Ou pode ser, simplesmente, um pedaço de pau, numa crônica que leva esse mesmo nome; pedaço de pau que, jogado nas águas de um rio, cria círculos em pequenas ondas de túneis imaginários, resgatados pela lembrança de um narrador que caminha solitário, num dia banal de domingo.

Tudo pode servir de mote, de fio condutor de uma narrativa que parece, aos olhos do leitor, ter saído do nada, do improviso, do estalar improvisado e meio torto do vazio dos assuntos mais singelos e banais.

Pode ser, por exemplo, uma empregada que se despede (crônica “Dona Tereza”), lamentando-se pela saúde débil, que recebe os últimos trocados pela contrapartida de seu trabalho, que vai embora, não sem antes virar o rosto, num último lampejo momentâneo de despedida, e espreitar um olhar derradeiro de adeus a um narrador deixado para trás, solitário e pensativo.

Pode ser, ainda, a mudança de um casal amigo, que partira para outro apartamento e deixara um narrador saudoso, indignado e ensimesmado, que fica a observar, macambúzio, os cômodos abandonados da casa, antes provida de um mobiliário que lhe era tão familiar, mas que não mais existe; ausência e partida que se fazem dor, traição e abandono.

A chegada repentina de um parente distante, como em “Quinca Cigano”; a quermesse observada hoje e projetada para um mundo nostálgico do passado. As ambiências e os objetos são mecanismos temáticos para essas histórias. O mar, as águas de Foz do Iguaçu, a praça, o telefone, a audição da voz de alguém que provocou uma tragédia familiar, crime por traição, a

perseguição de dois meninos famintos para roubar uma velhinha, roubo que, no entanto, não chegou a ser executado; o caminhar solitário por entre a madrugada.

Algo de rasteiro e de muito perto da vida de todos nós se transforma em viva substância temática para contar essas histórias espalhadas pelos textos de *A borboleta amarela*. Esse traço de aproximação com a vida do homem comum se manifesta, intensamente, nos textos, os quais, por sua vez, são amalgamados numa unidade orgânica concebida através do império do tempo.

Os temas se inserem numa miscelânea de múltipla feição, que tem, no entanto, um traço comum: o prosaísmo. Estamos diante de um narrador que conta uma história quase sempre sua ou de alguém de seu convívio, ou seja, um narrador que compõe um universo ficcional permeado por fatos por ele vividos, compartilhados ou testemunhados, emoldurados numa perspectiva simples e prosaica, que é contada a um suposto interlocutor que parece estar postado diante dele, ouvindo-o atentamente.

O narrador de Braga, em *A borboleta amarela*, assume uma atitude confessional diante de alguém que funciona como uma testemunha decodificadora, captadora desse contar. E, sendo confessional, essa narrativa acaba por incorporar forte humanidade, fazendo pairar a sensação de que há uma confissão humana engendrada a partir de um fato ou de uma experiência que, por sua vez, orbita sempre em torno da vida, dos conflitos humanos, das nossas fraquezas, das nossas limitações, como homens e mulheres precários.

Relembremos que o cronista Rubem Braga escreve as suas crônicas com o intuito de publicá-las em jornais, fato que o anima a imaginar-se diante de um leitor, a quem parece dar a condição de cúmplice, de testemunha oracular de suas histórias.

O narrador de Braga dinamiza essa humanidade num tom confessional, diante de um interlocutor postado na figuração imaginária de um leitor que, potencialmente, representa, muitos; ou seja, o leitor é um ouvinte privilegiado da peroração dessas histórias, porém não é apenas um só, mas a própria multidão mimetizada pela figura unívoca do leitor.

Nas crônicas, o narrador tem essa atitude e está, via de regra, posicionado na perspectiva de emissor de uma elocução oral, passando a nítida impressão de que imagina estar diante de um ouvinte imaginário que com ele conversa, num tom de estreita humanidade.

Mas o narrador dos textos de Rubem Braga tem um algo extraordinário, no entender do crítico David Arrigucci Jr. (2001, p. 148). Muito das vezes, esse narrador surge como alguém que parece estar conversando consigo mesmo, falando sozinho, como se fosse um

velho caminhando a esmo, ruminando e “caducando”, falando alto com os seus próprios botões.

Em outras ocasiões, esse contador de histórias aparece estar falando a alguém conhecido seu, a alguma pessoa de sua intimidade e, raramente, a alguém a quem se destina uma mensagem mais restrita de um texto específico; um narrador que parece se comportar como quem tem sempre alguém disposto a ouvir as suas histórias.

Esse narrador solitário é também reflexivo e contemplativo. Sua solidão é, por mais paradoxal que pareça, compartilhada pelo ouvir e pelo testemunhar solidário de quem o escuta atentamente – o leitor – alguém que com ele compartilha as emoções confessionais e os conselhos das narrativas. Sim, porque esse narrador tem a marca de quem ensina, de quem dá conselhos e de quem confessa algo relativo à vida humana a algum ouvinte implícito e imaginário que com ele interage.

Há, por essa via, uma mediação entre o narrador e o ouvinte implícito desse contar, que se estabelece pela peroração oral, e essa oralização discursiva confere à narrativa uma dinâmica de humanidade que torna o processo de comunicação interlocutório similar a uma conversa solidária sobre aparentes amenidades e trivialidades, as quais, na verdade, acabam por conter seivas vivas essenciais pertinentes à própria vida humana, com todos os seus conflitos e precariedades existenciais.

Esse narrador é também alguém com uma admirável capacidade de contemplar, de observar e de enxergar as coisas a sua volta, com argúcia, sensibilidade e sutileza.

Esse narrador é, igualmente, dotado de uma memória que armazena e guarda informações sobre fatos e experiências vividas, que importam para provocar reflexões, de alguma forma, sobre a humanidade de nossa condição.

Em qualquer que seja a ocasião, prevalece um clima de solidária humanidade, que faz advir uma atmosfera humana para a qual o leitor é convidado a participar, vindo a se incorporar a esse diálogo, na condição de ouvinte e testemunha.

David Arrigucci Jr. (1979, p. 149) realça essa característica do narrador presente nas crônicas de Rubem Braga. Uma espécie de contador de histórias, aquele que parece estar diante de uma assistência atenta, ávida por ouvir o destrinchar desse contar:

Como em geral atrás de todo narrador, na sua prosa há sempre um autor implícito que supõe um outro, no caso um ouvinte, mais que o leitor. O eu que nos fala nas crônicas de Rubem Braga é um tipo de narrador oral, que fala consigo mesmo, que fala sozinho, ou à amada ou a um amigo do peito,

abrindo, porém, um cálido espaço solidário onde nos incluímos ao ler. Com ele, estamos sempre ao pé do fogo, esperando a próxima.

Em alguns textos, todavia, há um ouvinte expressamente identificado, como ocorre, ilustrativamente, em “O telefone” (1980, p. 61). O narrador faz uma queixa ao diretor de uma companhia telefônica, endereçando-lhe uma comunicação, que se assemelha a uma carta que é construída num estilo marcadamente irônico, denunciando, jocosamente, os péssimos serviços prestados pela companhia, que parece estar indiferente aos reclames do consumidor.

Tratando o destinatário como “honrado senhor diretor”, o narrador se apresenta como um cidadão comum, impregnado das mesmas situações de vexame pelas quais passam todas as pessoas (principalmente as que leem as crônicas dos jornais, às quais se destina a leitura dessa “carta” ao diretor da companhia telefônica):

Não venho, senhor, reclamar nenhum direito. Li o vosso Regulamento e sei que não tenho direito a coisa alguma, a não ser a pagar a conta. Esse Regulamento, impresso na página 1 de vossa interessante Lista (que é meu livro de cabeceira), é mesmo uma leitura que recomendo a todas as almas cristãs que tenham, entretanto, alguma propensão para o orgulho ou soberba. Ele nos ensina a ser humildes; ele nos mostra o quanto nós, assinantes, somos desprezíveis e fracos.

Um narrador que ridiculariza e ironiza, fazendo-se de ingênuo e sendo, sorrateiramente, corrosivo e impiedoso, mas sob um tom que não perde o humor, que, aliás, é o traço marcante dessa crônica:

Há dois dias meu telefone não fala, nem ouve, nem toca, nem tuge, nem muge. Isso me trouxe, é certo, um certo sossego ao lar. Porém amo, senhor, a voz humana; sou uma dessas criaturas tristes e sonhadoras que passa a vida esperando que de repente a Rita Hayworth me telefone para dizer que o Ali Khan morreu e ela está ansiosa para gastar com o velho Braga o dinheiro de sua herança, pois me acha muito simpático e insinuante, e confessa que em Paris muitas vezes se escondeu em uma loja defronte do meu hotel só para me ver entrar e sair.

Confesso que não acho tal coisa provável: o Ali Khan ainda é moço, e Rita não tem o meu número. Mas é sempre doloroso pensar que se tal coisa acontecesse eu jamais saberia – porque meu aparelho não funciona.

Assim como nessa crônica, há um “ouvinte” expressa e textualmente identificado, em outros textos que compõem o espectro das crônicas que estamos estudando. Neles, a figura do narrador se dirige a uma pessoa claramente especificada, tratando de um assunto que se faz, naturalmente, interessante, aos olhos do leitor.

Em “O senhor” (1980, p. 67), estamos diante de um narrador lamentoso e queixoso, que se dirige a uma jovem, identificando a comunicação como uma carta endereçada a uma senhorita que o havia tratado por “senhor”, indevidamente, segundo ele:

Carta a uma jovem que, estando em roda em que dava aos presentes o tratamento de “você”, se dirigiu ao autor chamando-o “o senhor”:
Senhora –
Aquele a quem chamastes senhor aqui está, de peito magoado e cara triste, para vos dizer que senhor ele não é, de nada, de ninguém.

Esse é um traço do processo interlocutório estabelecido entre o narrador das crônicas analisadas e um suposto ouvinte, decodificador, ou ainda, testemunha oracular das enunciações compositivas das crônicas de Rubem Braga.

Assim também ocorre em “Manifesto”, texto no qual o discurso é dirigido aos trabalhadores operários da construção civil, os quais são tratados como “companheiros”.

Em “Passou”, um narrador reflexivo e ruminante se dirige ao leitor para falar sobre o ano que havia terminado. Essa crônica é de janeiro de 1952, início, portanto, do ano subsequente, e num instante muito próximo ao ano que havia expirado.

Em “A viajante”, estamos diante de um narrador que se dirige, em tom conselheiro, a uma amiga que vai viajar, fazendo reflexões sobre as viagens, os abandonos, as libertações. A inserção dessa suposta amiga no texto pode ser meramente casual ou dispensável, sem prejuízo para a estrutura narrativa, pois o destinatário da carta pode ser mesmo cada um de nós, leitores, que com o texto mantemos contato.

O narrador pode estar apenas se valendo de um interlocutor direto para fazer meditações universais que dizem respeito a todo o nosso sentimento de humanidade, a plenitude da vida de cada um, o que importa dizer que a sua abrangência é universal.

Os comentários acima, grosso modo, nos dão ideia do narrador de *A borboleta amarela*. É tão somente o preâmbulo desse narrador que, adiante, observaremos mais de perto, o seu olhar contemplativo diante das coisas pretéritas.

Tendo feito esse panorama acerca do narrador bragueano, observamos que, na maioria de suas crônicas, é latente o olhar de um narrador que se volta para a recordação contemplativa, revelada no instante e na duração do tempo.

Pelas questões justificadas anteriormente, deter-nos-emos em algumas delas que, no nosso entendimento, representam intensamente essa latência. São elas: “A Navegação da casa”, “Casas”, “Mudança”, “Um sonho”; “Mangue”, “Cinelândia”, “O sino de ouro”, “O Retrato”, “Do Carmo” e a crônica inédita “Passeio”.

3.3 - O narrador absorvido pelo instante poético

“... a verdade não é o tempo que passa, a verdade é o instante” - “O senhor”

Davi Arrigucci (1979, p. 149-50) atesta que a substância da produção cronística de Rubem Braga está situada exatamente na instauração desse momento, que é surpreendido vivamente por um narrador que tem a plena percepção de que as coisas se esfumam sob o jugo ímpio do tempo.

De acordo com o crítico, o narrador plasma esse instante poético através da recordação:

O momento, surpreendido vivamente em toda a sua intensidade, mas sob o prisma da recordação contemplativa, eis a substância da crônica de Rubem Braga. Na fulguração do instante, há valor: o ser se desvela, mas esse mostrar-se é fugidio e o olhar que o capta no seu desnudamento repentino está impregnado pelo senso temporal do desvanecimento.

A memória, indiscutivelmente, exerce um papel de relevo na revelação desse instante poético, haja vista que este é captado pelo narrador, “sob o prisma da recordação contemplativa”. Os fatos que se fazem de objeto de rememoração se inscrevem no campo da recordação, os quais, por sua vez, estão circunscritos à esfera da memória, onde estão represados personagens, fatos e experiências atrelados à vida do narrador.

Sobre a memória, é bastante esclarecedora a declaração do crítico Eduardo Lourenço (1999, p 12-3), em sua obra *Mitologia da saudade*, em que faz a distinção das bases conceituais de *saudade*, *nostalgia* e *melancolia*, sentenciando que são “modulações da nossa relação de memória e sensibilidade com o tempo”.

Esse tempo é o chamado “tempo humano”, em que figuram as emanações passadistas. Afirma o crítico:

Só esse tempo humano, jogo da memória e constituído dela, permite a inversão, a suspensão ficcional do tempo irreversível, fonte de uma emoção a nenhuma outra comparável. Nela e por meio dela sentiremos ao mesmo

tempo a nossa fugacidade e a nossa eternidade. A esse título, a nostalgia, a melancolia, a própria saudade, reivindicada pelos portugueses como um estado intraduzível e singular, são sentimentos ou vivências universais da universalidade do tempo humano, precisamente. É o conteúdo, a cor desse tempo, a diversidade do jogo que a memória desenha na sua leitura do passado, o que distingue a nostalgia da melancolia e estas duas da saudade.

Ao quê a sentença adiante, de Davi Arrigucci (2001, p. 32), pode complementar, estabelecendo uma diferença entre os papéis desempenhados pela memória e pelo olhar do cronista, na função particular de captar o instante poético, em sua sublimação sensorial:

É que nele (em Rubem Braga) 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 o passado de sombras se atualiza inesperadamente à luz do presente ou se mostra no esplendor do irremissivelmente perdido.

Essa rota, que parecia evoluir no presente, é desviada de súbito para um momento do passado, e o curso desse desvio é tangenciado por um instante poético, um vivo e intenso momento de lirismo expressivo que, intermediando as duas modulações temporais, promove uma dupla função: serve de ponte para a passagem de um momento a outro e muda o centro nervoso da narrativa.

Por outro lado, Paul Ricoeur (2010, p. 32) destaca o esforço de buscar a revelação da verdade, operada pelo ato de recordar, em fatos e acontecimentos ligados ao nosso passado, represados na memória:

A busca específica da verdade está implicada na visão da coisa passada, do que anteriormente visto, ouvido, experimentado, aprendido. Essa busca de verdade especifica a memória como grandeza cognitiva. Mais precisamente, é o momento do reconhecimento, em que culmina o esforço da recordação, que essa busca de verdade se declara enquanto tal. Então, sentimos e sabemos que alguma coisa se passou, que alguma coisa teve lugar, a qual nos implicou como agentes, como pacientes, como testemunhas. Chamemos de fidelidade essa busca de verdade.

A primeira função do instante poético, em crônicas de *A borboleta amarela*, nos parece claramente delineada. A história, aos olhos do leitor, aparentemente, dispõe de peripécias, ambiências, enredos e personagens que dividem, com o narrador, o protagonismo da narrativa, mas o olhar deste se desvia para o passado, através da recordação contemplativa, instaurada pela revelação súbita daquele instante.

A segunda função nos parece configurar o ponto nevrálgico de incidência desse fenômeno literário que é objeto de um sentimento de louvação e de exortação, que se valoriza intensamente aos olhos do narrador, mas é fugidio, volátil e efêmero.

O narrador, que captura, sofregamente, o instante poético, tem a clara percepção de que este é transitório, e sofre com sua transitoriedade. Esse narrador, que surpreende intensamente o instante poético, tem pleno senso temporal do desvanecimento desse instante, tão vivamente apreendido, recobrado e revivido; e sofre de forma doída com isso.

No nosso entender, está nessa segunda função do instante poético a operação primacial de um instigante fenômeno literário, que é fazer reaparecer a luminosidade desse instante em toda a sua intensidade, mas com a dolorosa percepção do seu passamento, em razão de que tudo é subjugado pela ação do tempo.

Assim se constrói a engrenagem narrativa destas crônicas. Temos dois planos temporais que se estratificam na moldura narrativa, um plano presente, cujos traços acabam sendo desaguados num outro plano, o plano passado, que passa a exercer a centralidade do comando das ações reflexivas e das assinalações imagéticas e simbólicas da narrativa.

A mediação entre um plano temporal e outro se dá pela irrupção de um instante poético, louvado por um narrador que postula revivê-lo intensamente, mas está cômico de que a permanência do instante captado e recobrado é irremissível e impraticável.

Com a instauração do instante poético, a narrativa toma outro rumo e o narrador passa a trilhar, em fluxo intimista, pelas veredas da recordação contemplativa, ansiando reviver, com deleite e embevecimento, esse momento que passou.

Há vezes em que o narrador se imbrica, estreitamente, com o cronista, explicitando o seu perfil de escritor, de jornalista mesmo, como ocorre, por exemplo, em “Um sonho”, crônica em que um narrador excitado se confessa incapaz de escrever sobre outra coisa, naquele momento, que não seja a aparição, em um sonho que havia tido, da delicada nudez de uma bela mulher. E aqui, naturalmente, a testemunha da sua narrativa é, declaradamente, o leitor, aquele a quem se destina o texto.

As observações deste subcapítulo nos anunciam, grosso modo, alguns traços do narrador de *A borboleta amarela*. Mais adiante, observaremos mais detidamente o seu olhar contemplativo diante dos acontecimentos pretéritos.

Tendo feito esse panorama acerca do narrador braguiano, observamos que atravessa nas crônicas, em sua maioria, o olhar contemplativo do narrador, que se revela no instante poético e na duração do tempo.

3.4 - fulguração do instante poético

“Passam os anos, passam os braços, mas fica sempre, quando a terra dá outra volta em si mesma, **essa emoção confusa de um instante.**” - “Passou”

Numa expressiva parcela das crônicas de *A borboleta amarela* há a irrupção de um narrador que se coloca ou se projeta na perspectiva de dois planos temporais: **um momento presente e um momento passado**. Esses planos temporais distintos constituem duas pedras angulares que modulam as composições narrativas dessas crônicas, formando um campo cronológico dicotômico, as quais são vinculadas por um liame exposto na fulguração de um instante poético.

O narrador conta uma história cuja trama parece estar centrada no momento presente. A organização compositiva da narrativa se dá no momento presente, mas “de repente”, algo surge, nesse momento presente, nessa trama narrada do momento presente, que faz com que o narrador se recorde de algo que ele viveu em seu passado. A partir do “estalo”, ou da fulguração desse lampejo momentâneo, desse instante, que é captado pelo narrador a partir de um detalhe, aparentemente irrelevante, a narrativa toma outro rumo e incursiona em alguma órbita do passado.

Portanto, há um elo que interliga essas duas modulações temporais, de presente e de passado: esse elo é o próprio instante poético que, eivado de agudo lirismo, se manifesta de forma súbita. O quadro cênico é traçado no plano do momento atual, na modulação do tempo presente, e o texto, via de regra, parece indicar que os rumos da narrativa convergem para esse retrato do momento presente; todavia, a partir da manifestação do instante poético, a narrativa passa a trilhar por outra rota e incursiona pelos meandros do passado, através do prisma da recordação contemplativa.

Davi Arrigucci (1979, p. 149-50), consoante observamos, atesta que a substância da produção cronística de Rubem Braga está situada exatamente na instauração desse momento, que é surpreendido vivamente por um narrador que tem o pleno senso de que as coisas se esgarçam, se esfarelam e se destroem sob o jugo da inclemência do tempo.

Esse instante poético, captado e plasmado pelo narrador, sob a égide da recordação, está muito presente nas crônicas da obra *A borboleta amarela*. A memória, indiscutivelmente,

opera um papel de ponta na revelação desse instante poético, haja vista que este é captado pelo narrador, “sob o prisma da recordação contemplativa”. Os fatos que se fazem de objeto de rememoração se inscrevem no campo da recordação, os quais, por sua vez, estão circunscritos à esfera da memória, onde estão represados personagens, fatos e experiências que dizem respeito ao narrador.

A rota narrativa, na qual parecia ter primazia o momento presente, é desviada de forma abrupta para um momento do passado, sendo que a mediação estabelecida entre as duas modulações temporais se dá através de um instante poético, de um vivo momento de intenso lirismo expressivo.

Esse instante poético faz, portanto, uma espécie de ponte mediadora entre as duas modulações cronológicas, promovendo uma dupla função: mediar a passagem de um momento para o outro e ainda instaurar o advento da centralidade hegemônica da estrutura narrativa.

Por outro lado, Paul Ricoeur (2010, p. 32) destaca o esforço de buscar a revelação da verdade, operada pelo ato de recordar, em fatos e acontecimentos ligados ao nosso passado, represados na memória:

A busca específica da verdade está implicada na visão da coisa passada, do que anteriormente visto, ouvido, experimentado, aprendido. Essa busca de verdade especifica a memória como grandeza cognitiva. Mais precisamente, é o momento do reconhecimento, em que culmina o esforço da recordação, que essa busca de verdade se declara enquanto tal. Então, sentimos e sabemos que alguma coisa se passou, que alguma coisa teve lugar, a qual nos implicou como agentes, como pacientes, como testemunhas. Chamemos de fidelidade essa busca de verdade.

A primeira função exercida pelo instante poético, nas crônicas de *A borboleta amarela*, nos parece claramente delineada. A história contada pelo narrador, aos olhos do leitor, parece traçar um quadro cênico dotado de peripécias, ambiências, enredos e personagens que dividem, aparentemente, com o narrador, o protagonismo da trama narrativa. Mas o olhar do narrador sofre um desvio de rota, ao passar a incursionar no momento passado, através da recordação de um fato vivido por esse mesmo narrador, e esse desvio é operado através do chamado instante poético, a que nos reportamos.

A segunda função exercida por esse instante poético nos parece configurar o ponto nevrálgico de incidência desse fenômeno literário que é objeto de um sentimento de louvação e de exortação, que se valoriza intensamente aos olhos do narrador, mas é fugidio e fugaz.

O olhar do narrador, que captura com intensidade esse instante poético, tem a plena consciência da fugacidade deste e sofre por ter essa consciência de desvanecimento. O mesmo narrador das crônicas de *A borboleta amarela*, que plasma e capta esse instante poético e o surpreende intensamente, tem pleno senso de que esse instante, tão vivamente recobrado e vivido, a partir da sua fulguração, forjada por algum detalhe do fio da narrativa, esse mesmo narrador sofre de forma pungente, pois sabe que esse instante, objeto de louvação e de exortação, morre e passa, transfigurado pela ação deletéria do tempo.

No nosso entender, está nessa segunda função do instante poético a operação primacial de um instigante fenômeno literário, que é fazer reaparecer a luminescência fulgurante e irradiadora desse instante em toda a sua intensidade, mas com a dolorosa percepção do seu desvanecimento, em face de que tudo é subjugado pela implacabilidade do tempo.

Assim se constrói a engrenagem da tessitura narrativa em parte expressiva e significativa das crônicas de *A borboleta amarela*. São planos temporais que se estratificam na moldura narrativa, um plano presente, cujos traços da trama acabam sendo desaguados num outro plano, o plano passado, que passa a exercer a centralidade do comando das ações reflexivas e das postulações imagéticas e simbólicas da narrativa.

A mediação entre um plano temporal e outro se dá pela irrupção de um instante poético, enaltecido e prestigiado por um narrador que postula revivê-lo com toda a intensidade, sorvê-lo em toda a sua vivacidade, mas sabe do seu caráter fugidio, conhece que a sua permanência é como uma bolha d'água entre cactos.

Com a irrupção do instante poético, a narrativa ganha outros rumos, e o narrador passa a trilhar, em fluxo intimista, pelos caminhos da recordação contemplativa, ansiando reviver, com deleite e embevecimento, esse momento que passou.

Davi Arrigucci (1985, p. 8), em artigo intitulado “Braga de novo por aqui”, que se constitui em um ensaio que desenvolveu a partir do ensaio anterior – “Por onde anda o velho Braga?” -, fala do relevo que tem esse instante na produção de Braga, instante que pode se converter em símbolo:

O presente pode então se apreendido na forma de um momento poético, convertendo-se em símbolo: síntese de uma totalidade ausente que, no

entanto, se presentifica por um resgate da memória numa súbita iluminação do espírito, numa imagem fulgurante e instantânea que vai se perder em seguida. O que passa se faz símbolo. E na breve fulguração dos símbolos, se recobra o que se esfumaça na zona de penumbra da memória ou jazia de todo adormecido no esquecimento. Plenitude passageira do que foi ou está indo e agora vira imagem, aos olhos atentos do cronista, habituados ao efêmero dos fatos do dia. Contra o fundo de sombras da memória, que é também de morte e de esquecimento, brilham por um instante as imagens simbólicas. As imagens, passageiras como as sombras.

