



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

LUIZA MARIA LENTZ BALDO

**FOTOGRAFIAS DO COTIDIANO: A CONSAGRAÇÃO DO
INSTANTE EM RUBEM BRAGA E ALICE RUIZ**

LONDRINA
2006

LUIZA MARIA LENTZ BALDO

**FOTOGRAFIAS DO COTIDIANO: A CONSAGRAÇÃO DO
INSTANTE EM RUBEM BRAGA E ALICE RUIZ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon

LONDRINA
2006

LUIZA MARIA LENTZ BALDO

**FOTOGRAFIAS DO COTIDIANO: A CONSAGRAÇÃO DO
INSTANTE EM RUBEM BRAGA E ALICE RUIZ**

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon
Universidade Estadual de Londrina

Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz
Universidade Estadual do Oeste do
Paraná

Prof. Dr. Joaquim Carvalho da Silva
Universidade Estadual de Londrina

Londrina, 24 de fevereiro de 2006.

BALDO, Luiza Maria Lentz. **Fotografias do cotidiano**: a consagração do instante em Rubem Braga e Alice Ruiz. 2006. 137 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina 2006.

RESUMO

Fotografias do cotidiano: a consagração do instante em Rubem Braga e Alice Ruiz é um estudo em que se reúnem crônica e haicai. Gêneros literários que, mesmo diferentes, apresentam um vínculo: o cotidiano. Apesar de apontar um objeto comum como elemento de aproximação entre os gêneros, levam-se em conta as especificidades de cada um. A intenção do trabalho é a de perceber de que maneira os dois autores manipulam as palavras para redesenhar criativamente o cotidiano. Assim, por meio de análises paralelas, compara-se a utilização literária de fatos miúdos do cotidiano em cada um dos autores. Pretende-se, com isso, demonstrar que, para além de qualquer questão de gênero, o que define a arte literária é o exaustivo e paciente trabalho na procura da expressão exata, do mot juste, como inferiu Ítalo Calvino.

Palavras-chave: Cônica. Haicai. Formas breves. Cotidiano. Poesia.

BALDO, Luiza Maria Lentz. **Photographs of the everyday**: the instant's consecration in Rubem Braga and Alice Ruiz. 2006. 137 f. Dissertation (Master's Degree Dissertation) – State University of Londrina, Londrina. 2006.

ABSTRACT

Photographs of the everyday: the instant's consecration in Rubem Braga and Alice Ruiz is a study in which the chronicle and the haikai come together. Literary genres that, even different, share a bond: the everyday. In spite of pointing an object in common as an approximation element between genres, it is considered the specificity in each one of them. The purpose of this thesis is to notice how the authors manipulate the words to creatively redesign the everyday. Thus, through parallel analysis, it is compared the literary utilization of small facts in the everyday in each author. With this, it is intended to show that, beyond any genre matter, what defines the literary art is the exhausting and patient labor in search for the accurate expression, the *mot juste*, as inferred Italo Calvino.

Keywords: Chronicle. Haikai. Brief forms. Everyday. Poetry.

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO	7
2 CRÔNICA E HAICAI : POSSIBILIDADES DE APROXIMAÇÃO	10
3 APONTAMENTO SOBRE A CRÔNICA	27
4 BREVE HISTÓRICO DO HAICAI	41
4.1 O HAICAI NO OCIDENTE.....	46
4.1.1 O Haicai Brasileiro.....	51
5 OS ESPAÇOS DA PRÁTICA COTIDIANA	61
5.1 O COTIDIANO PÚBLICO.....	62
5.2 O COTIDIANO PRIVADO	86
6 CONCLUSÃO	106
REFERÊNCIAS	110

1 APRESENTAÇÃO

“vento seco/ entre os bambus/ barulho d’água”. Li, ainda na graduação, esse haikai de Alice Ruiz, e me apaixonei. Como, na época, trabalhava em um projeto no qual pesquisava vários poetas paranaenses que escreviam tankas e haicais, passei a acalantar a idéia de, futuramente, dedicar-me ao estudo da obra de Alice Ruiz, mais precisamente, de seus haicais. Assim, fui preparando um projeto de mestrado, que ficou guardado por algum tempo. Quando a Universidade em que eu me graduara — Universidade Estadual do Oeste do Paraná — criou o Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem, pensei que chegara a hora de executá-lo. Porém, a mudança para Londrina o adiou por mais um ano.

Finalmente, em 2004, ingressei no Programa de Mestrado em Letras da Universidade Estadual de Londrina, com um projeto intitulado “A poesia mínima em Alice Ruiz”, no qual, pretensiosamente, me propunha a contribuir para a constituição da fortuna crítica da poeta. Então, recebi um desafio: incluir em meu projeto o estudo da crônica. Amo literatura, mas confesso que quase desisti do velho sonho, porque não atinava com um meio de unir haicais e crônicas.

Até então, havia lido muitas crônicas, por puro prazer. Nunca lera alguma teoria ou qualquer crítica acerca do gênero. Ao fazê-lo, percebi que quase todos os ensaios pontuavam uma característica da crônica que, num primeiro momento, permitiu-me pensar em um vínculo: o lirismo. Depois disso, eleger Rubem Braga foi o que se pode chamar de decorrência natural. Após mais algumas leituras, pareceu-me que um elemento mais comumente ligado à crônica seria instigador para uma aproximação entre os dois gêneros: o cotidiano. Estabeleceu-se, então, um recorte mais preciso com a idéia de investigar a construção do cotidiano na obra dos dois autores. Foi assim que o lirismo aproximou, e o cotidiano uniu, Rubem Braga e Alice Ruiz.

A dissertação intitulada *Fotografias do cotidiano: a consagração do instante em Rubem Braga e Alice Ruiz* foi elaborada em quatro capítulos. O primeiro traça um roteiro das possibilidades de aproximação entre os dois gêneros, especialmente, entre a poesia de Alice Ruiz e a crônica de Rubem Braga, destacando

os elementos de ligação, sem deixar de lado, contudo, as especificidades de cada um. O segundo capítulo desenvolve um panorama geral da crônica: um pouco da história, da crítica, e algumas análises. Apesar de ainda não haver muitos estudos teóricos sobre crônicas — pelo menos não tantos quantos os que tratam dos demais gêneros literários — nota-se que a maioria deles explora mais detalhadamente a evolução histórica do gênero. Por isso, procurou-se privilegiar os aspectos críticos mais que os históricos. O terceiro capítulo trata do haicai. Como, em sua origem, esse poema sintético é algo mais distante de nós, ocidentais, pareceu-me interessante iniciar esse capítulo com um breve histórico, passando pela apropriação ocidental dessa forma de poesia, para chegar no haicai brasileiro, em que se apresenta, também, um pouco da história, da crítica, e algumas análises.

No último capítulo confrontam-se crônicas e haicais por meio de análises. Para melhor centrar as discussões, achou-se por bem delimitar a investigação sobre a construção do cotidiano na obra dos autores em questão, limitando-a aos dois espaços em que se concentram as atividades mais comuns do dia-a-dia: a cidade e a casa. Sendo assim, foram selecionadas seis crônicas — escritas a partir de 1960 — às quais correspondem dois ou três haicais, que abordam a temática da casa e da cidade.

Em um complexo estudo sobre a história das mentalidades, o historiador francês Philippe Ariès afirma que tudo aquilo que está ligado às rotinas banais da existência tende a se transformar num traço essencial daquilo a que se costuma chamar de mentalidade. Pensando nisso — visto que tanto a crônica quanto o haicai baseiam-se na perspectiva do cotidiano — decidiu-se adotar, como fundamentação teórica para as análises, algumas obras que fornecessem diferentes visões do homem comum em sua vivência diária. Dessa forma, optou-se pela leitura dos dois volumes de *A invenção do cotidiano*, organizados pelo historiador francês Michel de Certeau, que trazem uma pesquisa detalhada das práticas cotidianas da sociedade de consumo, tanto no espaço público quanto no privado. Também nessa linha, porém mais centrado na investigação do comportamento social do indivíduo, incluiu-se o estudo do antropólogo Roberto DaMatta, *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*.

Como combustível para a nossa própria imaginação, bem como para a percepção dos matizes criativos dos textos em análise, optou-se pela leitura de *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard. Na visão do filósofo, a imaginação é capaz de reduplicar a vida. Assim como o homem inventa o cotidiano, conforme afirma Certeau, assim também o poeta o reinventa, como garante Bachelard. E, em matéria de recuperar a poesia do cotidiano, Rubem Braga e Alice Ruiz são especialistas, como se verá adiante.

2 CRÔNICA E HAICAI: POSSIBILIDADES DE APROXIMAÇÃO

Quando se pensa em cotidiano como objeto de escritura, é bem provável que se pense em crônica. Isso porque esse gênero — em sua configuração moderna — tem sido o espaço particular de reflexão sobre o cotidiano. Por isso seu primeiro veículo é o jornal, meio por excelência de registro dos acontecimentos diários.

E quanto ao haicai? Qual seria o sentido em unir, num mesmo trabalho, gêneros aparentemente tão diversos entre si, como a crônica e o poema sintético? Num primeiro momento, porque, sendo a crônica uma “forma de arte imaginativa, arte da palavra, a que se liga forte dose de lirismo”¹ — especialmente no caso de Rubem Braga — juntar os dois gêneros num mesmo estudo, nada mais seria do que uni-los pelo que já têm em comum: a poesia.

Além disso, mais um elo a ser apontado seria a concisão. Como se sabe, brevidade é condição sine qua non da crônica em sua fórmula moderna. Isto se deve tanto ao espaço que lhe é reservado no jornal, quanto à necessidade de rapidez na leitura, imposta pela quantidade de informações disponíveis diariamente. A velocidade da vida moderna acaba por constituir a escrita breve numa regra dos tempos atuais, como intuiu Italo Calvino. Ora, muitos anos antes das “lições americanas” a brevidade já regia os haicais. Não há como negar: para se compor um poema de três versos a concisão é matéria imprescindível.