Podemos observar, por exemplo, na crônica “Do Carmo”, a instauração do momento poético. Nela, o leitor está diante da história de um reencontro, fortuito e casual, de dois amigos numa praia, um deles é o próprio narrador, os quais havia muito não se viam, coisa de quinze a vinte anos de separação; e se deixam levar pelas recordações, conversando sobre amenidades comuns ao passado de ambos.

O narrador transparece que os dois amigos se comprazem, tacitamente, ao notar os sinais de envelhecimento muito visíveis nas aparências de ambos, ainda que não admitam explicitamente isso, por puro pudor. E, fluindo a conversa, perguntam entre si sobre antigos amigos do passado, comuns ao universo pretérito de ambos.

A conversa entre ambos orbita, ordinariamente, em torno das imagens do passado, da época em que foram contemporâneos. As primeiras brincadeiras, eivadas de ironia e sarcasmo, que configura o duelo fraternal entre ambos, são sinais do instante presente, do momento presente em que se encontram.

Nesse momento, a surpresa do reencontro banal e ao acaso é permeada por esse conagração inesperado de espantar-se prazerosamente com a constatação de que a ação do tempo não tinha sido “privilégio” exclusivo de nenhum deles, em detrimento do outro. Contrariamente, os sinais e pistas deixadas pelo tempo haviam ficado nas rugas e nos cabelos brancos, denunciando o curso da passagem dos anos em suas vidas.

Dramas e tragédias humanas são sugeridos nas evocações dos possíveis paradeiros de amigos comuns a ambos, com quem tinham convivido no passado: um amigo tinha enlouquecido; outro tinha morrido de tanto beber; outro tinha se matado; e apenas um deles parecia ter sido bem-sucedido: enriquecera, após se tornar religioso.

Num intervalo de quinze a vinte anos, num quadro temporal não muito bem definido, vidas tinham se separado, corpos tinham se distanciado, pessoas tinham desaparecido para sempre, e outras tinham reaparecido, ao acaso. Uma aura de resignação com a ação do tempo parece dominar a cena, por instantes, como se os dois personagens se conformassem com a

primazia inexorável do tempo, como se admitissem, vagamente, o império da obsolescência e da transitoriedade da vida e de tudo na vida.

De repente, no meio da conversa aleatória entre o narrador e o amigo que reencontrara na praia, este pergunta àquele por onde andaria “Do Carmo”. E essa pergunta surge ao acaso, de súbito. Esse ponto do texto se firma na mediação, a que nos referimos antes, que se dá entre as duas modulações temporais, a do presente e a do passado. Até aqui, a cena se firma no presente, com a evocação de uma imagem do passado, através da nostalgia que marca a forma pela qual os amigos comuns de ambos os personagens são resgatados no texto.

Mas a perquirição evocativa da imagem da personagem “Do Carmo”, que dá nome à crônica, e que, até então, não fazia parte da trama, faz com que se desvele uma imagem lírica e sublime – benfazeja para ambos os personagens – de uma bela mulher que havia povoado o imaginário dos dois homens.

A rememoração dessa imagem, para ambos, estava impregnada de adoração e de encanto. E, mais do que isso, na ótica do narrador, a imagem dessa mulher deveria ficar filtrada e cristalizada na sua lembrança, pois o seu ressurgimento não teria sentido algum e, se ocorresse, seria como que uma quebra desse encanto mágico, pois, dentro deles, em seu interior, ela, a Maria do Carmo, permaneceria “como um encantamento” e, em seu instante de beleza, ela seria uma “alegria para sempre”.

Diz o narrador:

Nenhum de nós sabe que fim levou essa Maria do Carmo de cabelos muito negros olhos quase verdes, a alta e bela Do Carmo. E sua evocação nos comove, e quase nos surpreende, como se, de súbito, ela estivesse presente na praia e estirasse seu corpo lindo entre nos dois na areia. Falamos de sua beleza, nenhum de nós sabe que história pessoal o outro poderia contar sobre Do Carmo, mas resistimos sem esforço à tentação de fazer perguntas; não importa o que tenha havido; afinal, foi com outro homem, nem eu, nem ele, que Do Carmo partiu para seu destino; e a verdade é queixou nele e em mim a mesma lembrança misturada de adoração e de encanto. (1980, p. 89)

O narrador tem a perfeita noção, muito pungente e dolorosa, de que a “visagem” (no sentido de “visão e imagem”) de Do Carmo, em toda a sua vivacidade e intensidade de beleza pretérita, se faz adornada em um encanto e adoração, de um momento, de um instante muito passageiro e transitório. A bela mulher, de beleza encantadora, ressurgiu naquele instante,

evocada pela recordação, sob o viés contemplativo, mas a sua imagem ficou adstrita ao campo do passado, pois desvanecera tragada pela ação devastadora do tempo.

O instante poético, nessa crônica, se manifesta na evocação instantânea da imagem de Do Carmo, que, por alguns instantes, parecia estar ali estirada, languidamente, entre os dois homens na areia da praia, e essa sensação era muito real. No entanto, a fulguração desse instante estava impregnada pelo pungente senso humano de que tudo se desvanece e se esvai ante a inexorabilidade ímpia da ação do tempo. E o narrador dá demonstração de que sofre com a sua impotência diante dessa ação deletéria com a qual não pode se confrontar, daí advindo a necessidade de exaltar esse instante mágico e fugidio, de revivê-lo intensamente, mas com o senso claro de que ele é passageiro.

No desfecho da crônica, reaparece o instante daquilo que irrompe de maneira repentina. O narrador corre em direção à água e mergulha. A água, cristalina e pura, provida de sal e do ímpeto das ondas, assume o importante papel de vetor de purgação, como se pudesse purificar a alma dos homens. Tal purificação consiste numa dupla assepsia, que se dá em dois planos: um real e material e outro inefável e imaterial.

No plano material, a água limpa a areia dos corpos, remove as partículas dos lençóis de areia da orla que nele são fixadas; no plano inefável, essa mesma água tem a simbologia de remover a poeira que “a passagem das coisas e do longo tempo” vai deixando na alma de cada um. A “poeira” assume esse protótipo dual, marcado pelo corpóreo, que é ligado ao momento presente, e pelo imaterial do momento passado, que é marcado, dolorosamente, pela avassaladora passagem das coisas em meio ao frêmito do longo tempo.

Voltamos ao nosso tempo, regressamos a hoje e tornamos a voltar. E de súbito corremos para a água e mergulhamos, com o vago sentimento de que essa água sempre salgada, impetuosa e pura, não purifica somente a areia de nosso corpo; tira também um pouco a poeira que na alma vai deixando a passagem das coisas e do longo tempo. (1980, p. 89)

Na crônica “Passou”, estamos diante de um narrador que demonstra ter essa mesma noção, tratando, melancolicamente, da questão:

Passam os anos, passam os braços, mas fica sempre, quando a terra dá outra volta em si mesma, **essa emoção confusa de um instante**. Conheço pessoas

que fogem a esse segundo de consciência cósmica, afetando indiferença, indo dormir cedo - como se não estivessem interessadas em saber se esta piorra velha deste planeta resolveu continuar girando ou não. (grifo nosso) (1980, p. 92-3)

Um instante que deveria ficar congelado, eternizado no arcabouço da memória que armazena, de forma cristalizada, as imagens benévolas à alma. Esse momento é permeado de magia, despertando fascínio e deslumbramento aos olhos saudosos do narrador.

Em “O Senhor”, chama atenção uma estrutura narrativa inusitada. O narrador manda uma carta a uma jovem senhorita, mostrando-se contrariado por ter sido chamado por ela de “senhor”, numa roda de amigos; tratamento, segundo ele que indicaria velhice.

O narrador reconstitui o quadro cênico, sublinhando que esse tratamento teria sido a ele dedicado de forma natural, pela jovem senhorita, e que teria despertado galhofas entre os amigos que haviam presenciado a cena.

A moça, sem entender o motivo das galhofas e instada por um dos rapazes da roda de amigos para que repetisse o tratamento, fingiu não perceber o constrangimento e refez a abordagem sem, no entanto, empregar “você” nem “senhor”, como formas de tratamento, fato que, segundo o narrador, teria provocado novos risos entre as pessoas que tinham presenciado a cena:

Essa palavra “senhor”, no meio de uma frase, ergueu entre nos dois um muro frio e triste.

Vi o muro e calei. Não é de muito, eu juro, que me acontece essa tristeza; mas também não era a vez primeira. De começo eram apenas os “brotos” ainda mal núbeis que me davam senhoria; depois assim começaram a tratar-me as moças de dezoito a vinte, com essa mistura de respeito, distância e desprezo que é o sabor dessa palavra melancólica. (1980, p. 67-8)

Estamos diante de um narrador que, claramente, confessa sua ojeriza ao processo de obsolescência a que se submete o ser humano diante do tempo. Um tratamento cordato, dirigido por uma jovem, a ele, fez trazer à tona a evidenciação de uma percepção dolorosa e indesejada do envelhecimento. E esse descontentamento é corroborado nessa passagem seguinte da crônica:

Vim para casa e como sou um homem forte, olhei-me ao espelho e como tenho minhas fraquezas, fiz um soneto. Para vos dar o tom, direi que no fim do segundo quarteto eu confesso que às vezes já me falece valor “para enfrentar o tédio dos espelhos”; e no último terceto digo a mim mesmo: Volta, portanto, a cara, a tua cara verdadeira – ó Braga envelhecido, envilecido. (1980, p. 68)

Um narrador para quem a velhice, ou o processo de envelhecimento, tem um sentido nitidamente negativo, estando circunscrito ao campo do degenerescente, do iconoclasta (no sentido de ter o tempo a capacidade de destruir a imagem humana, corroendo-a, destruidoramente). E esse sentido também expressa o narrador, visivelmente insatisfeito ao perceber que está numa fase da vida marcada pela maturação, período que se aproxima da fase crepuscular da própria vida.

Mas esse narrador assinala que o frescor dos anos, vicejando plasticamente nos rostos e nos corpos esculturais dos jovens, também passará, pois tudo passa, toda a matéria se desgasta e se corrói, inevitavelmente, e apenas algo transcendente tem a “perenidade” do gozo imediato: o instante. Por isso a necessidade de se viver, com toda a intensidade, esse instante.

O narrador adverte a jovem que o frescor e a beleza plástica das musas de Bilac apenas vivem no universo imaginário do canto de seus poemas. Se vivas essas musas estivessem, estariam murchas, esmaecidas, ignotas e doentes. O mais provável, vaticina ele, seria que elas, que encantaram gerações e gerações ao longo do tempo, estivessem no sepulcro, na escuridão das covas labirínticas, obliteradas e fenecidas:

Sim, a velhice é coisa vil; Bilac o disse em prosa, numa crônica, ainda que nos sonetos ele almejasse envelhecer sozinho. Não sou Bilac; e nem me dá consolo, mas tristeza, pensar que as musas desse poeta andam por aí encanecidas se é que ainda andam e já não desceram todas à escuridão do túmulo. (1980, p. 68)

O narrador pontifica a sublimação ensejada pela fulguração do instante, do momento poético, aquele que se esfuma, se esvai e se desvanece ante o império hegemônico do tempo. Seria malgrado e ilusoriamente ingênuo o desejo de perenizar a materialidade desse ser gracioso e belo, dada a devastadora degradação imposta pela ação do tempo.

O que vale é a intensificação do instante, um instante que se faz verdade, pois a verdade, diz o narrador, não é o tempo que passa incessantemente, que tudo esfuma e

desvanece; a verdade o narrador proclama que é o instante, a instauração fulgurante desse momento, ainda que transitório e contingente. O que vale é viver, em toda a sua plenitude, esse momento fugaz. Alimento para a vida, que também é passageira.

Mas a verdade (ouvi, senhora, esta confissão de um senhor ido e vivido, ainda que mal e tristemente), **a verdade não é o tempo que passa, a verdade é o instante.** E vosso instante é a graça, juventude e extraordinária beleza. Tendes todos os direitos, sois um belo momento da aventura do gênero humano sobre a terra. De trás do meu muro frio eu vos saúdo e canto. Mas ser senhor é triste; eu sou, senhora, e humildemente, o vosso servo – R.B. (grifo nosso)

Na crônica “Visão”, fulgura-se esse instante poético, que é novamente captado e plasmado pelo olhar atento do narrador, sem que, no entanto, se evidenciem as duas modulações cronológicas, mas apenas o momento presente. Nesse caso, ainda que as modulações não se instaurem, pontificando apenas o momento presente, fica implícita a superveniência futura dessa modulação presente atual, transfigurada sob a forma de modulação do momento passado; ou seja, o que é presente hoje, inevitavelmente, se transmutará em momento passado numa fase posterior do tempo, na antevisão da evolução dos fatos.

Nessa perspectiva, em “Visão”, temos um narrador que caminha pelo centro da cidade, num dia cinzento e opaco, na ordinária normalidade que acomete a rotina dos dias monótonos. O narrador usa um recurso para prender a atenção do suposto interlocutor, inserindo a expressão “Foi então que aconteceu”, entre uma descrição e outra desse espaço corriqueiro do dia a dia, em que todos nós nos mergulhamos no percurso de nosso cotidiano.

O narrador caminhava “extremamente sem importância, mas tendo a força da conformação da resistência e da inércia que faz com que um minuto depois das revoluções e catástrofes o sapateiro volte a sentar na sua banca e o linotipista na sua máquina, e a cidade apareça estranhamente normal.”

Surge, de súbito, o instante que quebra essa atmosfera de monotonia, essa vala-comum dos fatos diários. Instante provido de poeticidade e de magia, impregnando, de embevecimento e de fascínio, o olhar do caminhante das ruas.

Não sem provocar novo suspense antes de fazer a revelação ao leitor, mas quando o faz, sob a impregnação de uma sensação de torpor extasiante, o narrador adverte que o

instante tem a leveza e a graça do que passa, irradiante e belo, mas rapidamente, como quem faz florescer um vago desejo de permanência ou de transcendência na aparição sutil e intangível.

Mesmo sem que emerja a modulação cronológica dicotômica, pois apenas o presente se manifesta, o narrador potencializa a valorização da fulguração desse instante mágico, que, fugidio, confere espasmos sensoriais da elevada dimensão valorativa do que é belo, ainda que passageiro:

Não foi algo que tivesse qualquer consequência, ou implicasse novo programa de atividades; nem uma revelação do Alto nem uma demonstração súbita e cruel da miséria de nossa condição, como às vezes já tive. Foi apenas um instante antes de se abrir um sinal numa esquina, dentro de um grande carro negro, uma figura de mulher que nesse instante me fitou e sorriu com seus grandes olhos de azul límpido e a boca fresca e viva; que depois ainda moveu de leve os lábios como se fosse dizer alguma coisa – e se perdeu, a um arranco do carro, na confusão do tráfego da rua estreita e rápida. Mas foi como se, preso na penumbra da mesma cela eternamente, eu visse uma parede se abrir sobre uma paisagem úmida e brilhante de todos os sonhos de luz. Com vento agitando árvores e derrubando flores, e o mar cantando ao sol.

Nas crônicas “O retrato” e “Um sonho”, no que concerne à manifestação do instante poético, temos narradores que contemplam duas imagens estáticas, estanques: As imagens contempladas pelo olhar narrativo em “O retrato” e “Um sonho” têm corporeidades diferentes. Em “O retrato”, a imagem, que se faz objeto de contemplação, está situada no plano material e tangível de uma fotografia, ao passo que, em “Um sonho”, a imagem da contemplação está plasmada no plano imaterial e intangível de um devaneio.

A absorção das imagens se dá pela materialidade ou pela imaterialidade. Evidentemente esses dois níveis podem variar, dependendo do quadro imagético. Uma fotografia pode, *a priori*, levar vantagem sobre um sonho, na busca de fixar uma imagem projetada, haja vista ser factível a percepção sensorial da imagem, nos campos visual, tátil e olfativo.

Além do quê, é possível que um sonho apresente um quadro com cenas movimentadas, mas, no caso da crônica em comento – “Um sonho” – a fixidez da imagem se dá no foco do olhar contemplativo. Na crônica, o narrador relata aos seus leitores (estamos

diante de uma crônica publicada em um jornal) a emoção que estava sentindo, em face de um sonho que tivera na noite anterior.

Sem entrar nos detalhes das cenas que teria vivenciado durante o sonho, o narrador revela que sonhara com uma mulher, e confessa a enorme emoção que dele se apoderara no torpor onírico, ao visualizar aquela imagem, tratando-se de uma mulher com quem havia convivido em seu passado. Diz o narrador, referindo-se à imagem da mulher no sonho, “Se as linhas de seu corpo ainda existiam, eram como uma vaga lembrança, um desenho imaterial suspenso no ar”.

Interessante perceber que a fixidez da imagem da mulher no sonho se dá pelas impressões sensoriais do narrador, cuja atenção se voltou inteiramente para a mulher, que havia ficado gravada na sua memória no dia seguinte, como se tivesse sido “um desenho imaterial suspenso no ar”. O que importa é essa imagem congelada, é ela que domina o foco do narrador, ainda que houvesse outras cenas em movimento no sonho.

Na crônica “O retrato”, naturalmente a fixidez da imagem se dá de forma mais plausível, uma vez que a fotografia expõe a imagem no quadro, inerte, captável pelo olhar. Não restam dúvidas de que a imagem onírica se afigura volátil, e pode facilmente se esfumaçar, ao contrário da imagem material da fotografia, que se reintegra ao olhar por um simples contato das mãos, todavia a fixidez das imagens se manifesta pelo nível do foco da atenção narrativa numa mesma imagem, seja ela um desenho ou um retrato.

São dois planos projetores de imagens, um material (o retrato) e outro imaterial (o sonho), os quais convergem na direção de um mesmo eixo temático. A materialidade ou a imaterialidade das imagens pode provocar efeitos visuais distintos, formados pelos campos da concretude e da abstração.

São perceptíveis dois planos de projeção imagética, sendo o primeiro centrado na dinamicidade da exposição do objeto contemplado e o segundo na confluência da concretude com a abstração. De qualquer forma, a percepção sensitiva da visão é determinante nos dois textos, pois a captação do objeto contemplado se dá através do olhar, o que faz da visualidade o campo sensorial básico em que se plasma o núcleo temático.

Em “O retrato”, estamos diante de um narrador que nos conta que, por ocasião de uma noite de festa dedicada à passagem natalícia do casamento do pintor Di Cavalcanti, havia conhecido uma jovem, “uma alta e bela moça que faz pintura”.

Aqui convém fazer uma breve digressão sobre essa mesma questão relacionada ao narrador. Reparemos que a figura do narrador parece estar meio que misturada à figura do cronista, ou do jornalista, propriamente, ou ainda, do próprio autor da crônica. Sabemos da

impropriedade advinda da confusão que, ordinariamente, se faz entre narrador e autor; e essa confusão entre uma categoria e outra acaba engendrando uma imprecisão conceitual muito comum.

Não obstante, convém destacar que, como estamos tratando de crônica literária – e, por conseguinte, de um gênero marcado por nuances – o narrador transparece como se fosse o próprio cronista que estivesse fazendo aquela revelação, pois Rubem Braga tinha uma conhecida amizade pessoal com o pintor modernista Di Cavalcanti, referenciado no texto e, concomitantemente, estamos diante de um mesmo narrador, dotado das marcas configuradoras que ansiamos delinear na presente análise.

No texto, o narrador nos revela que a jovem que havia conhecido, na faixa dos vinte anos de idade, gostava de pintar o seu autorretrato; o que já havia feito por duas ocasiões. A partir da constatação desse fato, o narrador perscruta as possíveis razões que estariam impelindo a jovem a fantasiar a própria imagem, no frescor dos seus anos, uma vez que, no seu autorretrato, a jovem está com quatorze anos de idade, ainda mais juvenil do que está aos vinte anos, momento em que a cena é narrada.

Diz o narrador:

Parece-me comovente essa história de uma pessoa sensível à própria beleza, que vai escrevendo, ao longo dos anos, a legenda, em imagens, de sua existência. Ela tem hoje 20; e não é sem emoção que um homem qualquer, que a conhece hoje, contempla a moça de 14 anos em sua própria interpretação juvenil, e se pergunta se apenas a face mudou, ou foi sua maneira de sentir a si mesma.

Um narrador que se comove com o propósito da moça em buscar a permanência da sua imagem:

Tudo muda; mas nesse jogo delicado entre o olhar que vê e o olhar contemplado, e que são o mesmo olhar, a graça e o mistério da mudança não é menor que a emoção da permanência.

Ele tem plena consciência de que as coisas passam, irreversivelmente, de que o tempo toma conta de tudo, e os instantes de beleza, de encanto, de adoração e de fascínio são absolutamente passageiros e se esfumam sob a ação da inevitabilidade desse tempo. Esse

mesmo narrador estabelece um parâmetro comparativo entre o novo e o velho, entre o viço e a velhice, entre a beleza encantadora e o que, supostamente, está impregnado do que é tragado pela ação destruidora do tempo.

Fica esse mesmo narrador envolvido numa atmosfera de meditação sobre os momentos porvindouros que marcarão a maturidade e o envelhecimento dessa jovem que gosta de pintar o seu autorretrato, no esplendor do vigor e do viço.

Elucubrando, o narrador imagina que a mesma jovem terá que vivenciar também dias de melancolia e de possível sabedoria, que marcam as experiências dos velhos, mimetizados pelos fios de cabelos brancos, pela cabeça enrugada e pelo tremor das mãos envelhecidas:

Pensei em tudo que essa moça tem por viver e sentir, e nos reflexos que as luzes e sombras da vida irão jogando sobre as suas cores primaveris. No estranho vigor que a sua mão tomará um dia para traçar um radioso momento de sua vida de mulher; na leve melancolia com que, pela primeira vez, deixará um traço branco entre os cabelos; na mão trêmula que traçará as linhas de uma velha cabeça enrugada e encanecida...

Sou um homem de mau gosto, que a moça, enlevada no encanto da própria beleza, saiba perdoar, com um sorriso, essa mesquinha sugestão de um futuro distante e frio. Isso lhe era fácil: no fundo do coração os moços não acreditam na velhice.

Quando o outono vier, sua defesa é ver seus olhos de luz menos viva com olhos mais sábios e vividos. Mas a verdade está nos momentos que ela vive hoje, debruçada sobre os mistérios da própria beleza, sentindo o fluir misterioso do tempo e do sentimento.

Sobre a ingênua menina que tem verdadeira adoração pela própria imagem o narrador deita um olhar contemplativo eivado de compreensão e vaticina o desenlace da senilidade, tingindo de novas cores as cores vivas dos tempos de hoje.

Os textos “Passeio” e “Mangue”¹, que também partem de um plano imagético, diferentemente, apresentam um quadro cênico provido de uma dinâmica movimentada. Em

¹ A presente pesquisa identificou que a crônica “Mangue”, que também está sendo objeto desta análise, sofreu uma alteração efetivada no parágrafo final do texto. Percebemos que, a partir da 5ª edição da obra *A borboleta amarela*, as linhas finais do último parágrafo desta crônica estão exatamente iguais às linhas finais do último parágrafo da crônica *Passeio*. Acharmos no mínimo intrigante que esses dois textos apresentassem uma mesma estrutura no seu desenlace. Naturalmente, isso pode ser pertinente, pois poderia se tratar de um recurso, uma técnica, um procedimento de intensificação lírico-expressiva, um ato volitivo posto em prática pelo próprio Rubem Braga, mas era preciso comprovar a ocorrência dessa possibilidade. Embora compreendêssemos como possível o uso desse recurso expressivo, entendemos que tal procedimento não era comum na obra do autor, pelo menos até o estágio onde a nossa pesquisa se encontrava. Após investigar e fazer comparações, detectamos que, até a 4ª edição, esse trecho era outro, era diferente, e isso, naturalmente, implicaria redirecionar o processo analítico na passagem modificada. É possível que o autor tenha feito, ele próprio, a modificação, ou tenha

ambos os textos, temos um narrador que transita pela paisagem e a contempla. Nessas narrativas, o narrador segue remando em um barco e se vê descrevendo, quase de forma pictórica, a paisagem do espaço onde se encontra.

Ao descrever o cenário, o narrador, em ambas as cenas, passa a ser dominado por lembranças de seu passado. O leitor tem a sensação nítida de que está ao lado do narrador, dentro do barco, contemplando também a paisagem rural em plena movimentação, no curso da navegação protagonizada pelo narrador.

Nos textos, a paisagem parece obedecer à dinâmica do olhar narrativo, deslizando sobre as pequenas ondas das águas, a sabor da movimentação do barco, ensejada pelo ato de remar do narrador.

Temos ainda como ponto interessante da composição textual o fato de que algo se movimenta na bipolarização centrada por dois planos, o plano *espacial* e o plano *temporal*. E esse ato de movimentar-se é operado por um ente marcado por um sentimento condoído de resignação e de conformação com o estado de espírito que domina esse ser.

Os elementos da *alma* e do *espírito* penetram no mais fundo de um ser, naquilo que lhe é mais imanente e essencial, no seu cerne, no seu âmago, nos abismos e nas profundidades da interioridade de sua condição humana existente.

Juntando esses elementos, temos um ser, um agente, que singularmente é o próprio olhar do narrador, que está em movimento em dois planos, um terreno, relativo ao espaço, no

autorizado alguém a fazê-lo, mas também é provável que tenha ocorrido simplesmente um erro na impressão gráfica do texto. Não nos foi permitido comprovar qualquer uma dessas hipóteses. O fato é que, naturalmente, as estruturas diferenciadas podem suscitar diferenciadas análises. Convém, por conseguinte, reproduzir as duas estruturas, a fim de propiciar eventuais inferências analíticas incidentes sobre cada uma delas. Da 1ª até a 4ª edição, a crônica *Mangue* apresentava a seguinte estrutura, em seu parágrafo final:

“E comecei a remar, **com proa, calado, sem pensar, quase sem sentir, apenas sentindo que está indo, que vai, sem nem querer saber para onde.**”

A partir da 5ª edição, a estrutura passou a ser da seguinte forma:

“E comecei a remar **com força, sem me importar com a água fria que escorria pelo remo e me molhava a manga da camisa; fui remando, remando com toda a força.**”

Para comparar, reproduzimos o parágrafo final da crônica *Passeio*:

““Ele vai neste barco, já bordeja o velho forte, vai para uma praia qualquer entre palmeiras, vai distraído, deixando a melancolia na esteira das espumas, **vai na força, sem me importar com a água fria que escorria pelo remo e me molhava a manga da camisa; fui remando, remando com toda a força.**”

Convém lembrar que a crônica *Passeio* faz parte daquele conjunto de sete crônicas que Rubem Braga suprimiu, a partir da 5ª edição de *A borboleta amarela*. Esse fato, naturalmente, demonstra que o texto sempre se manteve intacto, inalterado, até ser suprimido por decisão do autor, a partir da 5ª edição da obra. Ainda que não haja indícios que comprovem uma das hipóteses levantadas (se a alteração foi feita de propósito ou se foi erro de impressão gráfica), um fator nos leva, no entanto, a defender a primeira hipótese pelo fato acima lembrado de que a crônica *Passeio* faz parte daquele conjunto de sete textos suprimidos. Rubem Braga, por razões que desconhecemos, achou por bem fazer essa supressão, no entanto, teria reaproveitado a estrutura final da crônica *Passeio*, reutilizando-a no desfecho da crônica *Mangue*.

Essa hipótese é muito provável, haja vista a notória similitude que se faz perceptível na explicitação da temática nuclear que interliga os dois textos e na própria organização compositiva da narrativa, demonstrada na presente análise.

caso o plano das águas do rio por onde navega o pequeno barco; e o plano temporal, relativo ao perímetro da temporalidade.

Temos, pois, um agente, que se movimenta do ponto de vista físico, corpóreo e material, no ensejo da navegação por ele protagonizada através do ato de remar o barco e avançar nas águas; e temos um agente que se movimenta do ponto de vista psicológico, abstrato e imaterial, no ensejo da remissão que opera de cenas de seu passado.

Essas mobilidades em planos binários, um espacial e outro temporal, formam uma estrutura nuclear fundamental para a intelecção da estrutura narrativa. Enquanto navega pelo barco, o narrador vê o Forte de S. João, Laje, Santa Cruz; e ainda observa, nostálgico, caminhos que se perdem pelo mato, “essas prainhas que se abrem debaixo de umas árvores, entre dois rochedos.”

Caminhos e veredas que são familiares a um olhar que já os trilhara em tempos passados. O narrador atesta que, embora o barco não lhe pertença, *naquele momento* aquele barco está sendo seu, pois *alguma coisa*, naquele barco, já é *eternamente* sua.

A voz narrativa revela que, no morro do Cavalão, escondida entre as árvores, está uma casinha, que não pertence mais a Caloca, como era conhecido alguém de seu passado. A casa não é mais dele e quem a comprou – e o narrador desconhece quem tenha sido – é um homem feliz. Mas, o narrador se confronta com esse desconhecido comprador da antiga casa de Caloca: “a sombra da mangueira é um pouco minha; ele não comprou a sombra.”

Saudosamente, e sempre a remar contemplando a paisagem, o narrador, compenetradamente, faz uma confissão: “A sombra quem faz é o sol, quem a azula é a lua, quem a deixa perene no ar, remota, mas fresca, é a saudade do que passou.”

A voz narrativa assevera que o sentimento da saudade pereniza a sombra da árvore, feita pelo sol e azulada pela lua. Dois símbolos poéticos nobres, sol e lua, fabricam e adornam a sombra, mas são incapazes de eternizá-la, pois somente quem o pode fazê-lo é o sentimento da saudade do que passou.

E o tempo, atesta um narrador mergulhado na recordação contemplativa, “o tempo não vence a realidade mais profunda das coisas: dos pés que pisaram aquele chão, de nós que ali respiramos, e sentimos e vivemos e sonhamos, alguma coisa ficou e vive.”

Chama atenção para essa *alguma coisa* que persiste em *ficar e continuar vivendo*. Naturalmente, o olhar narrativo, dominado pela introspecção saudosa, acaba recobrando elementos de seu passado e transformando-os em símbolo, que são reatualizados no momento presente.

A manifestação do passado, como pugna Henry Bergson (2011, p. 97), pode se dar pela irrupção de imagens-lembranças que se projetam luminosamente no campo temporal presente:

O passado parece efetivamente armazenar-se sob essas duas formas extremas, de um lado os mecanismos motores que o utilizam, de outro as imagens-lembranças pessoais que desenham todos os acontecimentos dele em seu contorno, sua cor e seu lugar no tempo.

O passado é, sem dúvidas, marcado pelo tom de valorização, na perspectiva da voz narrativa. Nesse passado, preponderaram ações como respirar, sentir, viver e sonhar, intrinsecamente atreladas à existência humana. O narrador viveu, sentiu, respirou e sonhou naquele seu passado, e da sombra da árvore ele filtra e capta *alguma coisa que ficou*, que *continua vivendo*, restaurada no momento presente.

Avançando na narrativa, ao bordejar as águas do rio, com o olhar contemplativo e fixo na paisagem, o narrador, de súbito, se vê surpreendido pela lembrança de um momento de sua vida: “Eu me lembro de um momento, uma tarde, sob as árvores, sobre o manso mar; o Rio de Janeiro parecia tremular na distância, havia um pássaro piando.”

Mais adiante, um narrador intimista sentencia: “Ele vai neste barco, já bordeja o velho forte, vai para uma praia qualquer entre palmeiras, vai distraído, deixando a melancolia na esteira das espumas...”

A ação de *bordejar* remete a navegar (andar) sem rumo certo, fazer passeios pelo mar, andar de maneira vacilante, cambalear. Estamos diante de uma nova ação que implica movimentação da personagem, como quem se vê surpreendido pela falta de referência e passa a buscar, desnortado, essa referência em algum espaço do passado.

Ele se lembra, ainda, de outros momentos vividos em seu passado, recuperados a partir da contemplação da paisagem que se movimenta à sua volta. Mas, na verdade, na restauração desses painéis passadistas de sua vida, um deles lhe é caro: a sua infância, em que o narrador está inteiramente dominado pela atmosfera do seu passado. Quem está ali no barco, naquele momento, não é o homem do momento presente, é o menino da infância, é o ginasiano que costumava passear pela praia, e que morava numa casa do Campo de S. Bento. Redivivo, o símbolo do instante poético é restaurado e consome os sentimentos do eu-narrativo.

Em “Mangue”, um narrador, cansado, rema pela madrugada adentro, avançando no batelão velho, contemplando a paisagem. “A madrugada era escura nas moitas de mangue, baixas, meio trêmulas, de ventinho frio. Mas do lado do mar o céu era lívido, e se espelhava

na água do canal pálido. Eu avançava no batelão velho; remava cansado, e tinha sono. De repente veio um rincho de cavalo; depois, numa choça de pescador, junto do morro, tremulou a luz de uma lamparina.”

A paisagem de “Mangue”, em contraponto a “Passeio”, é permeada pela obscuridade, pela escuridão das matas. A movimentação é, praticamente, a mesma da narrativa anterior, com o registro do avançar da embarcação, movimentada pela ação de remar do narrador.

A narrativa de “Mangue” sofre um repentino corte executado a partir do momento em que o narrador escuta o *rincho do cavalo*. Esse corte proclama o abrupto desvio da rota da narrativa, que passa da situação momentânea em que o narrador rema meditativo, madrugada adentro, perscrutando a paisagem, para outro momento, situado na modulação do passado vivenciado pelo narrador.

“Aquele rincho de cavalo me fez lembrar a moça andando a cavalo.” Assim começa o segundo parágrafo do texto. Esse corte na estrutura da narrativa delimita os dois planos temporais vivenciados pelo narrador, de presente e de passado, e, quando ele é feito (o corte na narrativa), o leitor passa a se envolver em novo quadro cênico que se descortina à luz da recordação contemplativa do narrador.

Esse novo quadro cênico, instaurado a partir do corte, domina a maior parte da narrativa e se estende inteiramente até o penúltimo parágrafo, apenas no último parágrafo a narrativa retorna ao momento presente.

“Aquele rincho de cavalo me fez lembrar a moça andando a cavalo. Ela era corada, forte. Viera do Rio, sabíamos que era muito rica, filha de um irmão rico de um homem de nossa terra. A princípio a olhei com espanto, quase desgosto: ela usava calças compridas, fazia caçadas, dava tiros, saía de barco com os pescadores. Mas na senda noite, quando nos juntamos todos na casa de Joaquim Pescador, ela cantou; tinha bebido cachaça, como todos nós, e cantou primeiro uma coisa em inglês, mas depois o luar do sertão e uma canção antiga que dizia assim: “esse aluem que logo encanta deve ser alguma santa”. Era uma canção triste”. [...]

“Ela então riu, disse que eu confessara que não gostava mesmo dela, e eu disse: “não é isso”. Montou o cavalo, perguntou se eu não queria ir na garupa. Inventei que precisava passar na casa dos Lisboa. Não insistiu, me deu um adeus muito alegre; no dia seguinte foi-se embora”. [...]

“Agora a água da lagoa estava mais pálida, e já havia uns laivos de rosa na água e no céu...”

Do ponto de vista estrutural, a cena do momento presente é narrada apenas em dois parágrafos, no primeiro e no último, e todo o restante da estrutura se desenvolve com a reconstituição do quadro cênico do passado do narrador, no centro da narrativa.

Importa destacar que há um elemento que desencadeia a lembrança, pelo narrador, da moça andando a cavalo: o rincho do cavalo. Esse elemento, que é afeto ao campo sensitivo auditivo, determinou o advento do instante poético recobrado pela recordação contemplativa do narrador. São as percepções sensoriais da sua audição, que, ao captar a sonoridade emanada do relincho do cavalo, canalizam a irrupção do instante poético que ocorre à lembrança do narrador.

Assim como em “Mangue”, “Passeio” traz um efeito sinestésico importante. Lá, é um pássaro que *pia*, aqui é um cavalo que *rincha*. Lá, a cena, nostalgicamente recuperada pelo narrador, é apenas pincelada, adornada, pela figura de um pássaro que pia. Aqui, o rincho do cavalo exerce papel capital em provocar a revelação do instante poético. Com o corte, a moça andando a cavalo passa a dominar o espaço da trama, em todo o miolo da composição. Era uma moça *diferente*, vinda do Rio, que tinha viajado para o interior, onde vivia o narrador, em sua adolescência. Moça rica, com quem ele não simpatizara, inicialmente, de hábitos estranhos, mas que passara a exercer sobre ele enorme fascínio, a partir de uma cena de confraternização, regada a cachaça, bebida por ela e por todos os presentes, inclusive o narrador, em casa de Joaquim Pescador, ocasião em que a moça entoara uma canção triste.

Foi o canto melódico da moça *estrangeira* que o enternecera e que o fizera nutrir por ela um sentimento de admiração e de encanto. “Cantando, ela parou de me assustar; cantando, ela deixou que eu a adorasse de repente, com essa adoração súbita, mas tímida, esse fervor confuso da adolescência – adoração sem esperança, ela devia ter dois anos mais do que eu.”

A narrativa chega ao ponto central da revelação de algo que ficara definitivamente marcado na lembrança do narrador. Trata-se da descrição de um encontro celebrado entre o ele (adolescente) e a moça. Ele, caminhando ao longo da praia, a pé. Ela, galopando, solitariamente, seu cavalo. Numa manhã fria, a moça, com respiração forte e o animal resfolegando, agita os seios dentro da blusa fina, branca.

As cenas povoam a imaginação do narrador, protagonizadas pela moça carioca que conquistara seu fascínio e sua admiração. Mas, um detalhe daquela cena, passada em apenas duas semanas, após a chegada da moça ao lugarejo, havia ficado “congelado” em sua memória, gravado em suas recordações de homem adulto:

Pensei que ela fosse passar me dando apenas um adeus, esse bom dia que no interior a gente dá a quem encontra; mas parou, o animal resfolegando e ela respirando forte, com os seios agitados dentro da blusa fina, branca. *São as duas imagens que mais forte se gravaram na minha memória, desse encontro, a pele escura e suada do cavalo e a seda branca da blusa; aquela dupla respiração animal no ar fino da manhã.* (grifo nosso) (1980, p. 113)

O efeito sinestésico é patente. As percepções sensitivas da visão, do olfato e do tato aguçam o procedimento da recordação. E esse efeito sinestésico dinamiza a eclosão de um clima de sensualidade e erotismo, remexendo e perturbando um estado de adolescência que filtrara e captara as fascinantes imagens daquela cena, e as gravara de forma indelével na memória do homem adulto, que as havia vivenciado na sua adolescência.

A partir daí, trava-se um diálogo entre um ente superior (a moça) e um inferior (o rapaz). Essa relação desigual já tivera início nas habilidades de canto e de galope e prosseguira na discrepância firmada entre um que anda e outro que galopa; entre um que vem a pé e outro que vem a cavalo. Também prossegue essa relação desigual da diferença de idades (ela mais velha) e no diálogo no qual a moça surpreende o rapaz falando sobre peixes que ele não conhecia, e que “sentia vergonha” por não conhecer (“deviam ser peixes de outros lugares, mais importantes, com certeza mais belos”).

O rapaz, desconcertado e tímido, meio que se vê admoestado pela cruel sensação de inferioridade em que se encontrava, em comparação com a moça que, por sua vez, de repente o fulmina, perquirindo por que ele não gostava dela, ao que o rapaz retruca negando, com uma resposta monossilábica, insegura e estúpida.

A cena se desfaz num lampejo, num átimo súbito. A moça ri com o desconcerto do rapaz, monta o cavalo, indaga se ele não deseja acompanhá-la na garupa e, diante da recusa, despede-se e depois vai embora, definitivamente... imagem que se esvai sumindo junto com o galope do cavalo...

Essa cena encerra a trama narrada pelas elucubrações saudosistas do narrador, pois, logo após, o texto tem o seu desenlace com a retomada da cena do momento presente vivenciado por ele.

Algumas imagens intensificam o processo de recordação contemplativa operada pelo narrador. O verbo *tremular* aparece nas duas crônicas, sendo que em “Passeio” é o Rio de Janeiro que tremula; já em “Mangue” é a luz de uma lamparina que tremula; em ambas as

imagens, a sugestão da visão embaçada se associa, por sua vez, a uma miragem, ao torpor visionário de uma imagem que se projeta indivisível ao longe.

Em ambos os textos, a figura do remo está presente. Trata-se de peça importante das composições, pois intensifica as percepções sensoriais de dinamicidade na movimentação das cenas, na aparição dos dois planos, espacial e temporal, além dos quadros cênicos. É singularmente relevante a sugestão do avançar continuamente, do caminhar através do ato de navegar, que pode remeter tanto à passagem das correntes das águas como ao fluxo da passagem dos anos.

Intimamente ligado ao elemento anterior, o barco também exerce papel de relevo nas narrativas. Ele singra as águas, “nada” por entre elas, “caminha” por entre elas, e “passa” por entre elas, navegando, bordejando por seu plano. O barco traduz a ideia central do meio que viabiliza a passagem de planos ambivalentes diferentes, do plano presente para o passado, bem como de um plano terreno para outro.

A corrente fluida das águas também intensifica a combinação de imagens associadas ao trânsito da vida e das coisas inerentes ao mundo. O correr das águas remete a esse fluido, à correnteza da passagem das coisas. Esse efeito pode ainda ser dinamizado pela presença das espumas nas ondas, integradas por gotículas de água que logo se esvaem, como bolhas d’água estouradas, ao simples contato do vento.

Irrompe-se um narrador que se projeta na perspectiva de dois planos temporais, um momento presente e um momento passado, os quais constituem duas pedras angulares que modulam as composições narrativas dessas crônicas.

O narrador conta uma história cuja trama parece se organizar no momento presente. A narrativa se dá nesse momento, mas, de súbito, algo surge, no curso do enredo, que faz com que o narrador se recorde de algo de seu passado. Com a revelação desse lampejo momentâneo, que é captado pelo narrador a partir de um detalhe, às vezes irrelevante, a narrativa toma outro rumo e incursiona pelas veredas do passado, conforme observamos na seguinte passagem, o desenlace na verdade, da crônica “Mangue”:

Agora a água da lagoa estava mais pálida, e já havia uns laivos de rosa na água e no céu. **Aquele rincho distante de cavalo me lembrara a moça rica e bonita, corada, impossível.** E comecei a remar com força, sem me importar com a água fria que escorria pelo remo e me molhava a manga da camisa; fui remando, remando com toda a força.” (grifo nosso) (1980, p. 114)

A incidência de um efeito sensitivo, no caso proclamado pela audição do rincho do cavalo, foi determinante para instaurar a fulguração do instante poético, que, por sua vez, se manifesta através de uma cena que traz um cavalo sendo galopado pela “moça rica, bonita, corada e impossível”. A materialidade físico-acústica da audição desse som animal fez resplandecer na memória do narrador as recordações que estavam até então esmaecidas, adormecidas, e passaram a surgir, desencadeando uma nova rota da narrativa que passou, a partir de então, a incursionar pelas trilhas dessa recordação, mediante a recomposição dos quadros cênicos protagonizados pela moça e o despertar de uma paixão represada e não correspondida pelo narrador, em seus tempos de rapaz.

Esse lampejo se faz uma viga que liga as duas modulações temporais, de presente e de passado: o momento poético. E esse momento, eivado de lirismo, se manifesta instantânea e surpreendentemente. O quadro cênico se insculpe num plano presente, as cenas são narradas como se a tessitura centrasse seu cerne na modulação do presente momentâneo, e o texto, via de regra, parece indicar que os rumos da narrativa convergem para esse retrato do momento presente.

Discorremos, no tópico presente, sobre a incidência e a manifestação do instante poético nas narrativas de algumas crônicas da obra em estudo, objetivando evidenciar as suas implicações no conjunto da cadeia significativa das composições narrativas.

No próximo segmento, trataremos de analisar alguns outros textos no sentido de identificar a eclosão de fatores determinantes para a manifestação da segmentação temporal da recordação contemplativa, presidida pelas modulações do instante poético e da duração do tempo.

3.5 – O espaço da contemplação

Rememorar o passado é, como vimos, uma tônica de *A Borboleta Amarela*. Mas o nosso narrador não apenas observa: ele contempla o objeto de suas atenções. Um mero ato de olhar de soslaio, extemporâneo e desatento, adelgaçaria o objeto, reduzindo-o, fosse ele um corpo material físico, uma coisa, fosse ele uma pessoa ou um espaço.

Como vimos, consta das crônicas, de um modo geral, a recordação contemplativa, que se vê motivada por elementos e acontecimentos externos (e até inusitados), bem como por sensações, alusões aos tempos passados e ainda pela focalização de um espaço ou local físico do qual emerge a rememoração. Daqui em diante, nos voltaremos a essas ocorrências, constantes em algumas crônicas, abaixo analisadas.

Os painéis narrativos estabelecidos n’*A borboleta amarela* estão centrados numa perspectiva de recordação contemplativa. Temos universos ficcionais onde, comumente, um narrador esquadrinha, perscruta o cenário em que se insere, espargindo um olhar de observação penetrante, fixa e atenta aos detalhes e pormenores a sua volta.

Esse narrador pode estar detidamente compenetrado em divagações existenciais, solitário, espreitando o quadro cênico de que faz parte – e isso ocorre com constância na obra, momentos nos quais, geralmente, irrompe uma atitude intimista, eivada de sensações melancólicas que perturbam um narrador marcado, por sua vez, pelo afã de estar com o outro para atenuar a solidão.

É o caso de “A navegação da casa”, que compõe um cosmos ficcional no qual o narrador rumina reflexões, ensimesmado e solitário, dominado por meditações que transitam entre os campos temporais do presente e do passado, supostamente a partir da despedida de amigos com os quais esse narrador se confraternizava, havia alguns instantes.

A temporalidade vem se manifestar nas modulações do instante e da duração. O primeiro elemento inscreve um processo dinâmico de ocorrência desse momento de aparição iluminada e repentina do ser que muda o curso da narrativa, enquanto que o segundo elemento está situado na relação de intersecção dos interstícios temporais do presente e do passado.

A crônica “A navegação da casa” é um dos textos mais emblemáticos e intrigantes de Rubem Braga, configurando-se numa amostra consistente dessas modulações temporais dicotômicas que transitam pelo perímetro da tessitura narrativa. A Casa recorrentemente

assume, nas crônicas de Rubem Braga, uma simbologia fundamental na abordagem temática elegida pelo cronista, que desempenha papel capital de significação.

De acordo com o crítico Davi Arrigucci Jr. (2001, p. 47), o cronista recorreria a esse elemento com uma intenção definida:

Descentramento radical do ser, que faz da imagem da casa um motivo recorrente e simbólico no espaço das histórias de Braga. [...] A casa tende a redimir o narrador do descentramento presente: torna-se o espaço mítico de um cosmo desejado, de um universo harmônico sonhado, mas, em última instância, inacessível para ser dividido e instável no curso do tempo. Reunindo elementos psicológicos e ontológicos, a casa é, pois, a imagem de um contraponto fixo, ponto de estabilidade para o ser que o deseja e busca, enquanto se torna consciente de que tudo flui, corrompendo-se. Mas é também um fragmento da duração perdida, que, simbolicamente, se reilumina junto ao fogo, carregado de tempo vivido. Imagem de um desejo impossível.

Nesta crônica, a Casa exerce esse papel primordial, metaforizada num barco à deriva do tempo, navegando as águas ondulantes, o que vem a suscitar, no narrador, emanações contemplativas incidentes sobre a sua dimensão de humanidade.

O narrador dita a dinâmica da ação e domina as cenas narradas, com a revelação de seu pensamento que adviria de um apurado senso de observação do meio circundante em que se insere. Todos os movimentos rítmicos do texto dependem do seu olhar e das suas impressões pessoais.

O foco narrativo se firma em um narrador desprovido de onisciência, incapaz de penetrar na interioridade dos demais personagens que com ele interagem. Esse narrador emite as suas impressões com base em sua própria cosmovisão, de pensamentos, estados sensoriais e visão particular de mundo.

Neste texto, o narrador é o cento do comando da veiculação de suas impressões sobre a ambiência espacial e sobre as ações orquestradas pelos personagens que atuam na cena. Dominando a cena, faz as suas reflexões a partir de uma visão particular de mundo e das perspectivas de seu olhar, ainda que não domine o campo de visão, os pensamentos e os sentimentos dos demais personagens que com ele contracenam no espaço da narrativa.

O plano de perspectiva do olhar do narrador é limitado a suas impressões pessoais e restrito a sua esfera pessoal, não lhe sendo possível apreender os contornos de olhar dos demais personagens, o que lhe confere certa limitação. Ser desprovido da onisciência

impinge-lhe essa limitação, fazendo com que, por consequência, ao leitor seja possível enxergar a cena apenas através desse olhar.

Em face disso, dilacera-se o íntimo do narrador, por se sentir impotente de restaurar painéis pretéritos sublimados e ansiados e por ser incapaz de fundir elementos afetivos do presente com elementos afetivos do passado.

A estrutura formal, por outro lado, interfere na lógica da cadeia semântica da narrativa, promovendo uma meta-significação que se estabelece em outros momentos da tessitura. Essa meta-significação ocorre à medida que a flutuação semântica do sintagma “Navegação da Casa”, ora num plano, ora noutro, remete à imagem das ondulações compassadas do movimento do mar, em oscilações monótonas incessantes, expressas na cadência móvel do ir e do vir, intermitentemente.

Aliás, novamente o crítico Davi Arrigucci Jr. (2001, p. 46) faz uma leitura deste texto, asseverando: “Em nenhum outro texto de Braga o símbolo da casa mostra maior foco de irradiação e tão grande poder de síntese quanto em ‘A navegação da casa’”.

O tempo presente celebra com o tempo pretérito um pacto de saudosismo, mas também de mistério e de enigma, e proclama, através do tempo futuro, o porvir de tempos incertos, tudo convergindo para que o narrador monte um painel imagético, em que cada parte figure como peça integrante de um organismo, retratando o ambiente, em suas diversas nuances.

Estamos diante de um narrador vivenciando um instante profundamente melancólico, dominado por um doloroso sentimento de tristeza. Um elemento central da cena é, de fato, a *Casa*, com seus contornos e configurações.

Alguns amigos levam bebida à festa, na qual desponta um conagraçamento solidário entre personagens anônimos que surgem na narrativa; ora um pintor parece querer renovar a aparência das velhas paredes do casarão; ora mulheres se insinuam dançando, ou trazendo um lenço, ou pedindo uma moeda ou ainda trazendo flores, estas últimas indicando o arrebol da primavera, rebentando em torno de Paris, cidade que abriga a Casa.

O narrador destaca que as flores trazidas pelas mulheres não são aquelas requintadas das vitrines das lojas parisienses, mas as banais que florescem em todos os recantos da cidade.