Sobretudo, há um ponto de contato entre as duas formas que, por si só, é capaz de justificar de vez essa aproximação: o cotidiano. Em ambos os casos, o cotidiano é a matéria prima de trabalho. E, quando se trata de crônicas de Rubem Braga e de haicais de Alice Ruiz, essa união passa a ser privilegiada, uma vez que os dois autores captam fatos triviais do cotidiano e os transformam em imagens universais. Essa busca pela imagem, embora mais característica da poesia, acaba por suavizar as fronteiras entre os dois gêneros literários visto que, especialmente em cronistas como Rubem Braga, crônica e poesia se misturam. Aliás, a sensibilidade e o

¹ COUTINHO, Afrânio. “Ensaio e crônica”. In: — — & COUTINHO, Eduardo F. (orgs.). *A literatura no Brasil*. p. 136.

lirismo do velho Braga são antigos conhecidos de leitores — e acredita-se que até mesmo de não leitores — do cronista-poeta.

É preciso dizer, no entanto, que quando se aponta um objeto comum como elemento de aproximação entre os dois gêneros, a intenção não é a de ignorar as especificidades de cada um. O que se pretende é perceber de que maneira os dois autores trabalham com as palavras para desenhar criativamente os fatos miúdos do cotidiano. Os estudos sobre os poemas sintéticos japoneses, realizados na iniciação científica, levaram-me a pensar que alguns dos conceitos centrais do haikai, legados por Matsuo Bashô — feitas as devidas ressalvas — poderão ser transpostos para a crônica.

É claro que, em se tratando de princípios estéticos que iluminam a prática haicaística, não poderiam ser norteadores, pura e simplesmente, de formas literárias do ocidente moderno. Mesmo porque, no Japão antigo, os conceitos artísticos ocidentais — como poesia e literatura — não existiam como categorias genéricas. Mesmo recentemente, palavras como *bun-gaku* (ensinamento vindo de livros) e *shi* (palavra derivada do chinês e indicativa de poema longo, escrito à moda chinesa) usadas para designar literatura e poesia, respectivamente, não significam exatamente o mesmo que no ocidente.² Além disso, como analisa Paulo Franchetti, tanto no Japão como na China, as questões éticas, religiosas e estéticas são quase sempre as mesmas questões. Sendo assim, as reflexões de Bashô sobre prática literária quase sempre se misturam à reflexão religiosa e, em vários sentidos, sua arte busca e pressupõe uma visão espiritual do mundo e, por isso, tematiza o rural, a solidão, a pobreza. Raramente o erotismo surge como tema em seus haicais.

Esse despojamento em relação aos sentimentos mundanos é um dos pontos divergentes entre o haikai de Bashô, a poesia de Alice Ruiz e a crônica de Rubem Braga. A poeta curitibana reserva a terceira parte de *Desorientais*, por exemplo, para alguns haicais de conteúdo erótico: “pernas e braços/ dando um laço/ na lembrança”. Não é à toa que essa parte do livro intitula-se “Eros”. Quanto ao cronista, sabe-se que o amor e as mulheres foram sempre uma tônica bastante acentuada em sua vida e em seus escritos. Conforme relata José Castello, “A mulher, para ele, não é apenas objeto de sedução, mas também de inspiração. Sem elas, não

² Cf. LEMINSKI, Paulo. *Ensaíos e anseios crípticos*. p. 81.

pode viver”.³ Em Braga, nota-se o que Davi Arrigucci Jr. chama de “gozo do presente”, ou seja, uma atitude de disponibilidade frente aos prazeres da vida, fossem grandes ou pequenos, tudo o que lhe tocava os sentidos, adquiria importância em suas crônicas.

Há, ainda, outra característica que distingue a produção haicaística ocidental do haikai tradicional, qual seja, uma certa complexidade que, normalmente, é incomum aos haicais japoneses. Matsuo Bashô — uma das maiores personalidades da cultura japonesa em matéria de haikai — forneceu a seguinte “receita” a quem quisesse aventurar-se na composição desses poemas sintéticos: “O que diz respeito ao pinheiro, aprenda do pinheiro; o que diz respeito ao bambu, aprenda do bambu”.⁴ Com isso, ele pretendeu mostrar que nos haicais orientais, o eu deve se retirar para que tudo seja apenas como é. Já na maioria dos poemas de Alice Ruiz, inclusive no título de um de seus livros (*Desorientais*), é evidente a qualidade contrária à prescrita pelo mestre haicaísta. Em alguns de seus haicais, o eu aparece nitidamente, como neste, em que o ser se revela, na menção ao ato de confessar: “travesseiro novo/ primeiras confissões/ a história do antigo”.⁵

Unida à poesia pelo lirismo, a crônica não se desvencilha, igualmente, da subjetividade. Pelo contrário, o eu do cronista, muitas vezes, apresenta-se não só como o narrador, mas como o próprio assunto da crônica.⁶ Falando sobre o fazer crônica, Rubem Braga diz que, mesmo sem um assunto específico, o cronista sempre carrega o peso de sua alma. E, nesse mesmo texto, ele tece imagens da relação cronista/crônica/imprensa em que se mostra, a um só tempo, como o narrador e a coisa narrada.⁷ Para fixar no papel um instante da vida os cronistas não teriam como deixar de lado sua alma, uma vez que, sem ela, não conseguiriam ver, nas miudezas do cotidiano, motivos para retratá-lo, e, muito menos, desentranhar dos acontecimentos corriqueiros, a necessária poesia.