O narrador sublinha o tempo como elemento que “carrega uma traição no bojo de cada minuto” e, em seguida, invoca a figura mítica abstrata dos “deuses miseráveis da vida”, os quais estariam impondo sanções à vida das pessoas, em suas fragilidades.

Aqui reverbera um elemento primordial da narrativa, que é o “tempo”, que transitará por toda ela, imiscuindo-se na sua dinâmica. E aparece transfigurado em feições

diferenciadas. Ora remete à decrepitude das feições físicas das pessoas; ora remete à passagem dos anos, em sua inexorabilidade; ora remete aos tempos passados, evocando reminiscências; ora sugere um harmonioso convívio entre “fantasmas” do passado e as pessoas da vida presente. Dentre outras assinalações.

Paul Ricoeur ratifica a orientação defendida por Husserl (2012, p. 72), no que se refere à bipolaridade de interregnos de temporalidade, constituídos por passado e presente, que afetam a nossa condição de humanidade:

A intenção originária do ‘agora’, ao mesmo tempo que se conserva individualmente, aparece, na consciência simultânea nova e incessantemente nova, posta conjuntamente com intenções que, à medida que se mantêm temporalmente mais afastadas dela, fazem surgir uma diferenciação incessantemente maior, uma distância. O que inicialmente se recobre e que em seguida ainda quase se recobre, e diferencia cada vez mais: o antigo e o novo já não aparecem como exatamente a mesma coisa em sua essência, mas como incessantemente outros e estranhos, apesar de uma continuidade genérica. É assim, pois, que nasce a consciência do pouco a pouco mudado, a consciência de uma distância crescente no fluxo de uma identificação contínua.

Evidencia-se o sentimento de saudade, do apego às coisas passadas, do desejo de resgatar aquilo que passou, em face da passagem dos anos, notadamente as pessoas, os “fantasmas” do passado que vivem na saudade do narrador. O fato é que esse tempo galvaniza o pensamento e as ações do enunciador.

É evidenciado, ainda, como vimos, um ambiente de festa, regado à bebida, engendrando visões entorpecidas ou intangíveis pela concretude, plasmadas apenas nas alucinações. A Casa é, agora, uma “velha” fragata que singra o oceano, com criaturas bêbedas e cujo suposto balanço oscilante ajuda a misturar aos presentes os fantasmas cordiais do passado do narrador.

Finda a festa, todos partem, e fica o narrador, em sua mortificante solidão contemplativa. Há pouco, o coletivo do grupo de amigos, em seu frêmito festivo; depois, a solidão silente do personagem narrador. Ele, no “velho” barco a contemplar a multidão de “velhos” utensílios de copa e de cozinha. Opõem-se, pois, o coletivo e o individual; à pequena multidão se opõe o ser solitário.

E essa solidão parece ser apropriada para suscitar, no ser, o momento da contemplação, da perscrutação, da “navegação” no curso de sua interioridade. Aliás, este componente contemplativo caracteriza toda a narrativa, estando as reflexões do narrador no eixo central da dinâmica textual.

O narrador dispõe os elementos dos muitos invernos vividos pela Casa, a tristeza que o acomete e as muitas gerações que a teriam habitado ao longo dos anos. Novamente se instaura a sensação do que é velho, da passagem dos anos, da transitoriedade das pessoas, dos fantasmas do passado.

O avançar da narrativa pode sugerir o “navegar” em meio às oscilações das águas. O enunciador restaura um pensamento anterior, recompondo imagens no parágrafo seguinte. E elenca objetos, matérias e acessórios remotos, alçados à condição de arsenal contra o frio impiedoso da Europa, em tempos imemoriais. As antigas gerações teriam utilizado tais acessórios para se proteger do rigor dos invernos.

O termo “abrigo” tem forte simbolismo na narrativa, uma vez que a velha Casa configura aconchego que abriga o narrador, o aquece e o protege contra a ação do frio. A velha Casa, com todas as impregnações dos fluidos pretéritos, das emanações imemoriais dos tempos remotos, essa velha Casa abriga o narrador, assim como abrigou, no passado, tantas gerações que a habitaram ao longo dos anos. E essa condição análoga enseja um clima solidário entre entidades abstratas e intangíveis do passado e o personagem concreto do momento presente.

Paul Ricoeur (2012, p. 181) conceitua o chamado “tempo de calendário”, ou tempo físico, cosmológico, cuja objetividade se contrapõe aos planos de subjetividade de outra modalidade de tempo, o tempo, por assim dizer, “humano”, ditado pelas correntezas interiores da introspecção:

Enquanto segmentável à vontade, ele (o tempo objetivo) é fonte de instantes quaisquer, destituídos da significação do presente; enquanto ligado ao movimento e à causalidade, comporta uma direção na relação entre antes e depois, mas ignora a oposição entre passado e futuro; é essa direcionalidade que permite que o olhar do observador o percorra nos dois sentidos; assim, a bidimensionalidade do percurso do olhar supõe a unidireção do curso das coisas; por fim, enquanto contínuo linear, comporta a mensurabilidade, isto é, a possibilidade de fazer corresponder números aos intervalos iguais do tempo, eles mesmos relacionados com a recorrência de fenômenos naturais.”

A imagem arquetípica do fogo se presta de modo sugestivo a fundir a evocação contemplativa de elementos do passado, consubstanciados na remota infância perdida no tempo, com o instante presente, a momentaneidade desse instante presentificado.

Um aspecto notável no texto é o policromatismo. A descrição da cena é permeada por múltiplas tonalidades de cores que pincelam um quadro imagético adornado por um cromatismo significativo.

O cinza presente nas remotas brasas apagadas do fogo, se, por um lado, remexe com o passado nostálgico, por outro se contrasta com o rubro das labaredas que estalam e chamam, após o acendimento das lareiras.

O escuro da noite, que evoca a obscuridade, discrepa do branco dos flocos de neve açoitados pelo vento, os quais, por sua vez, em sua matéria física de frialdade, também se contrastam com o calor ígneo da brasa.

Do contato da brasa com a neve gera-se uma sugestiva imagem daquilo que se derrete, gerando águas cálidas, que remeteriam, por sua vez, à lágrima, símbolo das lamúrias do sofrimento e das emoções.

O narrador resgata o papel natural do homem, que se animaliza. Esse papel natural se configura nos costumes dos ancestrais do homem, em sua antiguidade de buscar o recurso de se aquecer próximo ao fogo para se proteger do frio.

O texto recupera uma imagem do passado primordial do homem, aproximando-o do bicho, na sua irracionalidade e em seu instinto natural de sobrevivência. Mas essa aproximação se faz de forma solidária, pois são “bons bichos”, que se chegam uns aos outros, solidariamente.

Esse quadro imagético passado, do homem ancestral, é mesclado com o filtro de uma imagem inerente à cristandade, ao rito de conagração do beber do vinho e do comer do pão; aliás, o vinho está povoando a narrativa desde seu começo, desempenhando um importante papel na possível formulação da visão do narrador. E o pão aparece aqui pela vez primeira, como se necessário fosse incluir esse elemento no rito de conagração que domina a cena do texto em seu desenlace.

Pão e vinho são ingredientes vivos da ceia sagrada, conforme as leituras bíblicas. O vinho mimetiza o sangue e o pão, o corpo de Cristo, no processo de consubstanciação e de transubstanciação. Os convivas se conagram, bebendo vinho, ao calor do fogo das lareiras, ao sopé das quais se aquecem. O aquecimento se dá pela degustação do vinho e do pão e pelo calor do fogo. A combinação desses elementos reporta à imagem da Bíblia, em que, notoriamente, se harmonizam numa sintonia solidária de conagração.

Os fantasmas do passado retornam, juntando-se aos do presente. Há um enleio humano entre esses elementos, deixando entrever o sentimento de saudade que impregna a cena. Resgatando-se os personagens do passado, estabelece-se uma cumplicidade entre os que já se foram e os que vivem; aqueles são tragados pelo tempo e vivem na imaginação, nas recordações e na saudade destes, que os reverenciam e os evocam. É intensa a identificação entre esses elementos – os fantasmas do passado e os do presente –, ao ponto de o narrador cindi-los em uma única condição: são os seus inúmeros *eus* que se juntam, solidariamente, formando um só ser.

Para Paul Ricoeur (2012, p. 183), um pedaço de tempo é primordial para a existência da categorização tradicional que, ordinariamente, se faz da temporalidade –passado, presente e futuro: o momento do ‘agora’. É preciso, necessariamente, de acordo com a sua visão, que esse instante ocorra para que, efetivamente, essa categorização se instaure:

Não existe presente e, portanto, nem passado nem futuro no tempo físico enquanto um instante não for determinado como ‘agora’, como hoje, portanto, como presente. Quanto à medida, ela se insere na experiência que Agostinho descreve muito bem como encurtamento da expectativa e alongamento da lembrança, e cuja descrição Husserl retoma com a ajuda de metáforas como mergulhar, escoar, fugir, que expressam as diferenças qualitativas do próximo e do distante.”

A operação de recompor cenas de nosso passado através do ato da recordação, que afeta diretamente a nossa vida no momento presente, é imanente ao homem. O ato de recordar pressupõe o resgate de imagens primordiais inerentes a nossa humanidade. Para Paulo Ricoeur (2012, p. 182), a retenção de acontecimentos de nosso passado, processada através do procedimento da recordação, é algo fundamental para que tenhamos a noção do percurso temporal ensejado pela bipolaridade expressa pelas segmentações do passado e do presente. Diz ele:

Aqui, a noção emprestada é a noção fenomenológica de presente, como distinto do instante qualquer, ele mesmo derivado do caráter segmentável à mercê do contínuo uniforme, infinito, linear. Se não tivéssemos a noção fenomenológica do presente, como o hoje em função do qual há um amanhã e um ontem, não poderíamos dar o menor sentido à ideia de um acontecimento novo que rompe com uma era anterior e inaugura um curso diferente de tudo o que precedeu. O

mesmo se aplica à consideração bidirecional: se não tivéssemos a experiência viva da retenção e da protensão, não teríamos a ideia de percurso de uma série de acontecimentos realizados; mais que isso, se não tivéssemos a ideia de quase presente – isto é, a ideia de que todo instante rememorado pode ser qualificado de presente, dotado de suas próprias retenções e protensões, de modo tal que o relembrar, distinguido por Husserl da simples retenção ou recência, torna-se retenção de retenções, e que as protensões de um quase presente recruzam as retenções do presente vivo -, não teríamos a noção de um percurso em duas direções, que Benveniste denomina muito propriamente ‘do passado para o presente ou do presente para o passado.

“A navegação da casa” corrobora essa tese pela primazia de tempos passados do narrador, evidenciados ao longo de praticamente toda a narrativa. No final do texto, prevalece a rememoração da infância, expressa na alusão aos meninos, ao menino. “Penso em meninos. Penso em um menino”. Estas são as duas sentenças finais do texto, através das quais percebemos a relação valorativa que se dá à restauração do passado, em seus aspectos naturais e vivificadores. A melancolia se firma na constatação de impotência de se resgatar esse passado distante, e tangível apenas no campo da memória e das modulações da saudade, traço que subjaz no perímetro da narrativa em todo o seu curso.

O narrador surpreende, no fim da crônica, revelando que pensa “em meninos”, em “um menino”. Aqui se imbricam os elementos “velho” e “novo”, ou “velhice” e “infância”. A atmosfera de recordação do tempo passado é reforçada pela evocação das imagens da infância, dos tempos de menino, ou da meninada, em que, supostamente, estaria o menino narrador sendo rememorado ao lado de seus amigos de infância.

Essa evocação dos tempos de menino traz consigo também o sentido do que é curioso, da peraltice perscrutadora. O menino, em sua puerilidade, normalmente anseia desvendar os mistérios à sua volta, destrinchar enigmas. O navio, assim como as casas antigas, de tempos imemoriais, tem o porão, recanto enigmático que guarda mistérios eivados pelo escuro e pelos sons medonhos. Essa imagem é sugerida pela comparação que se pode fazer entre o narrador do presente, *velho* capitão que vigia os cantos da fragata, e o narrador alçado à nostálgica condição de menino, que sonda seu ambiente com o olhar inquisidor de quem procura desvendar os mistérios do mundo a sua volta.

O desfecho do texto foca o olhar do menino do passado, instaurando uma atmosfera de rememoração saudosista. Confluem-se o homem do momento presente, impregnado de melancolia e absorvido inteiramente por um momento de impotência diante do passar dos

anos, e o menino do tempo passado, nostalgicamente inserido em um universo resgatado pelos liames da memória para reverberar centelhas de um tempo que, ainda que passado, é liricamente idealizado numa perspectiva valorativa.

“Remonto mais no tempo, rodeio fogueiras da infância, grandes tachos vermelhos, tenho vontade de reler a carta triste que outro dia recebi de minha irmã. Contemplo um braço de mulher, que a luz do fogo beija e doura; ela está sentada longe, e vejo apenas esse braço forte e suave, mas isso me faz bem. E súbito me vem uma lembrança triste, aquele sagui que eu trouxe do Norte de Minas para minha noiva e morreu de frio porque o deixei fora uma noite, em Belo Horizonte. Doeui-me a morte do sagui; sem querer eu o matei de frio; assim matamos, por distração, muitas ternuras. Mas todas regressam, o pequeno bicho triste também vem se aquecer ao calor de meu fogo, e me perdoa com seus olhos humildes. Penso em meninos. Penso em um menino.”

Em outros momentos cênicos, como ocorre em “Casas” e “Mudança”, o narrador interage com algum interlocutor, ou um amigo, ou um desconhecido ou um vizinho. Mas esse interlocutor, a despeito da presença dialogal que alivia as doídas sensações impostas pela solidão, assume um papel periférico na enunciação, pois sua elocução restringe-se a desencadear as reflexões interiores do narrador no perímetro da narrativa.

O fato é que, ou estando só ou com outrem, esse narrador observa, é alguém que fixa o olhar sobre o ambiente, que examina atentamente o cenário de que participa, podendo estar ele, ora na centralidade da dinâmica narrativa, ora estrategicamente reservado, mas sempre situado num privilegiado ângulo de visão cênica. Um narrador que fixa o olhar sobre a cena do momento, estando posicionado ou não no polo central de perspectiva.

É um narrador, portanto, que desenvolve um senso de observação das coisas a sua volta, que se processa a partir de um estado de consciência de quem tem a percepção de que essa observação capta uma seiva substancial para ancorar as reflexões essenciais suscitadas pelo objeto desse olhar observador. No entanto, esse olhar observador não capta, sozinho, as coisas, mas o faz auxiliado por outra ação primordial: o contemplar.

Não estamos diante de um olhar que apenas observa, mas que também medita. As duas ações, de observar e de meditar, compõem a dinâmica da narrativa, o que faz de “A navegação da casa”, “Casas” e “Mudança” textos exemplares da conjunção desses traços compositivos. Estes três textos são também paradigmáticos na fixação de um mesmo núcleo temático, uma espécie de liame que os une, cada qual com fisionomias próprias, em consonância com os traços narrativos do desenho do respectivo universo ficcional. Esse

núcleo temático se desenvolve na conformação do *espaço*, do *meio locativo*, que se afigura como âncora dessas narrativas. Nessas composições, o olhar observador do narrador, que resulta num estado intimista de recordação contemplativa, elege, como objeto, um espaço plenamente definido: a casa.

A casa é o epicentro do olhar observador e contemplativo do narrador. Ela compõe a dinâmica narrativa dos textos, e é captada a partir de segmentações de temporalidade que implicam em evidenciar noções de ordem – sucessão e simultaneidade –, duração e direção das ações, centralizadas num plano de espaço.

O espaço da casa é o eixo central em torno do qual orbita a dinâmica das estruturas narrativas dos textos, atraindo o olhar atento e percuciente do narrador. É um espaço que, atraindo a atenção desse olhar, impulsiona a fulguração da recordação contemplativa.

Esse campo espacial galvaniza as ações narrativas e tem prevalência sobre as cenas retratadas, animando a enunciação de um processo de recordação que resgata uma instância temporal passada e a transpõe ao presente, a infância perdida nas emanções passadistas, ora do narrador, ora de alguém que com ele convive ou que com ele compartilha as ações narradas.

Estabelece-se uma íntima conexão entre o espaço da casa e a temporalidade, nesses textos, sendo oportuno trazer a lume a base conceitual da relação entre espaço e tempo, evidenciada pelo Dicionário Oxford de Filosofia:

A estrutura que resulta de se conceber o espaço e o tempo conjuntamente, como uma entidade tetradimensional. Os pontos no espaço-tempo são chamados acontecimentos. Na teoria da relatividade, cada acontecimento no espaço-tempo está associado a um cone de luz do passado (o conjunto dos acontecimentos futuros que pode vir a influenciar), estando a possibilidade de influência em questão limitada pela velocidade da luz. As regiões situadas fora dos cones de luz de um acontecimento são 'algures'. D'Alembert, no seu artigo *Dimension* para a Enciclopédia, foi talvez o primeiro a conceber o tempo como uma quarta dimensão, mas não pôde prever a característica física central do conceito: tal como a massa e a energia, também o espaço e o tempo podem ser convertidos em si, na teoria da relatividade; o que há de invariante na relação entre dois acontecimentos não é sua distância espacial, nem seu intervalo temporal, mas sua 'distância' no espaço-tempo.

Ensina-nos Bergson (2011, p. 156) que imagens passadas podem se apossar de nossa interioridade como projeções de vivências presentes, as quais se identificam com o tempo passado, imbricando-se cenas desses dois contornos temporais, de modo a fundir essas segmentações de passado e presente como reedições de um mesmo ato vivencial:

Temos consciência de um ato *sui generis* pelo qual deixamos o presente para nos recolocar primeiramente no passado em geral, e depois numa certa região do passado: trabalho de tentativa, semelhante à busca do foco de uma máquina fotográfica. Mas nossa lembrança permanece ainda em estado virtual; dispomo-nos simplesmente a recebê-la, adotando uma atitude apropriada. Pouco a pouco aparece como que uma nebulosidade que se condensasse; de virtual ela passa ao estado atual; e, à medida que seus contornos se desenham e sua superfície se colore, ela tende a imitar a percepção. Mas continua presa ao passado por suas raízes profundas, e se, uma vez realizada, não se ressentisse de sua virtualidade original, se não fosse ao mesmo tempo que um estado presente, algo que se destaca do presente, não a reconheceríamos jamais como uma lembrança.

A casa se faz arquétipo promotor de recordações, ou da infância perdida no passado ou de acontecimentos passados que se evocam, mexendo e perturbando um olhar humano sobre o curso da vida. A irrupção mnemônica das imagens dessa infância, tragada pela passagem do tempo, se consubstancia nas três tramas compositivas, cada qual com as suas singularidades, consoante frisamos antes, mas sempre sob a primazia da temporalidade, em segmentações e categorias que poderemos destacar, ao longo dessa análise.

O narrador recobra os primórdios dessa infância perdida no tempo, ou mesmo do acontecimento furtivo evocado, através da menção alusiva a esse elemento arquetípico, que impulsiona o mergulho num passado que sobrevém ao instante presente, sob um pretexto aparentemente banal, e surgido “ao acaso”.

Em “Casas”, o advento do plano espacial da casa se dá a partir de uma conversa estabelecida entre o narrador e um casal de amigos que o convidam para conhecer a nova casa que tinham comprado.

Em “Mudança”, esse advento se dá a partir de uma conversa travada entre o narrador e o novo morador de um apartamento, que o tinha alugado a uma família, de quem o narrador era amigo e conhecido.

Em “A navegação da casa”, esta instância espacial domina a cena e exerce um protagonismo latente em toda a estrutura narrativa, desde o início ao final da cena nuclear da

trama, e se estabelece através das divagações de um narrador solitário, absorto em pensamentos intimistas, caminhando em introspecção pelos cômodos da casa.

Nos três quadros, as cenas se desenvolvem insculpindo a essencialidade do plano espacial da casa, como objeto de observação e de contemplação do olhar narrativo, que faz emergir, por sua vez, a aparição de traços da infância do narrador, sob a égide da interferência de segmentações temporais.

Nesses três momentos das narrativas, a despeito dos traços singulares que os marcam, a sensação pungente de melancolia é uma viga que os interliga. Nas meditações do narrador, o seu olhar capta elementos reminiscents do passado, impregnados por um sentimento fundamente doído.

Em “Mudança”, um narrador sofrido e magoado passeia o olhar sobre os espaços do apartamento que um casal de amigos alugara a um desconhecido. O novo vizinho o convida para dar “algum palpite sobre a pintura das paredes”.

O leitor está diante de um narrador que se vê surpreendido pelo sentimento da traição. Esse é o sentimento que domina o narrador, um sentimento resultante de dor e de abandono, de quem percebe, na arrumação arbitrária da disposição da mobília em que se misturam os antigos móveis abandonados com os novos, e também na aparência das paredes revestidas de nova pintura, uma manobra de quebra ou de ruptura, de corte abrupto do fio afetivo que o unia à história de vida compartilhada com aquele casal.

Essa sensação de abandono atormenta um narrador que se sente combatido e traído. Era como se os amigos, ao abandonar aquele espaço, mudando irreversivelmente a feição das paredes e dos móveis, o tivessem traído. Não era um espaço qualquer, era um cenário que havia testemunhado amenidades e também dores partidas, instantes humanos evocados pela visualidade dos cômodos, das paredes e das peças da mobília, meio que animados, solidariamente, à compaixão lancinante do sentimento de perda e de despedida.

Um narrador estilhaçado pela devastação de um espaço que se fez cenário e abrigo de cenas e manifestações amigas e fraternais, desumanizadas pelo abandono, ou alquebradas pelo romper do vínculo que ligava o seu passado humano a um presente desconhecido:

Eu também me sinto traído, com esses móveis, essas paredes, essas coisas. Eu, que sempre tenho vivido de um canto para outro, e durmo e como em qualquer lugar, e deixo para trás as casas e as coisas, e sempre hei de sentir um prazer novo em dormir em qualquer quarto de hotel, em qualquer cidade desconhecida; eu, que de meu só conservo, ao longo do tempo, as amizades e ternuras, aqui me vejo

desolado e com uma vaga revolta diante dessas coisas amontoadas e tristes que perderam o próprio sentido, essas coisas em que parecia estar entranhada para sempre a alma da família, que ficaram tão silenciosamente trágicas no dia em que o menino passou mal, que tanto sofreram e viveram com o homem, a mulher e a criança.

Emerge, naturalmente, uma identificação do narrador com o passado e uma repulsa ao presente. O passado guarda recordações afetivas e ternas que fazem bem. Pertence, portanto à intimidade do homem, ao passo que o presente, contrariamente, se associa à incerteza do que é desconhecido e ignoto. Forma-se um eixo dicotômico no qual passado e presente combinam, respectivamente, com os polos do conhecido e do desconhecido.

Bergson (2011, p. 163) assinala a combinação operada pela restauração de imagens passadas, situadas no campo das lembranças, as quais se mantêm reditivas na figuração do momento presente:

Minhas sensações atuais são aquilo que ocupa porções determinadas da superfície de meu corpo; a lembrança pura, ao contrário, não condiz a nenhuma parte de meu corpo. Certamente ela engendrará sensações ao se materializar, mas esse momento preciso deixará de ser lembrança para passar ao estado de coisa presente, atualmente vivida; e só lhe restituirei seu caráter de lembrança reportando-me à operação pela qual eu a evoquei, virtual, do fundo de meu passado.

Bergson (2006, p. 58) faz ainda a distinção entre o tempo objetivo e mensurável, que é objeto da ciência moderna, e o tempo ligado à experiência individual, que é qualitativo, subjetivo e imensurável. Nessa lógica, temos um tempo objetivo que é apreendido por uma inteligência, e temos o tempo subjetivo, que pode ser apreendido por uma consciência, através de lembranças.

Em seu ensaio *Duração e simultaneidade*, o filósofo compara o tempo subjetivo a uma melodia musical, pontuando que a música não é apenas fragmentos de notas, ritmos e métricas de uma partitura, ela é, antes de tudo, móvel, dinâmica e ativa, mantendo uma integração com a consciência e a memória do ouvinte:

Uma melodia que ouvimos com os olhos fechados, pensando apenas nela, está muito perto de coincidir com esse tempo que é a própria fluidez de nossa vida interior; mas ainda tem qualidades demais,

determinação demais, e seria preciso começar por apagar as diferenças entre os sons, e depois abolir as características distintivas do próprio som (...)m para encontrar por fim o tempo fundamental. Assim é a duração (...)

Estamos diante de um narrador fraturado pela dor da perda, que caminha pelos cômodos do apartamento, ao lado do novo morador, que havia passado a ocupar o espaço do antigo casal amigo. Um narrador que responde às sôfregas inquirições do novo vizinho quase em monossílabos, telegraficamente, num gélido esforço por parecer ser gentil e diplomático.

Um narrador que conversa sobre os novos tons das cores das paredes e se vê agoniado pelas lembranças evocadas pela visão, não apenas dos cômodos, mas também daqueles móveis antigos, tudo muito familiar a ele e ao mundo de seu passado. O espaço da casa, em seu passado, um universo íntimo e familiar, se desagregara pela superposição do momento presente.

O narrador tem a sensação pungente de que aquele antigo espaço, que lhe era intimamente humano, havia sido de certa forma violado, desumanizado, pela confrontação de dois fatores mutantes: as cores das paredes e a nova disposição da mobília.

A casa não era a mesma de antes, o espaço tinha sido modificado e, de certa maneira, quebrado e morto. E, morrendo o espaço, desumanizado pela ação deletéria da traição, de que resultou o abandono, feriram-se letalmente as lembranças daquele passado afetivo, consumidas pela violação do espaço.

Ao caminhar pelos cômodos, e conversando com o novo morador, o narrador se vê reconstituindo, “no meio daquela desarrumação ignominiosa – cadeiras, almofadas, cama de criança, pilhas de discos, biombo fechado”, a ordem antiga do apartamento do casal amigo, onde tantas vezes tinha ido.

Nessa reconstituição, o narrador restaura episódios simples, que havia partilhado com o casal amigo: “o marido fumando o cachimbo, a mulher na janela chamando a criança para dentro.” Algo, pois, o perturba, penosamente, ao recordar a antiga arrumação dos móveis do casal amigo, como se sentisse uma perda irreversível, uma quebra irremediável, sentimento de angústia com a eclosão das lembranças de momentos passados felizes, mas obliterados pelo momento presente.

A colisão de cenas do passado com cenas do presente acaba por operar uma espécie de simbiose em que se misturam os símbolos da “imagem” com a “lembrança”; nessa confrontação, a lembrança se projeta ao momento presente, confundindo-se com o passado. É o que destaca Bergson (2011, p. 164):

O que chamo meu presente é minha atitude em face do futuro imediato, é minha ação iminente. Meu presente é efetivamente sensório-motor. De meu passado, apenas torna-se imagem, e portanto sensação ao menos nascente, o que é capaz de colaborar com essa ação, de inserir-se nessa atitude, em uma palavra, de tornar-se útil; mas, tão logo se transforma em imagem, o passado deixa o estado de lembrança pura e se confunde com uma certa parte de meu presente. A lembrança atualizada em imagem difere assim profundamente dessa lembrança pura. A imagem é um estado presente, e só pode participar do passado através da lembrança da qual ela saiu. A lembrança, ao contrário, impotente quanto permanece inútil, não se mistura com a sensação e não se vincula ao presente, sendo portanto inextensiva.

Em “Casas”, essa instância de espaço se manifesta no florescer de momentos da infância, do narrador e de um casal amigo, que o haviam convidado para conhecer a nova casa que tinham comprado. Essa aparição advém, *aparentemente*, de forma repentina, operada pela alusão que a mulher faz a uma fruta: jabuticaba. A jabuticabeira era a árvore que o casal – ou, pelo menos, a mulher –, desejava plantar no quintal da nova casa.

No diálogo, o narrador, em dúvida quanto à fertilidade do terreno e ao provimento de água para fecundar a plantinha, evoca o passado, resgatando retalhos de cenas, que filtram imagens de árvores remissivas à infância de cada um deles. A jabuticabeira se associa à infância da mulher amiga e um cajueiro e um pé de fruta-pão restauram imagens espaciais que integraram o cenário da infância do narrador.

“Sei que ela está sonhando em plantar aqui uma jabuticabeira de sua infância. Sei, porque eu mesmo plantaria um cajueiro ou um imenso pé de fruta-pão.”, diz o narrador, após o quê emenda: “Talvez seja essa a primeira imagem que lhe tenha ocorrido diante da palavra “casa”: uma construção com jabuticabeiras”.

A sentença realça a tese de que o plano espacial retém a essencialidade da dinâmica da narrativa. A nova casa adquirida pelo casal amigo do narrador, que constitui esse plano espacial definido, assume o centro dos movimentos dos personagens.

A casa é o cenário que abriga a interlocução dos personagens. A casa é a ambiência onde se estabelece a movimentação dos personagens. A casa é o tema do assunto tratado pelos personagens. E a casa do momento presente é vinculada a um instante do passado através de uma liga que remete a esse instante passado: um pé de jabuticaba.

Assim, a casa é cenário e também objeto. É cenário de falas e de movimentação dos personagens, mas é também o objeto nuclear do tema da conversa entre eles, um tema de ontem que se reatualiza hoje pelo ato de recordar contemplativamente.

A jabuticabeira, o cajueiro e o pé de fruta-pão são elementos que exercem duplo papel na narrativa, pois ora estão combinados com os planos espaciais das casas em geral, conferindo-lhes humanização, ora estão associados, não a casas quaisquer, mas aos espaços afetivos *das infâncias* dos personagens centrais da narrativa, fator que eleva essa humanização.

A imagem da jabuticabeira, que se infiltrou no diálogo entre o narrador e a mulher, acabou ocasionando a evocação de um passado que era comum a ambos, uma vez que o narrador passa a recordar a imagem de um cajueiro e de um pé de fruta-pão, árvores associadas ao plano espacial remissivo de sua infância, passada num instante distante no tempo.

Aliás, uma nova árvore aporta no texto, mencionada pelo marido da mulher, que culminará como ente primordial no desenlace da narrativa: uma mangueira. Diz o narrador, no desfecho do texto “Casas”: “Ele falava e eu revia, a muitos anos e muitas léguas de distância, a casa-grande em que ele foi menino, a casa em que seu pai morreu, uma grande casa branca cercada de mangueiras gordas.”

Juntam-se, pois, à jabuticabeira, o cajueiro, o pé de fruta-pão e o pé de manga, formando quatro elementos telúricos que evocam momentos do passado dos três personagens e estão intimamente associados ao plano espacial da casa que abrigou as suas infâncias.

Convém sublinhar uma questão primordial. A menção do nome “jabuticabeira” surgiu meio que ao “acaso”. A mulher fez a menção à árvore de forma abrupta e esse procedimento exerce um papel fundamental na composição, constituindo-se no instante da manifestação, da aparição de uma entidade que evidenciará o núcleo temático da narrativa que desaguará, por sua vez, no ápice da trama.

O momento da menção repentina da jabuticaba constitui uma iluminação súbita, instantânea, *aparentemente* fora de tempo, desse elemento central em torno do qual toda a dinâmica narrativa se processa. O surgimento súbito do ente (jabuticaba) acaba por ditar nova rota aos movimentos narrativos, proclamada pela infância, e também à própria enunciação que passa a se centrar nas reflexões existenciais do narrador, recobrando as infâncias perdidas, tanto dele como do casal amigo.

Nos dois textos, “Mudança” e “Casas”, a aparição evanescente desse agente evocativo se manifesta por diferentes canais sensoriais de captação. No primeiro texto, a manifestação

se dá através do canal sensorial da visão, enquanto que, no segundo texto, se dá por intermédio do canal sensorial da audição.

Em “Mudança”, o narrador que, aparentemente apenas daria palpite sobre os novos tons da parede do espaço (apartamento), a partir do instante em que *visualiza* as paredes e os móveis, passa a ser dominado por lembranças que evocam um momento passado, marcado pelo convívio fraternal entre ele e os amigos. A visualidade das paredes e dos móveis despertou a manifestação do instante de evocação passadista.

Já em “Casas”, o narrador, que se matinha calado, ou quase calado, é provocado a “falar” em pensamento, a elucubrar, precisamente a partir do instante em que *escuta* a palavra “jabuticaba” ser articulada pela mulher. Foi, portanto, a pronúncia de uma palavra, o ato de elocução de um vocábulo que determinou a manifestação fugidia do instante passadista.

Em ambos os casos, temos a manifestação de um elemento que, por sua vez, muda o curso da narrativa, ensejando uma nova ordem de sucessão das ações e das reflexões processadas pelos personagens.

Há, portanto, uma ambivalência sensorial composta, no primeiro caso, pelo campo da visão, e, no segundo caso, pelo campo da audição, sendo que ambos instauram o mesmo fenômeno da fulguração iluminada e repentina de um ente que muda o fluxo dos movimentos narrativos em ação e em reflexão dos personagens.

O enfoque analítico das crônicas evidenciadas nos dá a clareza da importância do papel desempenhado pelos espaços narrativos, pelos sentidos, pelos efeitos sinestésicos e por outros recursos narrativos na operação de deflagração da recordação contemplativa, concebida a partir da relação estabelecida entre tempo e narrador.

No tópico seguinte do trabalho, focalizaremos a recorrência, nas crônicas de Rubem Braga, do registro da ambivalência formada pelos polos do passado e do presente, com sobrevalorização do primeiro plano em contraposição ao segundo.

3.6 – A primazia dos tempos de antigamente...

Um aspecto muito recorrente nas crônicas de A borboleta amarela é a evidente comparação das épocas, com uma constante sobrevalorização do passado. As narrativas compõem quadros em que se instala uma perceptível ambivalência formada pela dualidade dos planos do passado e do presente, concebidos como eixos antagônicos, sob o prisma da valorização, com nítida prevalência do primeiro em contraponto ao segundo.

Uma atitude de relutância ao novo e às mudanças podemos observar também no texto anterior, cujo título – “Mudança” – pode trazer, em seu campo semântico, uma duplicidade de sentidos, à medida que pode aludir à ocorrência da mudança de endereço do casal que alugara o apartamento ao novo vizinho, mas pode também remeter à mudança propriamente, no sentido de passagem processual de um estágio para outro estágio, ou de um cenário para outro cenário.

Tal resistência ao novo, ao advir do desconhecido, também se manifesta na visível identidade que a narrativa revela com a casa, em contraponto ao apartamento. Ambos os elementos estão situados no plano espacial, e dão, portanto, guarida ao ambiente afetivo familiar. Todavia, a casa tem a legitimação representativa do espaço tradicional, ao passo que o apartamento, por sua vez, representa o espaço moderno, forjado pelo avanço da modernidade, que impõe o adensamento da verticalização das moradias.

Essa bipolaridade, integrada pela casa e pelo apartamento, pode indicar uma perspectiva de leitura de dois planos espaciais representativos, da tradição (casa) e da modernidade (apartamento), estando o primeiro elemento vinculado com o passado e o segundo elemento com um pé no mundo moderno.

A estrutura narrativa de “Casas” adere ao que é pertinente à tradição, simbolizado pela casa, em contraposição ao apartamento. “É como se eles mesmos estivessem se plantado no chão, depois de vagar por muitos edifícios.”, diz um narrador que referenda a identificação com o que parece estar umbilicalmente ligado à terra, apegado às raízes do chão da terra. E a casa, diferentemente de um apartamento, tem alicerces dispostos num plano mais próximo ao que é da terra, enquanto que o apartamento se distancia, *a priori*, do plano terreno.

A identificação com a casa, em contraposição ao apartamento, podemos diagnosticar também em duas passagens emblemáticas da narrativa de “Casas”. Na primeira delas, o narrador, instado pelo olhar perquiridor do casal, após a pronúncia da palavra “jabuticaba”, que impõe nova ordem ao curso da narrativa, conforme observamos, passa a duvidar,

intimamente, do crescimento salutar da planta: “Ela está vendo dentro da minha alma a mudinha da jabuticabeira murchar ou crescer raquítica, feia, estéril, em um clima impróprio.”

O narrador, que se limita a apenas pensar e não revela essa dúvida para não desgostar seus interlocutores, acaba proclamando, através dessa sentença, uma dinamização da ambivalência formada pelos eixos do passado em contraposição ao presente. O passado associa à terra fértil, apropriada à fecundação das plantas que integram o espaço fraternal de sua infância; o presente, ao contrário, está combinado com a infecundidade e a esterilidade, que provocam o murchar e o raquitismo.

A outra passagem do texto adorna essa tese de forma contundente. Próximo ao desenlace da narrativa, o narrador rememora uma declaração dada por um amigo, que não está na cena narrada: “Um desses (amigos) me disse, com melancolia, que fazendo sua casa tinha às vezes uma estranha impressão de que estava fazendo seu túmulo. ‘E estou fazendo uma casa para viver nela, mas principalmente a casa onde vou morrer; você pensa bem, uma casa é uma coisa agarrada ao chão, uma coisa que se afunda no chão. É o chão, o sossego que estou procurando”.

Aqui, nesse trecho, está patenteado o apego narrativo o espaço da casa, conferindo a esse espaço consistente traço valorativo, um espaço “que se agarra ao chão”, que tem um estreito vínculo com a terra onde se nasce e onde se pretende morrer.

O espaço da casa está umbilicalmente atrelado à terra do nascimento, portanto ao passado afetivo, rememorado candidamente através da recordação contemplativa surgida a partir da fulguração de um instante fugidio, um instante volátil e frágil como uma bolha d’água que adeja os ares e depois desvanece, suavemente.

A irradiação desse vínculo afetivo da narrativa com o espaço da casa ganha forte realce com a expressão do desejo de que esse espaço seja também a sepultura, mas não a sepultura associada a augúrios macabros medonhos. A imagem sugerida é a de que a morte, nesse espaço, está em conformação sensorial com o sossego e a paz, e isso discrepa do quadro ruidoso das perturbações.

Naturalmente, é razoável inferir nova associação plausível entre a tradição e a modernidade, instaurada pelos campos espaciais duais da casa e do apartamento. À casa se associam a terra conhecida, o espaço passado da infância, a fecundidade, a germinação e, por fim, o desenlace da morte impregnado pela sensação de paz e de sossego. Ao apartamento se associam a terra desconhecida, o espaço do presente da maturidade ou da velhice, a infecundidade, o raquitismo e, por fim, a chegada da morte eivada de ruidosa sensação de angústia.

Esse traço é comum a “Casas” e “Mudança”, evidenciando um sentimento de valorização das tradições. À medida que se valorizam as feições antigas do espaço da casa, valorizam-se os contornos passadistas e se quer uma aproximação com esse plano passado, que abriga a afetividade e a própria identidade do narrador.

No contraponto se esconde o desconhecido presente, e seus contornos modernos. Nesta perspectiva, desponta a figuração da dualidade estabelecida entre a tradição e a modernidade, que os textos, evidentemente, não aprofundam, mas sinalizam de forma sub-reptícia.

O crítico Davi Arriguci Jr. (1999, p. 150), com acuidade, percebeu na narrativa de Braga a fixação dessa ambivalência firmada entre a tradição e a modernidade, esse olhar que transita essencialmente entre um mundo primordial, recôndito, que se mitifica simbolicamente, esgarçado no passado e nas tradições, que se quer restaurar, e o mundo atual, dessacralizado e “vazio da vida moderna.”

Nessa narrativa, o mundo tradicional é fonte fornecedora da substância da experiência de vida que se deseja transfundir no hoje, e se reatualiza, em contraponto com o mundo da modernidade, com visível primazia lírica exercida pelo primeiro em relação ao segundo.

E as notícias vêm de toda parte para serem resgatadas de seu destino circunstancial e passageiro pelo cronista que as transfunde em experiência pessoal, sangue vivo da narração. Como um narrador primitivo, ele é, por um lado, o viajante irrequieto que, montado num tapete das *Mil e uma noites*, percorre as cidades do mundo: Casablanca, Rabat, Atenas, Paris, Nápoles, Veneza, Porto Alegre, São Paulo, Rio, Cachoeiro do Itapemirim. A aventura termina sempre em Cachoeiro do Itapemirim, o ponto de partida. Ali se revela o seu outro lado: o apego à terra, às forças elementares da vida natural, à infância, ao mundo, enfim, onde a experiência que se conta é fruto da memória e da tradição. (...) viajante erradio e agricultor sedentário, protótipos do narrador oral, se fundem como fontes de sua experiência, que se alimenta tanto do universo do mito e dos avatares do sagrado, quanto do cotidiano dessacralizado e vazio da vida moderna. (ARRIGUCCI, 1999, p. 151)

Há um intrincado jogo de oscilação entre esses dois polos – o tradicional e o moderno –, entre a terra ou o espaço distante e remoto e o espaço da modernidade; o primeiro é regido por uma impregnação de humanidade que preside fortemente a identidade do narrador, ao passo que o segundo espaço é marcado pela vida fragmentária, fugaz e aleatória.

Como assevera Davi Arrigucci (1985, p. 12), há um narrador com pé em cada espaço dessa ambivalência, sendo que o pé da anterioridade espacial e temporal tem primazia sobre o pé que pisa a posteridade do mundo moderno:

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 presente. É que nele é bastante claro o processo pelo qual uma percepção aguda do instante que se passa arrasta consigo a intrincada teia de lembranças do que passou. (...) Assim, o cronista moderno ao mesmo tempo dá voz ao narrador da tradição oral, contador de causos emigrado para a cidade que, ao narrar por escrito, parece estar ainda acompanhando o curso natural das coisas dos tempos de outrora.

Tradição e modernidade se mesclam, na narrativa de Braga, de modo a uma fixar uma conexão entre o primitivo mítico, que é plasmado num plano de mansa humanidade, com o moderno, fragmentário e perturbador dos tempos hodiernos, concebendo-se um narrador evocativo que recorda contemplativamente experiências vividas e as transpõe aos dias de hoje, como revelam as adiante reflexões do crítico (1985, p. 12):

O velho Braga mescla, então, entranhadamente, os instantes líricos, saídos das formas de vida e do espaço da modernidade, à velha arte do contador de histórias, que, embora no seu caso venha do interior, parece esquivar-se de todo tempo, guardando sempre algo de um outrora ainda mais distante, alguma coisa da atmosfera primitiva e mágica de um passado ancestral e da sabedoria oracular, a latência funda e a analogia do mito.

Assim como nesse fragmento estudado, podemos também identificar, em outra crônica, intitulada “O sino de ouro”, esse “algo de um outrora ainda mais distante” e essa “alguma coisa da atmosfera primitiva e mágica de um passado ancestral e da sabedoria oracular”.

No texto, um narrador, meditativo e compenetrado, recobra imagens imemoriais de um mundo ancestral a cujo respeito ouvira falar, e que, ainda que naturalmente desconheça, admira profundamente. Conta ele na crônica que, num lugar ermo, pobre e esquecido, dos fundos dos sertões de Goiás, num lugar cujo nome sequer lembra direito – ou finge que não lembra –, nesse lugar remoto, seus moradores, muito humildes e pobres, guardavam, com

zelosa veneração, um sino de ouro, que o narrador qualifica como “coisa bela e espantosa”, que teria sido dada a Deus (à igreja local) por um grão-senhor, como dádiva de gratidão.

O narrador exalta a sonoridade penetrante do badalar do sino que, ainda que estivesse situado num lugarejo inacessível e perdido nos fundos de um sertão inalcançável, superaria os badalares de catedrais majestosas e esplendorosas espalhadas pelo mundo, como Chartres, Colônia, São Pedro ou Ruão, pois “nenhuma catedral imensa com seus carrilhões tem nada capaz de um som tão lindo e puro como esse sino de ouro, de ouro catado e fundido na própria terra goiana nos tempos de antigamente.”

O olhar narrativo se compraz ternamente com a humilde beleza das coisas agarradas ao chão da terra primitiva, e não apenas o faz do ponto de vista espacial como também se entenece temporalmente com as feições de um passado remoto e imemorial.

Os badalares do sino atravessam as matas, ajeitam suavemente os rincões das florestas, por sob as nuvens, e, voláteis, penetram agudamente no fundo da alma dos moradores do lugarejo, exortando uma figuração de supremacia do que é primitivo, do que é telúrico e agarrado à seiva da terra dos sertões simples, em contraposição à agonia ruidosa das perturbações reinantes nas grandes cidades.

A ambivalência estabelecida entre a tradição e a modernidade, sob esse aspecto destacado, se faz perceptível, estando o narrador dominado por um sentimento de apego ao sertão primitivo em comparação com a urbanidade cosmopolita dos tempos de hoje; ao primeiro espaço converge uma combinação sensitiva de mansidão e de calma, de êxtase e de fruição, e, ao segundo, conflui uma atmosfera perturbadora de ruídos agônicos e de clamores.

E o som badalado pelo sino, que penetra fundamente mata adentro naquele lugar, mergulha no íntimo dos moradores pobres, conferindo-lhes humanidade. Uma peça simples, apenas um sino, mas “de ouro catado e fundido na própria terra goiana nos tempos de antigamente”, que anuncia a restauração humanística de espaços e de tempos ancestrais, benfazejos à alma humana:

É apenas um sino, mas é de ouro. De tarde seu som vai voando em ondas mansas sobre as matas e os cerrados, e as veredas e os 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. E a cada um daqueles homens pobres ele dá cada dia sua ração de alegria. Eles sabem que de todos os ruídos e sons que fogem do mundo em procura de Deus – gemidos, gritos, blasfêmias, batuques, sinos, orações, e o murmúrio tenebroso e agônico das grandes cidades que esperam a explosão atômica e no seu próprio ventre negro parecem conter o germe de todas as explosões – eles sabem que Deus, com especial delícia e alegria, ouve o som alegre do sino de

ouro perdido no fundo do sertão. 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.

Na narrativa de “O sino de ouro”, a dualidade fixada pelos polos da tradição e da modernidade é potencializada pela colisão de outras imagens que adornam o distanciamento e a discrepância entre esses polos. A postura silente dos moradores pobres e humildes se contrasta com a loquacidade do forasteiro que, com desmedida ambição, propõe negócios para lhes arrebatam o sino de ouro, falando em “estradas, bancos, dinheiro, obras, progresso, corrupção”.

O homem autóctone da terra se contrapõe ao homem estrangeiro; o primeiro guarda identidade com a pureza rudimentar e primitiva das coisas atávicas, ao passo que o segundo representa o alheamento da origem distante e desconhecida, ameaça à ordem harmônica de sossego e de bem-estar da comunidade simples.

Recusando o opróbrio das ofertas de negócios que implicariam a perda do sino de ouro, e replicando-o de forma tácita mas contundente, os moradores pobres e humildes açoitam o forasteiro e provocam sua partida, “e a povoação continua pequena, humilde e mansa, mas louvando a Deus com sino de ouro. Ouro que não serve para perverter nem homem nem mulher, mas para louvar a Deus.”

A narrativa dá nexos valorativos às autênticas tradições do lugarejo, representadas pelo sino de ouro. Em seu desenlace, firma-se um atestado da pureza dos tempos primordiais que, com a passagem do tempo, vai se contaminando pelo pecado, desvirtuando-se irremissivelmente:

“Pois cada um de nós quando criança tem dentro da alma seu sino de ouro que depois, por nossa culpa e miséria e pecado e corrupção, vai virando ferro e chumbo, vai virando pedra e terra, e lama e podridão.”

A crônica “Cinelândia” também retrata essa bipolarização firmada entre o passado e o presente, com a estratificação hegemônica daquele sobre este. A composição relata o passeio do narrador num sábado, “zanzando”, caminhando errante pelo logradouro que dá nome à crônica.

Uma lembrança antiga, o narrador revela, o tinha estimulado a sentar-se numa confeitaria, agora chamada Brasileira, e antes denominada Americana. Sentado na confeitaria,

o narrador passa a ser dominado por recordações remotas dos tempos de rapaz quando o “insensato moço Braga”, em seus quinze anos de idade, se aventurava a cometer a loucura de gastar os poucos vinténs que possuía na compra de “*waffles* com mel”, uma iguaria incompatível com as suas posses.

A imagem do passado restaurada no momento presente faz o narrador assumir a voz do rapaz do passado, pois quando o garçom lhe pergunta o que deseja, não é ele o homem de hoje que responde, mas o rapaz do passado. “E quando o garçom veio e perguntou o que eu desejava, foi um rapaz de quinze anos que disse dentro de mim: *waffles* com mel”.

Cenas do passado e do presente se confluem, imbricando-se numa atmosfera em que as sensações momentâneas do narrador se incorporam aos sentimentos vivenciados por ele num tempo pretérito, com nítida prevalência da cena passadista sobre a cena do momento presente.

A primazia do passado sobre o presente nesse quadro cênico se revela em duas situações. Primeiro na própria confissão da motivação que levou o narrador a sentar-se numa mesa de confeitaria, ou seja, “uma lembrança antiga”, após caminhar ermo pela Cinelândia. Segundo, o narrador não se contém e se deixa dominar pela plena impregnação das sensações passadas da cena vivenciada ali, naquela mesma confeitaria, quando dá a mesma resposta que dera tantos anos antes passados ao garçom, balbuciando a expressão de uma iguaria que representava, em seus tempos de rapaz, uma loucura que poderia inclusive desequilibrar o seu modesto orçamento.

“Não sei por que, para aquele rapaz de quinze anos, que dispunha apenas de 50 mil-réis mensais para as suas despesas mensais, “*waffles* com mel” ficou sendo o símbolo do desperdício; era uma pequena loucura a que se aventurava raramente, sabendo que iria desequilibrar o seu orçamento”.

Os pensamentos restauradores dos quadros cênicos pretéritos prosseguem dominando os rumos da narrativa. O rapaz de quinze anos cometera, conforme as recordações do narrador, uma insensatez na ocasião em que, ao se encontrar com uma jovem rica de sua terra natal, a convidara a entrar na confeitaria, e, após ter lhe ofertado, como um nababo, “*waffles* com mel”, exagerara o gesto da loucura, ávido por prendê-la um pouco mais à mesa, fazendo questão que aceitasse um Banana Real, um pedido absolutamente incompatível com seu orçamento.

O narrador tem o seu olhar focado na instauração desses quadros cênicos passadistas, a sua perspectiva é de quem está situado num plano presente, mas desenvolve a construção restauradora de cenas do passado, as quais dominam a tessitura e mantêm, com o presente,

uma espécie de emulação bipolarizadora enfeixando uma dualidade fixada nos dois campos de temporalidade, o presente e o passado, sendo que os tempos de antigamente ganham corporeidade superior em relação ao momento do agora.

O narrador faz divagações reflexivas sobre esses tempos remotos, como quem deseja restaurá-los para suprir uma necessidade de recomposição de elementos remotos componentes de sua vida.