Essa reação íntima diante da vida é quase inevitável ao artista, por isso, mesmo nos poemas de Matsuo Bashô, nota-se que o pessoal e o impessoal

³ CASTELLO, José. *Na cobertura de Rubem Braga*. p. 114.

⁴ BASHÔ, Matsuo. Citado em FRANCHETTI, Paulo. “Introdução”. In: — (org.). *Haikai. Antologia e História*. p. 22.

⁵ RUIZ, Alice. *Desorientais*. p. 54.

⁶ Cf. MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. p. 111.

constituem um mesmo mundo. Quando o Velho Mestre condena a elaboração intelectual e a intromissão da opinião pessoal, está se referindo, na verdade, às obras “produzidas apenas com o artifício das palavras”,⁸ ou seja, à poesia elaborada, supostamente carregada de sentido. Essa recusa refere-se, principalmente,

(...) ao mero arranjo de palavras, à tentativa de manipular as características transitórias da arte (os procedimentos determinados pela moda, pelo gosto da época ou mais utilizados na poesia de um mestre), sem conhecer e viver os seus fundamentos.⁹

Em se tratando da arte do haikai, os fundamentos artísticos a que se refere Bashô ligam-se aos da filosofia Zen. Além do caráter estético, o haikai tem o caráter religioso de depuração espiritual. Por isso, condena-se a intelectualização e o artificialismo, que seriam característicos de espíritos presos ao egoísmo da subjetividade. Portanto, ao privilegiar a objetividade para a construção do haikai, Bashô estaria enfatizando a simplicidade e o despojamento. Tais atitudes refletiriam o esforço do poeta para falar das coisas como elas são. Aos ocidentais, a assimilação de conceitos como esses parece difícil. Para explicá-los, ninguém melhor do que um poeta que de tanto olhar para o Sol Nascente, quase virou japonês (como conta em um de seus haicais). Com a palavra, Paulo Leminski:

O mundo que o haikai procura captar é um mundo objetivo, o mundo exterior. Um mundo de coisas onde o eu está quase sempre ausente, sujeito oculto, elidido. Mas não é um mundo morto, uma mera descrição. Por trás das objetividades do hai-kai, sempre pulsa (sem se anunciar) um Eu maior, aquele eu que quase se confunde com elas, a esse estado, os poetas japoneses do hai-kai chamam ‘mu-ga’, em japonês, ‘não-eu’, o exato ponto de harmonia entre um eu e as coisas.¹⁰

Não obstante as distâncias naturais e evidentes que separam a poesia nipônica da literatura ocidental, a análise dos significados de alguns dos conceitos que a orientam pode sugerir-nos aproximações aos elementos constitutivos das

⁷ Ver BRAGA, Rubem. “Faço questão do córrego” In: *As boas coisas da vida*. 1991 p. 86.

⁸ BASHÔ, Matsuo. Citado em FRANCHETTI, Paulo. “Introdução”. In: — (org.). Op. cit. p. 23.

⁹ FRANCHETTI, Paulo. “Introdução”. In: — (org.). Op. cit. p. 23.

¹⁰ LEMINSKI, Paulo. Apud OLIVEIRA, Fabrício Marques de. *Aço em Flor: a poesia de Paulo Leminski*. p. 21. Entre várias atividades intelectuais, o poeta Paulo Leminski foi tradutor de japonês e escreveu uma biografia de Matsuo Bashô.

formas breves de nossa literatura. Um dos critérios estéticos orientais que se adequariam com certa facilidade às crônicas seria o karumi, que significa a arte oculta na aparente casualidade. O conceito deriva de karui (leve) e, como relata Paulo Leminski, esse foi um critério estético ao qual Bashô, em seus últimos anos de vida, recorreu insistentemente. Tem karumi a arte que parece “não-arte”. Para isso, o artista não pode “pesar a mão”, tem de passar a impressão de que “um haikai que levou muito tempo para atingir sua forma final pareça nascido na hora, espontaneamente”.¹¹

O poeta Vinícius de Moraes, referindo-se às muitas dificuldades do cronista em seu exercício diário de escrita, diz que este “afirma-se cada vez mais como o cafezinho quente seguido de um bom cigarro”.¹² Essa afirmação remete à idéia de karumi, pois, dizendo isso, o poeta insiste na necessidade de que a crônica pareça ao leitor tão natural quanto um cafezinho, que, ao lê-la, este não encontre marcas de todo o trabalho intelectual e de todo o tempo gasto para atingir sua forma final. Segundo a análise de Antonio Candido, “(...) por baixo delas [das crônicas] há sempre muita riqueza para o leitor explorar. (...) por serem leves e acessíveis talvez elas comuniquem mais do que um estudo intencional, a visão humana do homem na sua vida de todo o dia”.¹³