A narrativa tem sequenciamento com novas cenas do passado. Anos depois, rapaz mais vivido, ali mesmo na Cinelândia, recorda-se o narrador, nas tardes de sábado costumava caminhar, em companhia de outros rapazes amigos, muito esforçadamente bem aparentados, barbeados, limpos, vestidos de roupa branca bem engomada, cobiçando em olhares furtivos e lúbricos as moças ricas provindas do rico bairro de Copacabana (eles moravam no bairro pobre do Catete). As cobiçadas moças, no entanto, só tinham olhos para os fortes e atraentes cadetes e os guardas-marinhas.

“Não nos davam lá muita atenção, essas moças: seus pequenos corações fremiam perante os cadetes e os guardas-marinhas, mais guapos e belos em seus uniformes resplendentes com seus espadins brilhantes.”

A contemplação dessas cenas do passado se impregna de ironia, do riso sorrateiro de quem zomba de si mesmo e se diverte com isso. Mas, “tudo passou”, lamenta o narrador na cena do presente em que está inserido, sentado reflexivo à mesa da confeitaria. Diz ele:

“Tudo passou: o sábado inglês, as dificuldades do trânsito e o próprio tempo agiram, e nesta tarde de sábado em que me extravio pelo Centro, há apenas alguns palermas como eu zanzando pela Cinelândia”

O narrador tem ciência da plena irreversibilidade da passagem do tempo, que “agiu” deixando para trás cenas que ele teima em resgatar a seu momento presente. “Só agora reparo nisso, e então me sinto um velho senhor saudosista”. Proclama um narrador confessadamente afeito às coisas do seu passado, como essas cenas resgatadas, vivenciadas em sábados, perambulando pelas calçadas da Cinelândia.

A narrativa se organiza nesses dois campos, do presente e do passado, ficando o presente dominado pelas meditações e reflexões do narrador, e o passado se compõe nas cenas que são objeto da recordação contemplativa desse narrador. A cena do presente na narrativa tem um papel claramente delineado, serve de mero instrumento para projetar e retratar a exibição dos quadros cênicos recobrados pelas lembranças. Nesta perspectiva, inapelavelmente o passado se faz hegemônico em contraposição ao presente, deste servindo-se apenas como âncora para a sua explicitação.

O desenlace da narrativa é impregnado por um doído sentimento de melancolia e de saudades dos entes que povoaram as cenas remotas, objeto de rememoração. O narrador menciona alguns amigos com quem convivera e cujo paradeiro lamenta ignorar, pois desconhece os destinos que tomaram, com o passar dos anos.

Lamentando a ausência desses amigos pretéritos e ignorando seus destinos, o narrador se vê melancolicamente só, paradoxalmente no meio da multidão do presente, das pessoas do momento de agora, meras desconhecidas que transitam amorfas pelas calçadas da Cinelândia e se servem na confeitaria Brasileira.

Impregnado pelo sentimento de solidão e de desamparo, o narrador se considera um retardatário, alguém que tinha “sobrado” em relação aos antigos amigos dos sábados pela Cinelândia, sentimento que é potencializado pela ciência que tem de ser, nesse momento presente, um senhor idoso, cingido pela inexorável passagem dos anos.

No desfecho da narrativa, essa consciência de quem está velho diante do implacável passar do tempo reforça a superioridade do antigo sobre o novo, do passado sobre o presente, anunciada numa avaliação bem-humorada, traço de leveza que se conjuga à ironia de quem se diverte com a própria precariedade humana:

“E Rui Morais, João Madureira, Miguel Sales, todos sumiram pela vida adentro, cada um no seu canto, com sua família – tenho a impressão de ter sobrado, terrível retardatário, na tarde da Cinelândia, diante dos *waffles* melancólicos, e se tivesse um amigo ao lado diria a ele, com a voz enjoada de um senhor idoso: “nem se compara: a Americana antiga era muito melhor...”

Podemos também identificar essa ambivalência firmada entre os polos do passado e do presente na crônica “Um sonho”, à qual nos referimos em outra passagem da presente análise quando a confrontamos com a crônica “O retrato”, situando-as no perímetro da dinâmica da movimentação das imagens construídas nos textos.

Nesse momento, convém retomar esse texto (“Um sonho”) para sublinhar a confluência estabelecida pelos planos do passado e do presente, com perceptível prevalência daquele em relação a este.

A crônica conta o episódio em que o narrador, incorporando a sua condição de cronista diário de jornal, informa a seus leitores que deseja, ardentemente, escrever sobre um sonho que tivera na noite anterior; revela, aliás, que deve fazê-lo inadiavelmente, pois considera que

não consegue escrever sobre outra coisa naquele momento que não seja aquele sonho, dado o impacto gerado pela força das imagens oníricas que visualizara.

O narrador não dá detalhes das imagens do sonho, apenas as sugere de forma entusiasta, de maneira a sugerir ao leitor a intensificação do sentimento de beleza que dele se apoderara com a instauração do sonho. Toma todo o cuidado, no entanto, para não banalizar as imagens, nem distorcer o seu significado e as sensações que lhe foram engendradas a partir da visualização das imagens.

“Penso um instante no que sentirão os leitores: essa coisa que me emociona de maneira tão profunda, o sonho que ainda me dói no corpo e na alma, será para eles uma história vulgar; pior ainda, precisarei escrever com muito cuidado, para que este instante de infinita pureza que eu vivi não pareça, a outrem, apenas um pequeno trecho de literatura barata”.

A imagem do sonho que o marcou é de uma mulher, delicadamente nua, mas o narrador receia que o leitor - a quem faz a revelação - não tome a imagem como algo ignóbil ou torpe, mas a considere como síntese do que representou para os sentimentos mais fundos que dele se apossaram: “beleza, além de qualquer desejo, apenas o sentimento da vida mansa daquela pele de um dourado pálido.”

A assinalação do passado advém à cena do presente a partir da revelação que o narrador faz do que está, efetivamente, associado à imagem da mulher do seu sonho: “Se as linhas de seu corpo ainda existiam, eram como uma vaga lembrança, um desenho imaterial suspenso no ar”.

Sob o torpor inebriante da beleza da mulher insculpida no sonho, o narrador sublinha o fascínio e o encanto que o dominaram, realçando o resgate de um instante que ele lutava em vão para tornar imorredouro:

“O que me emocionava era a carne, como se eu vivesse a vida de seus tecidos, a sua doce vida perante o ar – leve como um sussurro de ramos longe, como um ruflar de ave imponderável, um murmúrio perdido na distância. E seu corpo era tão belo que senti um aperto na garganta, e os olhos úmidos”.

A fulguração do passado tem primazia com a confissão de que a imagem que encanta e embevece o narrador não é uma imagem do seu tempo presente, mas, contrariamente, está

situada num plano remoto, de vinte anos passados. “Uma angústia se apossou de mim, a claridade da janela me feria os olhos, afundei a cabeça no leito para salvar essa visão de vinte anos antes”.

Na luta inglória por perenizar a imagem, o narrador estava consciente de sua impotência para tal empreitada: “Perdido! Eu lutava confusamente para não despertar de todo, pois sabia que então estaria perdido para sempre esse corpo feito de carne e de sonho”.

O narrador, ainda que tenha plena consciência de sua incapacidade de cristalizar e eternizar a imagem tão benfazeja a sua alma, a capta e a transforma numa espécie de símbolo, um símbolo que se esfumaça, como a imagem do sonho, que se desfaz levemente, pairando no ar como luz diáfana, até sumir completamente.

Claramente estamos aduzindo um novo elemento ilustrativo para a questão levantada da irrupção do instante poético, sobre o qual discorreremos amplamente antes, todavia, dentro desse fenômeno (que a passagem do texto amplifica) entendemos que seja apropriado reproduzir o pensamento do crítico Davi Arrigucci (1985, p. 8) que, com perspicácia, torna mais perceptível essa ocorrência:

O presente pode então ser apreendido na forma de um momento poético, convertendo-se em símbolo: síntese de uma totalidade ausente que, no entanto, se presentifica por um resgate da memória numa súbita iluminação do espírito, numa imagem fulgurante e instantânea que vai se perder em seguida. O que passa se faz símbolo. E na breve fulguração dos símbolos, se recobra o que se esfumaça na zona de penumbra da memória ou jazia de todo adormecido no esquecimento. Plenitude passageira do que foi ou está indo e agora vira imagem, aos olhos atentos do cronista, habituados ao efêmero dos fatos do dia. Contra o fundo de sombras da memória, que é também de morte e de esquecimento, brilham por um instante as imagens simbólicas. As imagens, passageiras como as sombras”.

O narrador da crônica “Um sonho” desperta para a sua realidade cruel de todos os dias, desprovido dessas imagens simbólicas, que estão situadas no plano de seu passado.

“Penso um instante nessa mulher de quem há tantos anos não tenho notícia nem quase lembrança, essa que foi perfeita na dignidade e na pureza de sua nudez – e que hoje anda não sei em que cidade ou país, não sei ao lado de quem – nem sei mesmo se ainda vive. Sua pessoa, sua risada, sua amargura, e o som de sua voz, tudo se perdeu em mim”.

Tudo se perdeu nele, narrador, tudo aquilo que dizia respeito à mulher da imagem do seu sonho, mas esse “tudo”, resgatado ao momento presente, foi responsável por trazer-lhe um sentimento de felicidade e de embevecimento; são, portanto, prevalecentes essas imagens do passado, elas têm primazia em contraponto ao momento presente, ainda que resgatadas num fio tênue de retratos oníricos, teimosamente resguardados pelo vão e impotente desejo narrativo de perenizá-los.

O final da crônica emblematicamente reforça essa tese, com a revelação do narrador de que essa imagem está associada a sua própria felicidade plena, vivenciada em tempos remotos, recompostos à figuração do momento presente:

“Mas por um instante viveu, no meu sonho, aquele esplendor suave de uma nudez, que eu guardara tão quietamente no fundo de minha emoção como se quisesse proteger de todo o lirismo e de toda a sensualidade o momento melhor de minha vida”.

Essa “totalidade ausente” que se converte em símbolo, de que fala Arrigucci, é assim um elemento valorativo na perspectiva do narrador, que preside as suas sensações de encanto e de beleza, e está visivelmente situada no plano do passado, liricamente sublimada pelo olhar narrativo.

Finalmente, convém nos referirmos a um traço perceptível no texto, merecedor de registro: os sentidos, os vínculos que prendem a memória ao corpo. É notável, na narrativa em evidência, a imposição da percepção visual e a evocação sensorial do olfato, dois agudos sentidos da natureza humana que são colocados a serviço do desejo de gozo da materialidade da carne, que se desvanece ante a sua submissão ao desgaste do tempo.

Nesta perspectiva, o passado é restaurado sob a impregnação desses eflúvios sensitivos, retratando um painel de lembranças alçadas à condição de recordação contemplativa revelada através de instantes pretéritos. Davi Arrigucci (2001, p. 10) reforça tal entendimento:

A base material das lembranças nos remete simultaneamente ao destino geral da matéria, submissa nas mãos do tempo, seguindo o curso contínuo das mudanças. A impressão aguda do momento de beleza se faz então sempre contra o fundo móvel da sucessão temporal. Quando o gesto momentâneo é captado numa expressão plástica que imita às vezes o quadro ou a escultura, isso se dá sempre

contra o *perpetuum móbile* da existência, sob ameaça iminente de destruição. O instante instável brilha contra as sombras.

A visualidade das imagens passadistas se constrói, portanto, mediante a efetividade de indução de dois canais, um externo e outro interno, estando o primeiro adstrito ao campo da objetividade da materialidade, enquanto que o segundo é imanente ao campo da subjetividade da imaterialidade.

No primeiro caso, a visualidade evocativa das imagens passadistas recobradas é determinada por elementos externos, que podem atingir, por exemplo, o campo sensitivo da visão, tais como objetos, paredes, a matéria de um retrato; ou podem ser depurados mediante a captação acústica de uma sonoridade que remeta o pensar narrativo a lugares, fatos ou pessoas de seu passado, como por exemplo, o pio de uma ave, o chilrear de um passarinho ou o relinchar de um cavalo.

Na indução do canal extrínseco, a eclosão da visualidade das imagens é determinada por fatos e situações externas claramente definidas que afetam o campo dos sentidos; são as emanções sensoriais que motivam ou engendram o surgimento das imagens recordadas, submetidas à atitude contemplativa do narrador. É o olhar de algo ou o cheiro de algo ou o ouvir de algo ou o saborear de algo ou ainda o tatear algo que determinam a evocação imagética das ambiências, dos fatos ou das pessoas atinentes ao passado do narrador, os quais se resgatam como instantes fugidios e fluidos, num ritmo átimo e fugaz, esfumando-se na memória do narrador que, por sua vez, tem plena consciência de que tudo passa, tudo é tragado pela ação do tempo.

Noutro plano, o recobrar dessas imagens pretéritas é determinado pela manifestação de processos idiossincráticos, indevassáveis e insondáveis, apenas revelados e projetados pelo campo da subjetividade e da introspecção do próprio narrador, cujo interior é invadido pela irrupção de imagens passadistas que teimam em se revigorar, materializando-se efemeramente, pois o olhar do narrador está cômico de que essas imagens invasoras são tênues e se esgarçam, pois não resistem à operação de desgaste do tempo.

Em qualquer um desses dois indutores da eclosão das imagens passadistas imanentes ao olhar narrativo, o fato é que este olhar tem o pleno senso temporal do desvanecimento, tem plena consciência da finitude da matéria que pode se dar pela obsolescência, pela decrepitude ou simplesmente por fatos fatídicos ocasionadores do fim da matéria, corroborando a doída e

funda sensação narrativa da transitoriedade das coisas, das pessoas, das ambiências, do palco e das personagens remotas, que, fugidios, se perdem irremissivelmente na obliteração.

Assim, é o “fundo móvel temporal das coisas” que tem império sobre quaisquer coisas que com ele colidem; a beleza plástica oriunda da visualização de uma bela imagem posta em um retrato se confronta em irreversível inferioridade contra a mobilidade da existência humana. Nesse prisma, o “destino geral da matéria” está imerso na fatalidade irreversível do “curso contínuo das mudanças”, fadado ao processo de decomposição material das coisas que teimam em ressurgir no campo da recordação como um momento iluminado, um brilho de luz incandescente isolado, fulgurando deslocado em meio à devastadora escuridão que domina e impregna a sua atmosfera.

3.7- Considerações finais

O presente trabalho focalizou a produção literária de Rubem Braga, considerado pela crítica especializada talvez a maior referência entre cronistas no contexto da literatura brasileira contemporânea, empreendendo pesquisa incidente sobre uma de suas mais representativas obras, *A borboleta amarela*, publicada em 1955, no auge do esplendor artístico desse escritor.

O trabalho se organizou em etapas fixadas para abranger, desde o enfoque da crônica tomada enquanto gênero propriamente, até a efetivação da análise dos textos elegidos.

O capítulo preliminar tratou da crônica e se estruturou em três tópicos. O primeiro deles versou sobre a generalidade da acepção do termo “crônica”, destacando a expressão dos contornos etimológicos e do estreito vínculo semântico com o campo da temporalidade; ao longo desse segmento, foi desenvolvido um percurso histórico, através do qual se restauraram fatos propulsores do advento desse gênero na Europa e de sua transmigração para o terreno de nossa literatura.

O tópico subsequente versou sobre os olhares que a crítica repousa sobre a crônica, com destaque para o estereótipo de “gênero menor”, forjado ao longo do tempo, quando comparado aos demais gêneros literários, em especial por comumente transitar entre o jornalismo e a literatura.

Na sequência, explicitamos a instabilidade conceitual que tem marcado esse gênero, normalmente confundido com o conto e até com outras modalidades textuais, como o ensaio e o artigo.

O segundo capítulo, organizado em cinco tópicos, recompôs a produção cronística de Rubem Braga, objetivando emoldurar um painel contextual de seu papel em nossa literatura e também caracterizar a estrutura compositiva de seus textos.

No primeiro deles, reconstituímos o percurso histórico que assinalou a aparição do escritor no cenário jornalístico nacional, ensejando a sua plena adesão ao gênero da crônica literária; no segundo e terceiro tópicos, ainda na perspectiva histórica, procuramos estabelecer o perfil estilístico do escritor, marcado por uma linguagem simples, instauradora de uma cortante prosa lírica, eivada de subjetividade, traços até então inovadores em se tratando de crônica literária (no contexto histórico retratado); nos derradeiros quarto e quinto tópicos desse capítulo, recompusemos o conjunto da obra do cronista e a sua peculiar aptidão em retratar, através de suas crônicas, experiências de vida ligadas a ele mesmo e a personagens

com os quais conviveu, e, finalmente, extraímos composições organizadas como contos, ou “causos”, sobre a vida humana.

A essencialidade de nosso trabalho coube ao terceiro e último capítulo, atinente à análise das crônicas, estando ele organizado em seis segmentos sintetizados na forma adiante exposta.

O primeiro, para facilitar a inserção do leitor na atmosfera que impregnou a composição da obra, traçou o retrato contextual d’*A borboleta amarela*, sublinhando a recorrência do prisma da rememoração de fatos passados que revisitam a vida em sua plenitude.

O segundo tratou da irrupção da recordação contemplativa, motivada e determinada pela fulguração do instante poético, fenômeno destacado como indutor do processo de rememoração.

O terceiro e o quarto segmentos estão muito próximos um do outro. O primeiro desenhou o quadro de alguns enredos nos quais se concebe um narrador plenamente absorvido pela impregnação do instante poético; e o segundo fixou um olhar sobre a fulguração desse instante poético, eixo central na composição dos textos.

O quinto segmento deu atenção especial ao espaço da contemplação, notadamente da casa, um espaço que se desvela como eixo de deslocamento do narrador e animador da consumação da recordação contemplativa.

Finalmente, o sexto e último parágrafo foi dedicado à primazia dos tempos de outrora, os tempos de antigamente, sobre o tempo presente; nele, buscamos sublinhar que, no perímetro da ambivalência formada pelas modulações temporais do presente e do passado, este detém clara hegemonia sobre aquele.

Essencialmente, o trabalho demonstrou que a obra *A borboleta amarela* é paradigmática na produção cronística do escritor Rubem Braga, dispondo a temporalidade como recorrência temática, que exerce papel capital na estrutura narrativa dos textos.

Elegemos a categoria analítica do tempo, especialmente focando um olhar investigativo sobre essa categoria na perspectiva da relação que se estabelece entre ela e o narrador.

Buscamos demonstrar a suspeita levantada pelo crítico Davi Arrigucci, segundo a qual a prosa literária de Rubem Braga parece implicar o tempo em seu ritmo mais profundo, ou seja, essa prosa literária se implica através do instante e da duração do tempo, duas modulações de temporalidade que o presente trabalho procurou investigar sob os prismas teóricos de Henry Bergson e de Paulo Ricoeur.

No conjunto das análises empreendidas, observamos que as mesmas permitiram a revelação de especificidades ensejadas pelas respectivas estruturas narrativas, as quais desaguarão na instauração da recordação contemplativa como fenômeno literário de destaque, concebido e revelado pela fulguração do instante poético.

Sublinhamos, por fim, que a incidência da recordação contemplativa é o prisma através do qual se consuma o instante poético, um momento fugidio, captado intensamente por um narrador perturbado pela consciência pungente da inevitabilidade da passagem do tempo.

A análise procurou desnudar um narrador que revisita seu passado, contemplativamente, mexido pela instauração de um momento poético, que, por sua vez, pode ser determinado ora por fatores externos, operados por efeitos e sensações sinestésicas, ora por fatores internos, subjetivos e idiossincráticos, imanentes à própria natureza humana, em sua insondável complexidade.

Sob a égide da recorrente primazia do tempo, nos textos analisados a recordação contemplativa se impõe como eixo operante do curso da narrativa, materializando-se mediante a fulguração de um instante poético, que, ao tempo em que se esfumaça, ou que pelo fato mesmo de se esfumaçar, também mortifica, pungentemente, um narrador condoído pela plena ciência de ser incapaz de perenizá-lo, ante à suprema ação deletéria do tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Entrevista concedida à Revista Caras – 1985*, p. 17.

ANDRADE, Mário de. *Carta a Fernando Sabino datada de São Paulo, 25 jan., 1942, inédita*.

ARRIGUCCI JR, David. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987 p. 51

ARRIGUCCI JR., David. Fragmentos sobre a crônica. In: *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Braga de novo por aqui – Introdução à obra Os melhores contos de Rubem Braga / seleção de Davi Arrigucci Jr. – São Paulo: Global, 1988*.

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962, vol. 3, p. 958.

ATHAYDE, Tristão de. (*apud*. COUTINHO, Afrânio.) – *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 1999.

CANDIDO. Antônio *et al*. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes. 1976

ANDRADE, Mário de. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*; estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo, Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Por onde anda o velho Braga?* In: *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. In: “Braga de novo por aqui”. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Braga de novo por aqui*. In: *Melhores contos de Rubem Braga. Seleção e ensaio introdutório de Davi Arrigucci Jr. 11. Ed.*, São Paulo: Global, 2001.

BANDEIRA, Manuel. *Velho Braga*. In: *Literatura comentada sobre o cronista Rubem Braga*. São Paulo: Editora Abril Educação, 1980.

BERGSON, Henry. *Mélange*. Paris: PUF, 1962.

BERGSON, Henry. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito / Henry Bergson*; tradução Paulo Neves. – 4a edição. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. - (Biblioteca do pensamento moderno)

BERGSON, Henry. *Cartas, conferências e outros escritos / Henry Bergson*; seleção de textos de Franklin Leopoldo e Silva / tradução de Franklin Leopoldo e Silva Nathanael Caxeiro. – 2a. ed. – São Paulo: Abril Cultural, 1984.

BERGSON, Henry. *A energia espiritual / Henry Bergson*; tradução Rosemary Costhek Abílio. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. – (Biblioteca do pensamento moderno)
_____. *Essai sur données immédiates de La conscience*. Paris: PUF, 1988.

_____. *Matière et Mémoire*. Paris: PUF, 1990.

BOBBIO, Norberto. *O tempo de memória: De senectude e outros escritos autobiográficos / Norberto Bobbio*; tradução Daniela Versiani. – Rio de Janeiro: Campus, 1997.

BRAGA, Rubem. *1939, um episódio em Porto Alegre*/Rubem Braga. - Rio de Janeiro: Record, 2002.

Rubem Braga (1980, p 75), em depoimento ao *Jornal da Tarde*, em 1972,

_____. *A borboleta amarela*. 5. edição. – Rio de Janeiro: Record, 1980.

_____. *A borboleta amarela*. 6. edição. Rio de Janeiro: Record, 1982.

_____. *A borboleta amarela*. 4. edição. Rio de Janeiro: Sabiá, 1963.

_____. *A borboleta amarela*. 3. edição. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1963.

_____. *A borboleta amarela*. 1. edição. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1955.

_____. *O verão e as mulheres*. 10. edição. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. *Um cartão de Paris / Rubem Braga*; (seleção de Domício Proença Filho). – Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. *Contos russos / Os clássicos*. Coordenação de Rubem Braga; prefácio de Aníbal Machado; notas bibliográficas de Valdemar Cavalcanti; supervisão de Graciliano Ramos. – Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

_____. *50 crônicas escolhidas / Rubem Braga*; prefácio de André Seffrin. – 3. edição – Rio de Janeiro: BestBolso, 2001.

_____. *A cidade e a roça*. Rio de Janeiro, 1957. editora

_____. *A Traição das Elegantes*. 3. edição. – Rio de Janeiro, 1980.

_____. *O verão e as mulheres / Rubem Braga*. – 10. edição. – Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. *200 crônicas escolhidas*. 26. edição. – Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. *200 crônicas escolhidas*. 31. edição. – Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. *Aventuras / Rubem Braga*; organização, Domício Proença Filho. – 2. edição. – Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. *O verão e as mulheres / Rubem Braga*. 4. edição. – Rio de Janeiro: Record, 1986.

_____. *Um pé de milho*. 7. edição. – Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *Um pé de milho*. 6. edição. – Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. *1939: um episódio em Porto Alegre (Uma fada no front)*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. *Livro de Versos. / Rubem Braga*; projeto gráfico de Scliar; ilustrações de Jaguar e Scliar; prefácio de Affonso Romano de Sant'Anna; posfácio de Lygia Marina Moraes. – 3. edição. – Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. *Casa dos Braga / Memória de Infância / Rubem Braga*. 6. edição. – Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. *Rubem Braga / seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios* por Paulo Elias Allane Franchetti, Antônio Alcir Bernardez Pecora. – São Paulo: Abril Educação, 1980. (Literatura Comentada)

_____. *Recado de Primavera*. 2. edição. Rio de Janeiro, Record, 1984.

_____. *O conde e o Passarinho & Morro do Isolamento*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

BRAGA, Rubem. *Ai de ti, Copacabana!* / Rubem Braga. – 26. edição. – Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. *Ai de ti, Copacabana!* / Rubem Braga. – 5. edição. – Rio de Janeiro: Sabiá, 1960.

_____. *As coisas boas da vida*. 2. edição. – Rio de Janeiro: Record, 1989.

_____. *As coisas boas da vida*. 9. edição. – Rio de Janeiro: Record, 2010.

CARVALHO, Marco Antônio de. *Rubem Braga: um cigano fazendeiro do ar*. – São Paulo: Globo, 2007.

COELHO, Jonas Gonçalves. *Ser do tempo em Bergson*. Revista Comunicação, Saúde e Educação, v. 8. N. 15, p. 233-46, mar/ago 2004.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil / direção Afrânio Coutinho; co-direção Eduardo de Faria Coutinho*. – 5. edição. – revisada e atualizada. – São Paulo: Global, 1999.

Dicionário Oxford de Filosofia / Simon Blackburn; consultoria da edição brasileira, Danilo Marcondes; [tradução, Desidério Murcho... et al.]. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1997)

GOMES, Danilo. *Em torno de Rubem Braga*. Gráfica Valci Editora. SIG – Quadra 6 – Lote 2.230. Brasília-DF, 1986.

HOUAISS & VILLAR. Antônio & Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa / Antônio Houaiss e Mauro de Salles Villar, elaborado no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda.* – Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LIMA, Luís Costa. *Intervenções*. São Paulo: EDUSP: 2002.

LISPECTOR, Clarice. *Entrevistas*. (organização de Claire Williams, preparação de originais e notas biográficas de Teresa Montero). Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. – São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MORAES, Lygia Marina. *Conheça o escritor Rubem Braga: textos para estudantes com exercícios de compreensão e debate* / Lygia Marina Moraes. Rio de Janeiro. Record, 3. edição, 1983.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 15. edição. – São Paulo: Cultrix, 2004.

PEREIRA, Wellington. *Crônica: a arte do útil ou do fútil?* Wellington Pereira. – João Pessoa: Idéia, 1994.

RIO, João do. [Paulo Barreto] [1981-1921] *A alma encantadora das ruas*. Belo Horizonte: Crisálida, 2007.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. – Campinas: Editora da Unicamp: 2007.

RICOEUR, Paul. Tempo e narrativa / Paulo Ricoeur; revisão da tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar; introdução Hélio Sales Gentil. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. Título original: Temps et récit. Conteúdo: 1. A intriga e a narrativa histórica
ISBN 978-85-7827-053-7

RICOEUR, Paul. Tempo e narrativa / Paulo Ricoeur; tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar; revisão da tradução Cláudia Berliner. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. Título original: Temps et récit. Conteúdo: 2. A configuração do tempo na narrativa de ficção
ISBN 978-85-7827-052-0

RICOEUR, Paul. Tempo e narrativa / Paulo Ricoeur; tradução Cláudia Berliner; revisão da tradução. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. Título original: Temps et récit. Conteúdo: 3. O tempo narrado.

ISBN 978-85-7827-054-4

RONCARI, Luiz. *A estrutura da rotativa na crônica literária*. In: Boletim Bibliográfico – biblioteca Mário de Andrade. Prefeitura Municipal de São Paulo, volume 46, nº ¼, janeiro a dezembro de 1985. P. 14

SÁ, Jorge de. *A crônica*. 5. edição. – São Paulo: Ática, 1997.

SABINO, Fernando. *Cartas perto do coração* / Fernando Sabino, Clarice Lispector. – 8. edição. – Rio de Janeiro: Record, 2011.

SIMON, Luiz Carlos. *Duas ou três páginas despretentiosas: A crônica, Rubem Braga e outros cronistas*. / Luiz Carlos Simon. – Londrina: EDUEL, 2011.

ANEXO A

CRÔNICAS SUPRIMIDAS

ANEXO I

A tarde

Desde cedo soprava tão forte o nordeste com seu cheiro de mar, com seu ímpeto de espumas e de cavalos empinados, que ele amainou antes do fim da tarde, e a tarde de repente ficou mansa. Tão mansa que as pessoas distraídas que iam pelas ruas tiveram a impressão de ouvir, no meio de todos os ruídos urbanos, um pequeno silêncio que era um sinal de sossego. As nuvens começaram a se mover devagar, e eram leves e brancas, e era como se a tarde tivesse pena da cidade e de sua aflição e quisesse dizer aos homens “eu sou vossa mãe e vossa irmã e estou aqui; tende calma”.

Então me deu uma grande calma, porque eu ouvi essa mansa voz da tarde; ouvi e obedeci.

Passaram dois homens discutindo, um gesticulando, o outro tinha a cara vermelha; também a mim me acontece andar com outro homem na rua, e discutir; entretanto, eles me pareceram absurdos, e tive tanta pena porque estavam nervosos que pensei em lhes dizer: “desculpem interrompê-los, cavalheiros”.

Um deles deteria o gesto que fazia com a mão que tinha um jornal; o outro me olharia por sobre os óculos; e então me sentiria tímido para dar o meu recado, e talvez dissesse: “desculpem, eu me enganei”. Mas quando eles fossem se afastando e o de jornal começasse a dizer ao outro: “olhe só uma coisa...” é possível que eu tomasse coragem e dissesse: “Por favor, eu queria lhes dar uma informação...”

Então, o de óculos, tendo ouvido mal, talvez me perguntasse um pouco irritado: “qual é a informação que o senhor deseja?” ; e eu diria que não queria ter, mas sim dar uma informação. “Dar uma informação?”, perguntaria quase asperamente ou, quem sabe, asperamente, o de jornal na mão. E eu então diria baixo: “a tarde chegou”.

– “Quem chegou? - perguntaria o de óculos, pensando talvez em Ademar(de Barros?), talvez em Carmem (Miranda?).

– A tarde.

Eles me olhariam, estupefatos. Mas olhando suas caras eu veria que nelas próprias já se ia refletindo a mansa luz da tarde pálida; e naquele instante em que as caras ficassem imóveis me olhando, a tarde, mãe de todos, faria um pequeno carinho com sua mão de luz pálida e de leve brisa, uma carícia de mãe e de irmã. Vendo isso eu sorria um instante; ,

muito embaraçado, ma afastaria depressa. Eles me olhariam e começariam a rir de mim, mas depois de rir se sentiriam mais mansos e quase amigos e quase felizes, na doçura da tarde.

Rio, junho de 1952.

ANEXO II

Banda branca

Há muitas casas ricas no Rio de Janeiro, meu irmão; e mesmo eu, que não comunista nem cristão, mas apenas um homem distraído e medíocre, chego a ficar perplexo, com meu vago humanismo de meio-fio, quando me pergunto aonde vamos parar vendo esses ricos cada vez mais ricos e esses pobres cada vez mais pobres. Já até parece que estes, cansados de sentir revolta, se comprazem na própria miséria (quando pouco, é bobagem, diz velha sentença) e se deixam embalar no batuque dos sambas que lhes dão consolo. E do outro lado os ricos fazem de seus usos grandes abusos e não parecem pensar em uma outra coisa que mostrar uns aos outros que são ricos e mais ricos que outros ricos.

Quem salta na rua do Rio vindo de outro país se espanta com o enxame de enormes cadilaques e se pergunta se neste país a multidão é milionária, ou os milionários são multidão. Já sem pasmo ouve um brasileiro dizer de outro “que é tão pobre que lava, ele mesmo, seu cadilaque”.

Pois olhe, irmão, a mim que vou inteirando um mês de Rio, os cadilaques já me não espantam, pois a coisa por mais vulgar não mais espanta a ninguém. Há, porém, um detalhe que reparei nos anúncios dos jornais, e depois sobre o asfalto das ruas; vou lhe dizer qual é, e e você me dirá se não é, também isso, um sinal dos tempos. Para atrair o comprador, não basta dizer de um carro que ele tem tais e quais apetrechos de nome inglês, e rádio, capa de nylon, tapete azul, ar quente e frio, faroletes, pisca-pisca, relógio, marcando sempre a hora H, e zero quilômetro. Não, o comprador quer mais. Sua ambição vai além do hidramático e do giromático, do overdrive e do fluidrive, e não sei mais que máticos e que drives. O detalhe que nunca é esquecido ainda nos menores anúncios é este, que me parece singular: “banda branca”.

A princípio cuidei que fosse uma descoberta nova, quem sabe um pequeno aparelho para guiar por televisão, ou faixa atômica. Não, meu caro: banda branca é apenas a roda pintada de branco. De todos os luxos dos carros de luxo, este deve ser, com certeza, o mais barato; mas como é essencial! Chega de ser humilhante ter um “rabo-de-peixe” sem banda branca. “Tem banda branca?”, pergunta Lili a Lalá, que fala do carro em que Lulu a levou ao Joá.

Explique você, como quiser, meu amigo, esse prestígio das bandas brancas. A mim elas me fazem pensar em polainas. Depois de tanto tempo voltam os ricos a usar polainas,

como para significar que a lama do chão os não macula jamais. Como nunca andam a pé, usam polainas nos carros.

Ao pobre que espera uma hora, ao sol ou à sombra, sua condução, o esguicho de lama que lhe envia às pernas um desses monstros luzidios e buzinares (que nunca têm um segundo a perder, na urgência terrível de chegar a qualquer parte onde vão fazer coisa nenhuma) deve ser um consolo reparar que pelo menos o carro tinha banda branca.

Você não acredita? Eu acho que sim. Não vejo outro meio de explicar o equilíbrio de uma sociedade que se compraz, meu irmão, em acentuar dia a dia o próprio desequilíbrio.

Rio, janeiro de 1951.

ANEXO III

Carta ao prefeito

Senhor Prefeito do Distrito Federal -

Eu sou um desses estranhos animais que têm por habitat o Rio de Janeiro; ouvi, pois, com o devido respeito.

Sou um monstro de resistência e um técnico em sobrevivência – pois o carioca é, antes de tudo, um forte. Se às vezes saio do Rio por algum tempo para descansar de seus perigos e desconfortos (certa vez inventei até ser correspondente de guerra, para ter um pouco de paz) a verdade é que sempre volto. Acostumei-me, assim, a viver perigosamente. Não sou covarde como esses equilibristas estrangeiros que passem sobre fios entre os edifícios. Vejo-os lá em cima, longe dos ônibus e lotações, atravessando a rua pelos ares e murmuro: eu quero ver é no chão.

Também não sou assustado como esse senhor deputado Tenório Cavalcanti, que mora em Caxias e vive armado; moro bem no paralelo 38, entre Ipanema e Copacabana, e às vezes, nas caladas da noite, percorro desarmado várias “boites” desta zona e permaneço horas dentro da penumbra entre cadeiras que esvoaçam e garrafas que se partem docemente na cabeça dos fiéis em torno. E estou vivo.

Ainda hoje tenho coragem bastante para tomar um ônibus ou mesmo um lotação e ir dentro dele até o centro da cidade. Vivo assim, dia a dia, noite a noite, isto que os historiadores do futuro, estupefatos, chamarão a Batalha do Rio de Janeiro. Já fiz mesmo várias viagens na Central. Eu sou um bravo, senhor.

Sei também que não me resta nenhum direito terreno; respiro o ar dos escapamentos abertos e me banho até no Leblon, considerados um dos mais lindos esgotos do mundo; aspiro o perfume da curva do Mourisco e a brisa da Lagoa e – sobrevivo. E compreendo que, embora vós administreis à maneira suíça, nós continuaremos a viver à maneira carioca.

Eu é que não me queixo: já ma aconteceu escapar de morrer dentro de um táxi em uma tarde de inundação e ter o consolo de, chegando em casa, encontrar a torneira perfeitamente seca.

Prometestes, senhor, acabar em 30 dias com as inundações no Rio de Janeiro todo o povo é testemunha desta promessa e de seu cumprimento: é que atacastes, senhor, o mal pela raiz, que são as chuvas. Parou de chover, medida excelente e digna de encômios.

Mas não é para dizer isso que vos escrevo. É para agradecer a providência que vossa administração tomou nestas últimas quatro noites, instalando uma esplêndida lua cheia em Copacabana. Não sei se a fizestes adquirir na Suíça para nosso uso permanente, ou se é nacional. Talvez só possamos obter uma lua cheia definitiva reformando a Constituição e libertando Vargas.

Mas a verdade é que o luar sobre as ondas me consolou o peito. E eu andava muito precisado. Obrigado, senhor.

Rio, junho de 1951.

ANEXO IV

Mormaço

É o mormaço. Não há mais sol, nem chuva, nunca mais; não há sequer nuvens; há esse nublado geral, fosco e torpe. Nos melhores dias de sol, algumas semanas atrás, o céu não conseguiu ficar azul: uma bruma seca o esfumaçava; depois ela se adensa e o sol se avermelha; depois ainda empalidece, depois some. E o minguante vermelho anuncia mais seca para amanhã. Agora, no momento em que escrevo, chove, mas sem convicção; é uma chuva que não molha, nem sequer refresca, apenas aborrece. Que fizeram nesse país? De onde vem esse mormaço - do bocejo de tédio dos poderosos ou da parda indiferença do povo? Ergue-se o vento do sudoeste, mas não traz água; traz gotas. As mulheres, ainda as mais belas, perdem um pouco seu encanto; falta-lhes o beijo do sol, e o carinho do ar das manhãs molhadas. As coisas perdem o volume, nessa luz difusa: e suas cores perdem a vista.

O presidente da República manda chamar o prefeito e o intima a chover. A Light apela para a população; chovam todos, por favor. Ninguém chove; ninguém faz sol. Meu coração ficou neutro; já não amo ninguém. É impossível amar com mormaço. A represa ameaça secar completamente, mas nem isso faz. Nem ao menos temos a esperança de grandes noites completamente escuras, de miados e uivos nas trevas. Negam-nos o drama.

A fila da manteiga me irrita; é enorme e entretanto dispensável. O mar está parado, morno; ele e o céu têm a cor chata do zinco. O calor é intolerável, mas apenas por um dia ou dois; a pressão ameaça fazer saltar os nervos e obrigar os ratos a emergirem enraivecidos dos bueiros, mas logo cede. Faz mormaço também dentro dos termômetros e dos barômetros.

Faz mormaço na alma. Faz mormaço na Câmara. Os ventos estão desmoralizados, e já sopram sem fé. Então a calmaria enerva. É desagradável ficar em casa, e não vale a pena sair. É necessário fazer crônicas, mas seria ridículo tentar dizer alguma coisa de concreto.

Não dispomos sequer do tédio esplêndido de Baudelaire: “je suis comme le roi d'un pays pluvieux...”. Somos todos amanuenses de um país de mormaço; não atingimos o tédio, ficamos na cateação difusa. A minha vizinha pensa em raspar os cabelos das pernas, mas deixa para amanhã. Vamos todos deixar a vida para amanhã e, por favor, não morra ninguém: é horrível a gente ir aos enterros bocejando.

Rio, novembro de 1951.

ANEXO V

O Estrangeiro

Eu estava cansado e triste; saí para a rua, e céu estava cinzento e sujo, e um vento frio me atacou na esquina. Em qualquer outro dia isso não teria importância, mas não deviam ter-me dito que este era o primeiro da primavera. Bonita primavera me oferecem os senhores! Tive vontade de gritar ao povo de Paris; mas fiquei em silêncio comendo sozinho no fundo de um velho “bistrô”. Não me ofereci um quarto de vinho ordinário sequer; bebi água, como um renegado. Comi mal, paguei, refleti um instante o quão pouco dinheiro dispunha no meu bolso ao cabo de tantos e tantos anos de perambulação e trabalho; vi-me, se quiser, em um espelho baço, e me achei mais feio e mais velho; descobri uma pequena mancha na gola do paletó; aborreceu-me aquele meu ar de estrangeiro chato com seu cachecol amarrotado.

- “Lá vai um estrangeiro chato com um cachecol amarrotado, um paletó com mancha na gola e uma cara envelhecendo com fios brancos no bigode; por que os estrangeiros usam bigodes? Além do mais, esse o usa sem convicção. Deve ser um italiano do Sul. Talvez um português ou panamenho; ou certamente é búlgaro, um búlgaro desonesto, eis o que diz a sua cara.”

Assim (penso eu) tagarelou consigo mesma a moça de capote verde que, no ponto de ônibus, dedicou alguns segundos a olhar a minha cara com um ar aborrecido. Tive vontade de lhe dizer: “nem búlgaro nem desonesto, mademoiselle; eu sou de uma família decente de Cachoeiro de Itapemirim, fique sabendo”. Mas ela morrerá um dia sem jamais ter ouvido essa extraordinária declaração, pois entrou no ônibus e se foi, sem olhar para trás.

“Assim são as mulheres, ignorantes e frívolas” - pensei eu, seguindo pela calçada. Dei de ombros; e talvez tenha não só pensado como também dito essas palavras, pois às vezes me apraz falar sozinho pelas ruas.

Pode-se criticar de muitos modos a cidade de Paris, mas acho que é indiscutível que é uma boa cidade para se falar sozinho na rua, mesmo em português. Falo de vez em quando, e não falo mais porque a minha conversa me fatiga e aborrece um pouco. Prefiro-me escrevendo, imaginem os senhores.

Mas que importa um homem, e o que ele pensa? Nem as nuvens do céu nem as de meu peito impediam que a primavera estivesse na verdade desenvolvendo seus mistérios; ela agia, a Deusa de faces coloridas e pele fresca e pernas longas. Agia. Mas se eu me animar a contar

seus feitos, será assunto de outro recado; este já vai longo e feio, e não teria conserto, com certeza. Ah, um trocadilho, estão vendo? Até amanhã, por favor, até amanhã; perdão.

Paris, abril de 1950.

ANEXO VI

O pintor

O apartamento dá para um pátio; e do outro lado desse pátio há dezenas de apartamentos, dezenas de retângulos de janelas. Esses vizinhos mandaram reclamar: não sabiam que um pintor viera morar ali e se espantavam adivinhando às vezes, na penumbra da sala, um dorso nu de mulata ou a figura de uma mulher alta e loura se despindo tranquilamente.

O zelador disse: “O senhor faça o favor de mandar pôr umas cortinas.” O pintor disse: “Bem.” Pessoalmente não compreendia como a distante visão de suas amigas nuas poderia desagradar a ninguém. Mandou pôr um toldo amarelo. Sim, era, até bem pouco tempo, de um amarelo desmaiado de canarinha belga em vésperas de muda. Mas não há vizinhos apenas na frente: há também no alto. E o toldo amarelo começou a receber estranhos líquidos, uns escuros, outros vivos, lançados das janelas superiores. O pintor olha com melancolia seu toldo que rapidamente se mancha e enfeia. “Qualquer dia os vizinhos da frente reclamarão que meu toldo está muito feio” - diz ele com bonomia.

Sabe que é um condenado, um escravo desses vizinhos inumeráveis empilhados à sua volta e em sua frente, essa população que se esgueira por corredores e elevadores, acende e apaga suas lâmpadas, rega seus potes de flores e lança no vácuo alegremente, suas pontas de cigarro. A vida pulula em volta do pintor: formas vivas ou mecânicas que se movem, volumes e cores que se deslocam, pés, cabeças, ancas passando. Mas no sossego de seu laboratório ele é o rio: de pincel na mão, em silêncio, ele refaz o mundo. Não apenas esse atual em volta dele, que se fragmenta em mil formas, desde a árvore empoeirada e o bonde moroso e cheio e os cubos estéreis dos edifícios de cimento até a nesga de mar azul além, lá muito além.

Quando ele olha quito a mulher nua que dobrou o joelho, então emergem do tempo outros joelhos de neve ou de cobre, e sua mão lenta que traça a curva está recuperando essas visões antigas. E então essa curva deixa de ser um joelho, é um elemento da composição do quadro que nasce imperioso com sua própria lei. 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 posa 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 pintor assobia, abre a porta para receber o cobrador de gás e luz, contempla seu toldo manchado, senta na mesa, propõe jogar baralho. Mas de vez em quando olha seu quadro; ele está lendo as primeiras linhas do Gênesis e sabe que todo o resto, essa mulher de riso agudo, o amigo que trouxe a garrafa de vinho, o vizinho que ligou o rádio tão alto, tudo isso é anarquia e ilusão. 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.

Rio, abril de 1951.

ANEXO VII

Passeio

Forte de S. João, Laje, Santa Cruz – e depois esses caminhos que se perdem no mato, essas prainhas que se abrem debaixo de umas árvores, entre dois rochedos.

Não sei se estamos na Charitas ou em Jurujuba; de meu barco vejo, com preguiça, pequenas casas cor-de-rosa com janelas azuis. Eu escrevi - “meu barco” - e o barco não é meu. Mas neste momento está sendo. Entre as árvores, escondida, no morro do Cavalão, está a casa do Caloca.

O barco não é meu, a casa não é mais de Carlos Leão, mas a propriedade não é um furto, é uma pilhéria. Se nesta manhã de sol desapareço do escritório e fujo para as águas azuis, e levo amigos, e nos rimos, e bobeamos pelas praias e ilhas, e comemos camarão frito na casca, e bebemos cervejinha gelada, e nos sentimos ainda mais amigos porque o mar é azul e o sol é louro – então alguma coisa, neste barco, já é eternamente minha.

Quem comprou a casa e as árvores de Carlos Leão no Morro do Cavalão? Nem sequer sei o nome desse homem feliz, mas devo confessar a ele que a sombra da mangueira é um pouco minha; ele não comprou a sombra. A sombra quem a faz é o sol, quem a azula é a lua, quem a deixa perene no ar, remota, mas fresca, é a saudade do que passou. E o tempo não vence a realidade mais profunda das coisas: dos pés que pisaram aquele chão, de nós que ali respiramos, e sentimos e vivemos e sonhamos, alguma coisa ficou e vive. Não somos fantasmas: para nós essa gente que está morando hoje na casa é que são fantasmas – seres vagos, sem substância nem face. Eu me lembro de um momento, uma tarde, sob as árvores, sobre o manso mar o Rio de Janeiro parecia tremular na distância, havia um pássaro piando.

Lembro outros momentos. Mas o barco deixa longe, a boreste, perdida numa névoa de luz, Icaraí. Lá ficou um ginásiano passeando pela praia, morando numa casa do Campo de S. Bento. Ele vai neste barco, já bordeja o vela forte vai para uma praia qualquer entre palmeiras, vai distraído, deixando a melancolia na esteira das espumas, vai na força, sem se importar com a água fria que escorria pelo remo e me molhava a manga da camisa; fui remando, remando com toda a força.

Rio, agosto de 1952.

ANEXO B

CRÔNICAS ANALISADAS

ANEXO I

A navegação da casa

Muitos invernos rudes já viveu esta casa. E os que a habitaram através dos tempos lutaram longamente contra o frio entre essas paredes que hoje abrigam um triste senhor do Brasil.

Vim para aqui enxotado pela tristeza do quarto do hotel, uma tristeza fria, de escritório. Chamei amigos para conhecer a casa. Um trouxe conhaque, outro veio com vinho tinto. Um amigo pintor trouxe um cavalete e tintas para que os pintores amigos possam pintar quando vierem. Outro apareceu com uma vitrola e um monte de discos. As mulheres ajudaram a servir as coisas e dançaram alegremente para espantar o fantasma das tristezas de muitas gerações que moraram sob esse teto. A velha amiga trouxe um lenço, pediu-me uma pequena moeda de meio franco. A que chegou antes de todas trouxe flores; pequeninas flores, umas brancas e outras cor de vinho. Não são das que aparecem nas vitrinas de luxo de Paris e dentro de Paris, porque a primavera chegou.

Tudo isso alegra o coração de um homem. Mesmo quando ele já teve outras casas e outros amigos, e sabe que o tempo carrega uma traição no bojo de cada minuto. Oh! Deuses miseráveis da vida, por que nos obrigais ao incessante assassinio de nós mesmos, e a esse interminável desperdício de ternuras? Bebendo esse grosso vinho a um canto da casa comprida e cheia de calor humano (ela parece jogar suavemente de popa a popa, com seus assoalhos oscilantes sob os tapetes gastos, velha fragata que sai outra vez para o oceano, tripulada por vinte criaturas bêbedas) eu vou ternamente misturando aos presentes os fantasmas cordiais que vivem em minha saudade.

Quando a festa é finda e todos partem não tenho coragem de sair. Sinto o obscuro desejo de ficar só nesse velho barco, como se pudesse naufragar se eu o abandonasse nessa noite de chuva. Ando pelas salas ermas, olho os cantos desconhecidos, abro as imensas gavetas, contemplo a multidão de estranhos e velhos utensílios de copa e de cozinha.

Eu disse que os moradores antigos lutaram duramente contra o inverno, através das gerações. Imagino os invernos das guerras que passaram; ainda restam da última farrapos de papel preto nas janelas que dão para dentro.

Há uma série grande e triste de aparelhos de luta contra o frio; aquecedores a gás, a eletricidade, a carvão e óleo que foram sendo comprados sucessivamente, radiadores de diversos sistemas, com esse ar barroco e triste da velha maquinaria francesa. Imagino que não usarei nenhum deles; mas 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. O inverno voltou de súbito, gelado, com seu vento ruim a esbofetear a gente desprevenida pelas esquinas.

Hesitei longamente, dentro da casa gelada; qual daqueles aparelhos usaria? O mais belo, revestido de porcelana, não funcionava, e talvez nunca tivesse funcionado; era apenas um enfeite no ângulo de um quarto; investiguei lentamente os outros, abrindo tampas enferrujadas e contemplando cinzas antigas dentro de seus bojos escuros. Além do sistema geral da casa – esse eu logo pus de lado, porque comporta ligações que não merecem fé e termômetros encardidos ao lado de pequenas caixas misteriosas – havia vários pequenos sistemas locais. Chegaram uns amigos que se divertiram em me ver assim perplexo. Dei conhaque para aquecê-los, uma jovem se pôs a cantar na guitarra, mas continuei minha perquirição melancólica. Foi então que me veio a ideia mais simples: afastei todos os aparelhos e abri, em cada sala, as velhas lareiras. Umas com trempe, outras sem trempe, a todas enchi de lenha e pus fogo, vigiando sempre para ver se as chaminés funcionavam, jogando jornais, gravetos e tacos e toros, lutando contra a fumaceira, mas venci.