Com o haikai dá-se o mesmo. Apesar da aparente simplicidade, sua composição segue algumas condições gerais como, por exemplo, uma referência obrigatória à “palavra de estação”¹⁴ ou kigo — que representa o despertar da emoção — fundamental para a construção do poema sintético, pois, como pondera Paulo Franchetti, é do kigo que decorre quase todo o haikai. Pela correta manipulação do kigo, a sensação objetiva do poeta se intensifica em emoção. Essa emoção seria, pois, uma reação a essa palavra (o kigo), que agiria no poema como uma espécie de chave de acesso aos nossos sentidos.

¹¹ LEMINSKI, Paulo. 1997. Op. cit. p. 87.

¹² MORAES, Vinícius de. “O exercício da crônica”. In: *Para viver um grande amor*. p. 08.

¹³ CANDIDO, Antonio. “A vida ao rés-do-chão”. In: — — [et. al.]. *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. p. 19.

¹⁴ Essas palavras tanto podem se referir diretamente às estações, quanto apenas sugeri-las. Octavio Paz relaciona algumas: “outono ou primavera, meio-dia ou entardecer, uma árvore ou um rochedo, a lua, um rouxinol”. PAZ, Octavio. “A poesia de Matsuo Bashô”. In: — —. *Signos em rotação*. p. 163.

Para melhor entendimento dessa discussão, observe-se o poema de Alice Ruiz: “tantos outonos/ em uma paisagem/ chuva nos pinheiros”.¹⁵ Nele, o kigo é a palavra “outonos” — indicativa da passagem do tempo — que, nesse caso, confirma a ação simbólica do poema. Todavia, mesmo que essa palavra não estabeleça um sentido claro, sempre estimulará a livre associação de idéias. E é por isso que se pode afirmar que boa parte do que é característico na poesia de haikai nasce do contraste entre uma sensação e os diversos modos como esta ecoa na sensibilidade e na memória.¹⁶ Sendo assim, conclui-se que, na prática, o haikai não é tão simples quanto parece. Por causa disso é que Octavio Paz aconselha aos leitores de Bashô a verem através de suas palavras, visto que sua simplicidade é ilusória. Acerca da profundidade do poema sintético, o crítico argentino Osvaldo Svanascini analisa que,

Todos os elementos do haikai tendem a despertar uma emoção estética através da sugestão. Sugerir e acercar a emoção, seriam as formas mais acertadas para uma aproximação a esta poesia que oferece elementos da realidade, com grande parcimônia de descrição, chegando a propor uma visão incompleta que o leitor desenvolverá livremente.¹⁷

Outro critério estético do haikai igualmente aplicável à crônica é o wabi. Wabi significa “gosto pelo simples e tranqüilo”. Tem wabi a arte que obtém a máxima força estética com o mínimo de recursos. Esse conceito liga-se ao de concisão e, por conseguinte, poderia ser transposto tanto para a poesia quanto para a crônica. A opção pelo singelo une, ainda, a concepção do haikai tradicional ao trabalho de autores que, como Alice Ruiz e Rubem Braga, extraem sua arte da simplicidade, ou mesmo da banalidade dos fatos miúdos do cotidiano.

Analisando a estética do haikai, Paulo Leminski observa que essa singeleza, no entanto, “não deve ser confundida com imperícia ou incapacidade de produzir belezas mais clamorosas”.¹⁸ Trata-se de algo arduamente buscado. Sobre a crônica, Jorge de Sá faz uma análise semelhante quando diz que a aparência de simplicidade não significa desconhecimento das “artimanhas artísticas”. Seria mais

¹⁵ RUIZ, Alice. *Desorientais*. p. 39.

¹⁶ Cf. FRANCHETTI, Paulo. "Notas sobre a história do haikai no Brasil" In: *Revista de Letras*. p. 212.

¹⁷ SVANASCINI, Osvaldo. *Três mestres do haikai: Bashô - Buson - Issa*. p. 15.

¹⁸ LEMINSKI, Paulo. 1997. Op. cit. p. 83.

uma decorrência ou uma herança da transitoriedade do jornal. Mas, como constata esse mesmo autor, “até as reportagens — quando escritas por um jornalista de fôlego — exploram a função poética da linguagem”.¹⁹ O que pensar, então, das crônicas de Rubem Braga, esse “coletor de epifanias”, como muito bem o batizou Davi Arrigucci Jr.?

O conceito de wabi relaciona-se, também, ao gosto do poeta pela solidão, pelo despojamento que desprende o espírito do supérfluo. E esse perfil ajusta-se ao de Braga, pois — embora o cronista não fosse propriamente um eremita — muitos de seus momentos criadores nasceram da solidão contemplativa em seu jardim, como relata José Castello:

Gosta de ficar sozinho entre suas flores e seus pássaros. Ergue-se da rede. Caminha em passos pesados pela cobertura, escoltando os beija-flores, fazendo o inventário das flores, vigiando a maturidade dos frutos. Aquele homem imenso, barba por fazer, queixo quadrado, a cara de cachorro e o corpo desajeitado, conversa com árvores e pássaros com uma delicadeza impensável. ‘Eu tenho uma solidão muito cheia’, define. ‘Às vezes, me sinto mais sozinho quando estou acompanhado’.²⁰

Pensando no velho Braga e na aproximação entre crônica e haikai, não se poderia deixar de citar, ainda, uma qualidade atribuída a Bashô que se ajusta como uma luva ao trabalho do mestre-cronista: o *sabi* ou “a cor do tempo”, que pode ser interpretado como uma espécie de pigmento que tinge as coisas do presente com as cores do passado. Para os japoneses, *sabi* “é pátina, a marca do tempo nos artefatos de metal, a presença da passagem dos dias e anos nos objetos do mundo”.²¹

Muitas das crônicas de Braga pintam em tons cinzentos — como fotografias envelhecidas — as marcas deixadas pelo tempo em objetos simples, de uso cotidiano como guarda-chuvas e cadeiras de balanço. Conforme análise de Davi Arrigucci Jr., a percepção do cronista é aguçada por meio da “recordação contemplativa” e pelo “senso temporal do desvanecimento”, qualidades que, em Braga, representariam a própria matéria da crônica. Para o crítico, “(...) a força da

¹⁹ SÁ, Jorge de. *A crônica*. p. 11.

²⁰ CASTELLO, José. Op. cit. p. 146. Castello conclui suas considerações com palavras de Braga.

²¹ LEMINSKI, Paulo. 1997. Op. cit. p. 87.

prosa do cronista parece residir no fato de que, para ele, cada pessoa, cada coisa tem ainda história, uma história que ele contempla sob a perspectiva do que passa (...).²²

Todavia, o que exerce maior fascínio nos leitores, seja de crônicas, seja de haicais, é o elemento que mais os caracteriza: seu apego ao que há de mais trivial e cotidiano, por meio da observação minuciosa e da percepção instantânea. Nos dois casos, encaixam-se perfeitamente as palavras de Haroldo de Campos sobre o haicai:

No pensamento por imagens do poeta japonês o haicai funciona como uma espécie de objetiva portátil, apta a captar a realidade circunstante e o mundo interior, e a convertê-los em matéria visível.²³

A referência ao pensamento por imagens remete ao que Italo Calvino propôs como visibilidade, um dos seis valores estéticos apontados pelo teórico como tendências norteadoras da literatura atual. Discorrendo sobre a visibilidade, o crítico italiano enfatiza a imaginação como um instrumento do saber, que possibilita o alcance de um conhecimento extra-individual e que permite a “identificação com a alma do mundo”. Segundo sua análise, o processo imaginativo pode percorrer dois caminhos: o que parte da palavra para chegar à imagem visual e o que parte da imagem para chegar à expressão verbal. Nessa discussão, a visibilidade é pensada como um valor a se preservar, em decorrência do atual “bombardeamento” de imagens pré-fabricadas que estaria bloqueando a capacidade dos homens de pensar por imagens.²⁴

Sendo assim, seria o caso de se pensar nos meios rápidos de comunicação como agentes inibidores da imaginação. Porém, como as imagens instantâneas já se encontram incorporadas na vida cultural pós-moderna, cabe aos escritores utilizarem-nas como “matéria para seu exercício ficcional”²⁵ ou ainda como espaço de questionamento do bloqueio imposto à imaginação pela idéia de fugacidade inerente a esses meios. Dessa forma,

²² ARRIGUCCI Jr. Davi. “Onde andarás o velho Braga?”. In: — —. *Outros achados e perdidos*. p. 149.

²³ CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. p. 65.

²⁴ Cf. CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. p. 96.

²⁵ SIMON, Luiz Carlos Santos. “O que há para ver nos contos de Lygia Fagundes Telles”. In: *Terra roxa e outras terras*. Revista de Estudos Literários. Volume 3 (2003). p. 138.