Todos tiveram o mesmo sentimento: apagar as luzes. Então eu passeava de sala em sala como um velho capitão, vigiando meus fogos que lançavam revérberos nos móveis e paredes, cuidando carinhosamente das chamas como se fossem grandes chamas ardentes mas delicadas que iam crescendo graças ao meu amor. 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.

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 regozijar-se ao receber a luz desse honesto fogo. Há chamas douradas, pinceladas azuis, brasas rubras e outras cor-de-rosa, numa delicadeza de guache. Lá no 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.

Então, nesse belo momento humano, sentimos o quanto somos bichos. Somos bons bichos que nos chegamos ao fogo, os olhos luzindo; bebemos o vinho da Borgonha e comemos pão. 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. Somos todos amigos, os antigos e os novos, meus sucessivos “eus” se dão as mãos, cabeças castanhas ou loiras 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. Sabemos que há muita coisa triste, muito erro e aflição, todos temos tanta culpa; mas agora está tudo bom.

Remonto mais no tempo, rodeio fogueiras da infância, grandes tachos vermelhos, tenho vontade de reler a carta triste que outro dia recebi de minha irmã. Contemplo um braço de mulher, que a luz do fogo beija e doura; ela está sentada longe, e vejo apenas esse braço forte e suave, mas isso me faz bem. De súbito me vem uma lembrança triste, aquele sagui que eu trouxe do Norte de Minas para minha noiva e morreu de frio porque o deixei fora uma noite, em Belo Horizonte. Doeu-me a morte do sagui; 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. Penso em meninos. Penso em um menino.

Paris, abril de 1950.

ANEXO II

Casas

Os amigos mais pobres apenas pensam em comprar um terreninho a prestações, em algum lugar longe, mas simpático; e pensam, apenas. Os mais ricos querem construir ou comprar uma casa. Não sei por que me convidam a ir ver o terreno, ou a casa que pretendem reformar. Vou sempre. Tenho consciência de que eles estão vivendo um momento grave; mesmo quando falam com decisão – “vou derrubar isto, fazer uma puxada aqui” – sinto que estão intimamente hesitantes.

- E aqui, o que vão plantar?

O amigo não chega a dizer nada, mas sua mulher responde logo, como se naquele instante mesmo estivesse pensando nisso, responde com precipitação, como se quisesse impedir que, uma vez levantada a questão, alguém pudesse admitir uma resposta diferente.

- Jabuticaba.

E me olha nos olhos. O amigo também e olha. Fico um instante calado, eles sabem o que estou pensando. Ela está vendo dentro de minha alma a mudinha de jabuticabeira murchar ou crescer raquítica, feia, estéril, em um clima impróprio. E acode logo, como se estivesse regando carinhosamente com sua palavra a planta sem viço:

- Você sabe que aqui perto, no outro canto do bairro, tem uma casa que tem jabuticabeiras?

Explica que ela também pensou que não desse jabuticabeira por aqui. Pois dá, e muito bem. A questão é manter a terra bem fresca. Um fio de água ali perto, e a jabuticabeira crescerá em graça e beleza e seu tronco e seus galhos se cobrirão de frutas escuras e gostosas. Tenho vontade de fazer uma pergunta cruel, mas justificável, sobre uma possível escassez de água. Mas não quero judiar da jovem senhora. Sei que ela está sonhando em plantar aqui uma jabuticabeira de sua infância. Sei, porque eu mesmo plantaria um cajueiro ou um imenso pé de fruta-pão. Seu sonho é a jabuticabeira de Minas; talvez seja essa a primeira imagem que lhe tenha ocorrido diante da palavra “casa”: uma construção com jabuticabeiras.

Meus amigos estão ancorando. Alguns só no começo da velhice conseguem realizar esse antigo sonho. Um desses me disse, com melancolia, que fazendo sua casa tinha às vezes a estranha impressão de que estava fazendo seu túmulo. “Estou fazendo uma casa para viver nela, mas principalmente a casa onde vou morrer; você pensa bem, uma casa é uma coisa agarrada no chão, uma coisa que se afunda no chão. É o chão, o sossego que estou

procurando. Mas estou alegre por causa de meu filho menor. Esse não crescerá, como os outros, pulando de um apartamento para outro. Terá uma infância de casa, de árvore, de pedra, de águas, de bichos, de chão, uma infância com cacarejar de galinhas. Eu... eu quero plantar uma mangueira aqui, perto da janela de meu quarto. Pena que o terreno não dê para plantar mais mangueiras...”

Ele falava e eu revia a muitos anos e muitas léguas de distância, a casa-grande em que ele foi menino, a casa em que seu pai morreu, uma grande casa branca cercada de mangueiras gordas.

Rio, março de 1951.

ANEXO III

Um sonho

Não posso escrever sobre outra coisa. E não devia escrever nada hoje. Penso um instante no que sentirão os leitores: essa coisa que me emociona de maneira tão profunda, o sonho que ainda me dói no corpo e na alma, será para eles uma história vulgar; pior ainda, precisarei escrever com muito cuidado, para que esse instante de infinita pureza que eu vivi não pareça, a outrem, apenas um pequeno trecho de literatura barata.

Na verdade não houve nem mesmo um beijo ou, se houve, ele perdeu qualquer sentido, para ficar apenas dentro de mim essa impressão de doçura profunda, e perfeita felicidade. Aquela mulher estava nua. E escrevendo “mulher nua” no jornal, como soa a escândalo! Seria preciso escrever com uma grande delicadeza para fazer sentir como eu senti naquele momento: beleza, além de qualquer desejo, apenas o sentimento da vida mansa naquela pele de um dourado pálido.

Além dos nossos sentidos há um outro – mas não estou falando de coisas espirituais, eu estou falando em sentimentos vividos em um instante em que não há diferença entre coisas materiais e espirituais. Se as linhas de seu corpo ainda existiam, eram como uma vaga lembrança, um desenho imaterial suspenso no ar. O que me emocionava era a carne, como se eu vivesse a vida de seus tecidos, a sua doce vida perante o ar – leve como um sussurro de ramos longe, como um ruflar de ave imponderável, um murmúrio perdido na distância. E seu corpo era tão belo que senti um aperto na garganta, e os olhos úmidos.

Perdido! Eu lutava confusamente para não despertar de todo, pois sabia que então estaria perdido para sempre esse corpo feito de carne e de sonho. Uma angústia se apossou de mim, a claridade da janela me feria os olhos, afundei a cabeça no leito para salvar essa visão de vinte anos antes.

E ainda o revi por um instante, como se estivesse sumindo em uma luz dourada, e na luz se perdendo, voltando a ser apenas luz.

Desperto. Penso um instante nessa mulher de quem há tantos anos não tenho notícia nem quase lembrança, essa que foi perfeita na dignidade e na pureza de sua nudez e que hoje anda não sei em que cidade ou país, não sei ao lado de quem – nem sei mesmo se ainda vive. Sua pessoa, sua risada, sua amargura, e o som de sua voz, tudo se perdeu em mim. Mas por

um instante viveu, no meu sonho, aquele esplendor suave de uma nudez, que eu guardo tão quietamente no fundo de minha emoção como se quisesse proteger de todo o lirismo e de toda a sensualidade o momento melhor de minha vida.

Rio, maio de 1952.

ANEXO IV

O retrato

Conheci numa noite de festa pelo casamento de Di Cavalcanti – felicidades, ó nubente alviniente! – uma alta e bela moça que faz pintura.

Não lhe vi os quadros à luz do dia, nem posso julgar a sua força. Havia apenas, no salão, dois pequenos retratos a óleo feitos por ela. Eram dois auto-retratos; e me contaram que desde os 14 anos essa moça se retrata.

Parece-me comovente essa história de uma pessoa sensível à própria beleza, que vai escrevendo, ao longo dos anos, a legenda, em imagens, de sua existência. Ela tem hoje 20; e não é sem emoção que um homem qualquer, que a conhece hoje, contempla a moça de 14 anos em sua própria interpretação juvenil, e se pergunta se apenas a face mudou, ou foi a sua maneira de sentir a si mesma.

Tudo muda; mas nesse jogo delicado entre o olhar que vê e o olhar contemplado, e que são o mesmo olhar, a graça e o mistério da mudança não é menor que a emoção da permanência.

Ela me falou, com uma ponta de desprezo, de seu auto-retrato dos 14 anos; talvez, mais tarde, volte a amá-lo. Pensei em tudo o que essa moça tem por viver e sentir, e nos reflexos que as luzes e sombras da vida irão jogando sobre as suas cores primaveris. No estranho vigor que a sua mão tomará um dia para traçar um radioso momento de sua vida de mulher; na leve melancolia com que, pela primeira vez, deixará um traço branco entre os cabelos; na mão trêmula que traçará as linhas de uma velha cabeça enrugada e encanecida...

Sou um homem de mau gosto; que a moça, enlevada no encanto da própria beleza, saiba perdoar, com um sorriso, essa mesquinha sugestão de um futuro distante e frio. Isso lhe será fácil; no fundo do coração os moços não acreditam na velhice.

Quando o outono vier, sua defesa é ver seus olhos de luz menos viva com olhos mais sábios e vividos. Mas a verdade está nos momentos que ela vive hoje, debruçada sobre o mistério da própria beleza, sentindo o fluir misterioso do tempo e do sentimento.

Rio, junho de 1952.

ANEXO V

Mangue

A madrugada era escura nas moitas de mangue, baixas, meio trêmulas do ventinho frio. Mas do lado do mar o céu estava lívido, e se espelhava na água do canal pálido. Eu avançava no batelão velho; remava cansado, e tinha sono. De repente veio um rincho de cavalo; depois, numa choça de pescador, junto do morro, tremulou a luz de uma lamparina.

Aquele rincho de cavalo me fez lembrar a moça andando a cavalo. Ela era corada, forte. Viera do Rio, sabíamos que era muito rica, filha de um irmão rico de um homem de nossa terra. A princípio a olhei com espanto, quase desgosto: ela usava calças compridas, fazia caçadas, dava tiros, saía de barco com os pescadores. Mas na segunda noite, quando nos juntamos todos na casa de Joaquim Pescador, ela cantou; tinha bebido cachaça, como todos nós, e cantou primeiro uma coisa em inglês, mas depois o luar do sertão e uma canção antiga que dizia assim: “esse alguém que logo encanta deve ser alguma santa”. Era uma canção triste.

Cantando, ela parou de me assustar; cantando, ela deixou que eu a adorasse de repente, com essa adoração súbita, mas tímida, esse fervor confuso da adolescência – adoração sem esperança, ela devia ter dois anos mais do que eu. E amaria o rapaz de suéter e sapato de basquete que costuma ir ao Rio, ou (murmurava-se) o homem casado, que já tinha ido até à Europa e tinha um automóvel e uma coleção de espingardas magníficas. Não a mim, com minha pobre *flobert*, não a mim, de calça e camisa, descalço, não a mim, que não sabia lidar nem com um motor de popa, apenas tocar um batelão preto com meu remo.

Duas semanas depois que ela chegou é que a encontrei na praia solitária; eu vinha a pé, ela veio galopando a cavalo; vi-a de longe, meu coração bateu adivinhando quem poderia estar galopando sozinha a cavalo, ao longo da praia na manhã fria. Pensei que ela fosse passar me dando apenas um adeus, esse “bom dia” que no interior a gente dá a quem encontra; mas parou, o animal resfolegando e ela respirando forte, com os seios agitados dentro da blusa fina, branca. São as duas imagens que mais forte se gravaram na minha memória, desse encontro, a pele escura e suada do cavalo e a seda branca da blusa; aquela dupla respiração animal no ar fino da manhã.

E saltou, chamando-me pelo nome, conversou comigo. Séria, como se eu fosse um rapaz mais velho do que ela, um homem como os de sua roda, com calças de *palm-beach*, relógio de pulso. Perguntou coisas sobre peixes; fiquei com vergonha de não saber quase

nada, não sabia os nomes dos peixes que ela dizia, deviam ser peixes de outros lugares mais importantes, com certeza mais belos. Perguntou se a gente comia aqueles cocos dos coqueirinhos junto da praia – e falou de minha irmã, que conhecera, quis saber se era verdade que eu nadara desde a ponte do Boi até perto da lagoa.

De repente me fulminou: “por que você não gosta de mim? Você me trata sempre de um modo esquisito...” Respondi, estúpido, com a voz rouca: “eu não”.

Ela então riu, disse que eu confessara que não gostava mesmo dela, e eu disse: “não é isso”. Montou o cavalo, perguntou se eu não queria ir na garupa. Inventei que precisava passar na casa dos Lisboa. Não insistiu, me deu um adeus muito alegre; no dia seguinte, foi-se embora...

Agora a água da lagoa estava mais pálida, e já havia uns laivos de rosa na água e no céu. Aquele rincho distante de cavalo me lembrara a moça rica e bonita, corada, impossível. Comecei a remar com força, sem me importar com a água fria que escorria pelo remo e me molhava a manga da camisa; fui remando, remando com toda a força.

Rio, agosto de 1952.

ANEXO VI

Mudança

O novo morador do apartamento me convidou a subir, queria que eu desse algum palpite sobre a pintura das paredes.

Ficara com os móveis da família que se mudara, e trouxera mais alguns seus. Todos estavam empilhados no meio dos aposentos. Os pintores tinham terminado o trabalho do dia. Um já tomara banho e os outros faziam o mesmo naquele momento, um no chuveiro de empregada, outro no da família. Andando entre as montanhas de móveis e tarecos, percorremos a sala, os dois quartos, a saleta com vista para o mar. O novo inquilino me explicava: “Aqui vou pintar de branco meio cinza; para o rodapé escolhi este marrom, que é praticamente da cor do assoalho; preferia que fosse da mesma cor da parede, mas suja muito; esta parede aqui eu queria que continuasse com esse amarelo-claro, acho muito bonitinho, mas minha mulher não gosta de amarelo. Para o quarto escolhi este verde, um pouquinho mais carregado do que está, mas pouca coisa”.

Eu concordava, calado, ou dava algum palpite, sem convicção: “É, fica bem assim, também podia ser um azul bem leve...”. Mas no meio daquela arrumação ignominiosa – cadeiras, almofadas, cama de criança, pilhas de discos, biombo fechado – eu reconstituía a ordem antiga deste apartamento do casal amigo, onde tantas vezes vim. E lembrava momentos simples: o marido fumando o cachimbo, a mulher na janela chamando a criança para dentro. A antiga arrumação dos móveis, o dia em que chegou a vitrola nova, a ideia de fazer um estrado na sala da frente para uma pessoa sentada poder ver o mar. Lembro aquele jantar desagradável, em que o casal estava brigado e começou a discutir em minha frente; o telegrama triste, contando uma doença súbita e grave de um amigo comum, no meio de uma noite alegre, em que havia gente cantando e dançando. Lembro tantos momentos dessa longa amizade, e de repente esses móveis me parecem não apenas desarrumados como quebrados, essa família amiga que morou aqui não apenas está ausente como está morta, ou pelo menos separada. Há, nessa mudança de uma casa tão longamente habitada, um abandono dessas coisas tão integradas na vida da família, uma traição que me dói. Nunca esse casal poderá ser o mesmo, se com tão espantosa frieza pode abandonar esse *sommier* com sua gaveta baixa outrora cheia de fotografias, e todas essas coisas que tiveram a longa amizade de seus olhos e suas mãos, acostumadas a suas alegrias, seus sustos, sua calma, sua tristeza. A poltrona tem

um ar lamentável, traída; o *abat-jour* iluminará outra cabeça e outro livro; a cama receberá outros corpos.

Eu também me sinto traído, com esses móveis, essas paredes, essas coisas. Eu, que sempre tenho vivido de um canto para outro, e durmo e como em qualquer lugar, e deixo para trás a casa e as coisas, e sempre hei de sentir um prazer novo em dormir em qualquer quarto de hotel, em qualquer cidade desconhecida; eu, que de meu só conservo, ao longo do tempo, as amizades e ternuras, aqui me vejo desolado e com uma vaga revolta diante dessas coisas amontoadas e tristes que perderam o próprio sentido, essas coisas em que parecia estar entranhada para sempre a alma da família, que ficaram tão silenciosamente e trágicas no dia em que o menino passou mal, que tanto sofreram e viveram com o homem, a mulher e a criança. E tenho uma vontade infantil e absurda de passar a mão pelo encosto da velha poltrona e lhe dizer baixinho, como se na verdade estivesse falando para mim mesmo: “Eles não tinham o direito de fazer isso”.

Rio, fevereiro de 1952.

ANEXO VII

Do Carmo

Encontro na praia um velho amigo. Há anos que a vida nos jogou para lados diferentes, em profissões diversas; e nesses muitos anos apenas nos vimos ligeiramente uma vez ou outra. Mas aqui estamos de tanga, em pleno sol, e cada um de nós tem prazer em constatar que não envelheceu sozinho. E cata, com amável ferocidade, os sinais de decadência do outro. Lamentamo-nos, mas por pouco tempo; logo, num movimento de bom humor, resolvemos descobrir que, afinal de contas, nossa idade é confortável, e mesmo, bem pensadas as coisas, estimável. Quem viveu a vida sem se poupar, com a alma e o corpo, e recebeu todas as cargas em seus nervos, pode conhecer, como nós, essa vaga sabedoria animal de envelhecer sem remorsos.

Lembramos os amigos de quinze a vinte anos atrás. Um enlouqueceu, outro morreu de beber, outro se matou, outro ficou religioso e muito rico; há outros que a gente encontra às vezes numa porta de cinema ou numa esquina de rua.

E Do Carmo?

Respondo que há uns dez anos atrás quando andava pelo Sul, tive notícias de que ela estava na mesma cidade, mas não a vi. Nenhum de nós sabe que fim levou essa Maria do Carmo de cabelos muito negros e olhos quase verdes, a alta e bela Do Carmo. E sua evocação nos comove, e quase nos surpreende, como se, de súbito, ela estivesse presente na praia e estirasse seu corpo lindo entre nós dois, na areia. Falamos de sua beleza; nenhum de nós sabe que história pessoal o outro poderia contar sobre Do Carmo, mas resistimos sem esforço à tentação de fazer perguntas; não importa o que tenha havido; afinal foi com outro homem, nem eu nem ele, que Do Carmo partiu para seu destino; e a verdade é deixou nele e em mim a mesma lembrança misturada de adoração e de encanto.

Não teria sentido reencontrá-la hoje dentro de nós ela permanece como um encantamento, em seu instante de beleza. Maria do Carmo “é uma alegria para sempre”, e sua lembrança nos faz mais amigos.

Depois falamos de negócios, família, política, a vida de todo o dia. Voltamos ao nosso tempo, regressamos a hoje e tornamos a voltar. E de súbito corremos para a água e mergulhamos, com o vago sentimento de que essa água sempre salgada, impetuosa e pura,

não limpa somente a areia de nosso corpo; tira também um pouco a poeira que na alma vai deixando a passagem das coisas e do longo tempo.

Rio, novembro de 1951.

ANEXO VIII

Cinelândia

Extraviei-me pela cidade na tarde de sábado, e então me deixei bobear um pouco pela Cinelândia. Foi certamente uma lembrança antiga que me fez sentar na Brasileira; e quando um garçom veio e perguntou o que eu desejava, foi um rapaz de 15 anos que disse dentro de “*waffles* com mel”. E disse meio assustado, como quem se resolve a fazer uma loucura.

Não sei por que, para aquele rapaz de quinze anos, que dispunha apenas de 50 mil-réis mensais para suas despesas pequenas “*waffles* com mel” ficou sendo o símbolo do desperdício; era uma pequena loucura a que se aventurava raramente, sabendo que iria desequilibrar seu orçamento.

Talvez viesse o nome inglês o prestígio dos *waffles*. E lembro-me de ter encontrado na Cinelândia uma jovem rica de minha terra; aventurei-me, num gesto insensato, a convidá-la a entrar numa confeitaria, e depois de lhe ofertar, como um nababo, “*waffles* com mel” (lembro até hoje seus dentes brancos e finos); levei minha loucura até as últimas consequências, depois de meia hora de conversa, para prendê-la na mesa (a tia esperava numa porta de cinema), de fazer questão absoluta que ela provasse um Banana Real! Era um insensato, o moço Braga.

Mais tarde, já na Faculdade, e morando no Catete, me lembro que sábado, de tarde, as vezes a gente metia uma roupa branca bem limpa, bem passada (depois de vários telefonemas à tinturaria) e vínhamos, dois ou três amigos, lavados, barbeados, penteados, assim pelas cinco da tarde, fazer o *footing* na Cinelândia. E estavam ali moças de Copacabana e do Méier, com seus vestidos de seda estampados, a boca muito pintada, burburinhando entre as confeitarias e os cinemas. Não nos davam lá muita atenção, essas moças: seus pequenos corações freíam perante os cadetes e os guardas-marinhas, mais guapos e belos em seus uniformes resplendentes com seus espadins brilhantes.

Tudo isso passou: o sábado inglês, as dificuldades do trânsito e o próprio tempo agiram, e nesta tarde de sábado em que me extraviou pelo Centro, há apenas alguns palermas como eu zanzando pela Cinelândia. Só agora reparo nisso, e então me sinto um velho senhor saudosista; não há mais sábado na Cinelândia, creio que não há mais cadetes nem guardas-marinhas, todos são tenentes-coronéis, capitães-de-corveta e de fragata, perdidos em Agulhas-Negras, quartéis, cruzadores recondicionados nesses mares do mundo.

E Rui Moraes, João Madureira, Miguel Sales, todos sumiram pela vida adentro, cada um no seu canto, com sua família – tenho a impressão de ter sobrado, terrível retardatário, na tarde da Cinelândia, diante dos *waffles* melancólicos, e se tivesse um amigo ao lado diria a El, com a voz enjoada de um senhor idoso: “nem se compara: a Americana antiga era muito melhor...”

Rio, maio d

ANEXO IX

O sino de ouro

Contaram-me que, no fundo do sertão de Goiás, numa localidade de cujo nome não estou certo, mas acho que é Porangatu, que fica perto do rio de Ouro e da Serra de Santa Luzia, ao sul da Serra Azul – mas também pode ser Uruaçu, junto do rio das Almas e da serra do Passa-Três (minha memória é traiçoeira e fraca; eu esqueço os nomes das vilas e a fisionomia dos irmãos, esqueço os mandamentos e as cartas e até a amada que amei com paixão) -, mas me contaram que em Goiás, nessa povoação de poucas almas, as casas são pobres e os homens pobres, e muitos são parados e doentes e indolentes e mesmo a igreja é pequena, me contaram que ali tem – coisa bela e espantosa – um grande sino de ouro.

Lembrança de antigo esplendor, gesto de gratidão, dádiva ao Senhor de um grão-senhor – nem Chartres, nem Colônia, nem S. Pedro ou Ruão, nenhuma catedral imensa com seus enormes carrilhões tem nada capaz de um som tão lindo e puro como esse sino de ouro, de ouro catado e fundido na própria terra goiana nos tempos de antigamente.

É apenas um sino, mas é de ouro. 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. E a cada um daqueles homens pobres ele dá cada dia sua ração de alegria. Eles sabem que de todos os ruídos e sons que fogem do mundo em procura de Deus – gemidos, gritos, blasfêmias, batuques, sinos, orações, e o murmúrio temeroso e agônico das grandes cidades que esperam a explosão atômica e no seu próprio ventre negro parecem conter o germe de todas as explosões – eles sabem que Deus, com especial delícia e alegria, ouve o som alegre do sino de ouro perdido no fundo do sertão. E então é como se cada homem, o mais pobre e humilde, o mais mesquinho e triste, tivesse dentro da alma um pequeno sino de ouro.

Quando vem o forasteiro de olhar aceso de ambição e propõe negócios fala em estradas, bancos, dinheiro, obras, progresso, corrupção – dizem que esses goianos olham o forasteiro com um olhar lento e indefinível sorriso e guardam um modesto silêncio. O forasteiro de voz alta e fácil não compreende; fica, diante daquele silêncio, sem saber que o goiano está quieto, ouvindo bater dentro de si, com um som de extrema pureza e alegria, seu

particular sino de ouro. E o forasteiro parte, e a povoação continua pequena, humilde e mansa, mas louvando a Deus com sino de ouro. Ouro que não serve para perverter, nem o homem nem a mulher, mas para louvar a Deus.

E se Deus não existe não faz mal. O ouro do sino de ouro é neste mundo o único ouro de alma pura, o ouro no ar, o ouro da alegria. Não sei se isso acontece em Porangatu, Uruaçu ou outra cidade do sertão. Mas quem me contou foi um homem velho que esteve lá; contou dizendo: “Eles têm um sino de ouro e acham que vivem disso, mas não se importam com mais nada, nem querem mais trabalhar, fazem apenas o essencial para comer e continuar a viver, pois acham maravilhoso ter um sino de ouro”.

O homem velho me contou isso com espanto e desprezo. Mas eu contei a uma criança e nos seus olhos se ia seu pensamento: que a coisa mais bonita do mundo deve ser ouvir um sino de ouro. Com certeza é esta mesma a opinião de Deus, pois ainda que Deus não exista ele só pode ter a mesma opinião de uma criança. Pois cada um de nós quando criança tem dentro da sua alma seu sino de ouro que depois, por nossa culpa e miséria e pecado e corrupção, vai virando ferro e chumbo, vai virando pedra e terra, e lama e podridão.

Goiânia, março de 1951.