Para um escritor, pensar em imagens e utilizá-las em seus textos significa manter a atenção na vida que existe ao seu redor. Não é uma questão de sucumbir ao império das imagens mas uma estratégia de acolhê-las, revigorando seu potencial de comunicação e enxergando nelas uma fonte muito ampla de possibilidades artísticas.²⁶

No que se refere à crônica, vê-se que esta representa, em meio à velocidade das notícias do jornal ou da televisão, o ponto de parada, o lugar de refletir e imaginar. Abrindo espaço à reflexão, a crônica cumpre uma de suas funções centrais: “aprofundar a notícia e deflagrar uma profunda visão das relações entre o fato e as pessoas”, conforme analisa Jorge de Sá. Ao escolher a imagem de um acontecimento, seja ou não divulgado pela mídia, o cronista pretende provocar nossa reflexão. Para isso, ele seleciona a matéria do cotidiano e a interpreta para si mesmo e para seus leitores. Essa interpretação vai além do simples relato, trata-se do emprego da imaginação voltada para a realidade cotidiana, ou seja, de uma “leitura do real” enriquecida pela sensibilidade do cronista.²⁷

Dessa forma, cria-se um embate entre o circunstancial (a notícia) e o literário (a crônica), pois, ao induzir à reflexão, a crônica segue na contramão da idéia de fugacidade. Não se deve pensar, no entanto, na crônica como a voz da consciência, ou um texto exemplar, uma vez que sua proposta é muito mais a de uma conversa informal, por isso mesmo o tom usado é o de um bate-papo normal com um vizinho. O caso é que, muitas vezes, esse tipo de conversa pode surtir mais efeito do que um discurso moralista ou algo assim. Sobre isso, Massaud Moisés nota que

(...) o cronista tece sua malha de considerações em torno de um acontecimento, não visando a persuadir ou a fazer prosélitos, mas simplesmente a pensar em voz alta uma filosofia de vida apoiada na fugacidade cotidiana.²⁸

A esse respeito torna-se pertinente pensar em um elemento que contribui para a percepção crítica do mundo e que se pode relacionar tanto à crônica quanto ao poema sintético, qual seja, o humor. Sabe-se que os haicais foram, em princípio, uma forma poética destinada ao gênero humorístico ou irônico. Em Sôin

²⁶ Idem.

²⁷ Cf. NEVES, Margarida de Souza. “História da crônica. Crônica da história”. In: RESENDE, Beatriz (org.). *Cronistas do Rio*. p. 23.

(1604–1682), mestre da escola Danrin, nota-se o humor ácido, em poemas como “De tanto contemplar/ as cerejeiras em flor/ doem-me os ossos da nuca”.²⁹ Nesse caso, ironizava-se a concepção estética de realização do haikai da escola rival, a Teimon, liderada por Matsunaga Teitoku (1571-1653). Com Matsuo Bashô (1644-1694), embora se tenha criado um estilo novo, não se aboliu o humor. Osvaldo Svanascini relata um curioso diálogo entre o velho mestre e um aluno, que ressalta a veia humorística do primeiro. Conta-se que o aluno Enamoto Kikaku (1661–1707) escreveu o seguinte haikai sobre a pimenta: “Libélulas vermelhas!/ Tirai-lhes as asas:/ São pimentas!”; explorando o humor para mostrar ao aluno as possibilidades de um haikai, o professor respondeu: “Estas pimentas!/ Ajustai-lhes as asas:/ São libélulas!”.

Em Rubem Braga, o humor aparece de várias maneiras. Quase sempre, dilui-se no lirismo, algumas vezes chega a ser irônico e, até mesmo, mórbido como em “O suicida” em que, por meio de uma “conversa” com um defunto, pela qual recrimina seu gesto, o olhar zombeteiro do cronista acaba por transformar um suicídio em motivo de riso e assim constrói toda uma argumentação em favor da vida. Conforme a análise de José Castello, o cronista “sabe ser humorado, mas não consegue ser irônico”.³⁰ Esse ponto de vista lhe permite ressaltar algumas características da construção humorística do texto de Rubem Braga, que considera pontuais, como o humor sem malícia e a falta de vocação para as entrelinhas e para tiradas sarcásticas. Poder-se-ia ligar esse aspecto do humor em Braga à sua decantada sinceridade, que muitas vezes beirava à dureza, como relatam os que com ele conviveram. Sendo assim, é compreensível que essa aversão a sutilezas se refletisse em suas crônicas. Em várias ocasiões, o próprio cronista faz questão de deixar claro aos que tentam descobrir intenções ocultas em seus textos, que “queria dizer aquilo mesmo que estava escrito”.³¹ O resultado disso é um texto em que o humor implícito é mais facilmente desvendado.

José Castello ressalta, ainda, a tendência do cronista para a auto-ironia, que se revela até mesmo diante do diagnóstico de câncer na garganta, e da morte iminente. Na crônica, “Berço de mata-borrão”, por exemplo, Braga relata suas

²⁸ MOISÉS, Massaud. Op. cit. p. 110.

²⁹ Cf. FRANCHETTI, Paulo. “Introdução”. In: — (org.). Op. cit. p. 15

³⁰ CASTELLO, José. Op. cit. p. 87.

³¹ BRAGA, Rubem. “Navegação nas Galápagos”. In: *Recado de Primavera*. 1984. p. 147.

peripécias em busca de um crematório para si próprio. Contratou o serviço, pagou à vista. Porém, sentiu-se acanhado em dizer ao rapaz que lhe perguntou se o corpo já estava preparado, que ainda lhe “faltava morrer”.³² Como para o cronista a ironia era uma forma de arte que permitia moderar a importância do mundo, pode-se pensar, então, na auto-ironia como um meio de relativizar a importância da própria vida. Rir de sua própria fragilidade seria um caminho para suavizar a realidade, contudo, sem esquecê-la ou tentar dela se esquivar.

Ainda que os traços destacados por Castello sejam evidentes nas crônicas de Rubem Braga, nota-se que, muitas vezes, também não lhe escapa uma ironia mais mordaz. Na maioria das vezes, essa ironia é tão sutil, que parece não existir. Mas existe, e é um dos elementos responsáveis pela capacidade de surpreender o leitor. Isso pode ser percebido em crônicas como “Vamos outra vez pedir perdão”, em que o eu do cronista reflete sobre as relações entre o salário dos brasileiros e o Fundo Monetário Internacional. Depois de assistir a um noticiário que anunciava um maior achatamento salarial, e que argumentava “bem claro que toda a culpa era de nós, brasileiros, que gastamos demais”, ele conclui ironicamente: “Baixemos a cabeça para pedir perdão mais uma vez ao F.M.I...”.

Em “A sexta do português”, num relato breve, sem humor ou lirismo, são listadas as atividades cotidianas de um português que morava no Rio de Janeiro. O eu do cronista mostra-se solidário com esse homem que nada fazia além de aproveitar as coisas simples da vida, e que algumas vezes lhe dizia: “Eu adoro o Brasil; a gente de cá é muito boa”. De repente, o português sumiu. Soube-se, então, que era procurado pela polícia, o que motiva a inesperada ironia do final do texto: “Faço votos para que a nossa polícia não o tenha feito mudar de opinião”.³³

Por tudo isso, acredita-se que seja possível reconhecer no caráter ambivalente do riso em Braga, aquilo que Bakhtin propõe como o “riso popular”, ou seja, não só o riso alegre destinado unicamente a divertir, nem só o humor satírico negativo, uma vez que para Bakhtin,

³² BRAGA, Rubem. “Berço de mata-borrão”. In: *As boas coisas da vida*. 1991. p. 182.

³³ Essas duas crônicas encontram-se em *As boas coisas da vida*.

O autor satírico que apenas emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, e então o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular. Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem.³⁴

Também em Alice Ruiz, o humor é fino e a ironia, muitas vezes explícita como no haicai de Navalhanaliga, escrito em 1980: “nesse país sem greve/ só o relógio/ faz o que deve”; muitas vezes delicada, como no poema de Vice-versos, em memória do filho: “pressupondo que existe/ memória na morte/ e dentro dela um calendário/ feliz aniversário”. A melancolia impressa nesse poema faz lembrar o que Italo Calvino descreve como “a gravidade sem peso” quando fala de Cavalcanti “o poeta da leveza”, ou de Shakespeare, que imprime em seus personagens uma “modulação lírica e existencial que permite contemplar o próprio drama como se visto do exterior, e dissolvê-lo em melancólica ironia”.³⁵

Como a crônica, um haicai pode ser “grave ou alegre, religioso ou satírico, amoroso, burlesco, irônico, encantador ou melancólico”, como especifica Osvaldo Svanascini. Porém, sempre deverá implicar no mais alto sentimento poético e isso contribui para aproximá-lo ainda mais às crônicas e, especialmente, a Rubem Braga. Isso porque, se em todo cronista há um certo lirismo, em Braga, o segredo é “pôr sempre no que escreve o melhor de sua inefável poesia”, como notou Manuel Bandeira.³⁶ Em relação ao humor, vê-se que na poeta paranaense e no cronista capixaba, o riso assume o aspecto analisado por Propp como deslocamento do olhar.³⁷ Isto é, em ambos os autores, o foco do riso se desloca de fora para dentro, do cômico para o não cômico. Dessa maneira, o cotidiano se transforma em lente de aumento em que a ênfase nos fatos miúdos serve de instrumento para que os leitores alcancem o que está além da banalidade.

A reflexão sobre as formas literárias preocupadas em atingir o estado de síntese sugere mais uma ligação entre crônica e haicai, que, se não é, como as demais, estética, não deixa de ser relevante. Refiro-me às discussões sobre o caráter

³⁴ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. p. 11.

³⁵ CALVINO, Italo. Op. cit. p. 32.

³⁶ BANDEIRA: Manuel. *Andorinha, andorinha*. p. 289.

literário, especialmente no caso da crônica que, ainda hoje, continua menos prestigiada do que os demais gêneros, principalmente quando se trata de teoria e crítica literária no Brasil. As indagações a respeito da literariedade da crônica devem-se, em grande parte, ao hibridismo desse gênero que “pára no meio do caminho entre a literatura e o jornalismo”.³⁸

É bem verdade que essa situação vem se revertendo há algum tempo, haja vista as reflexões de Davi Arrigucci Jr., Eduardo Portella e Antonio Candido, entre outros. Porém, ainda não está totalmente superada e contribui para a visão reduzida de crônica, pois, “Tão característica é a intimidade do gênero com seu veículo natural que muitos críticos se recusam a ver na crônica, a despeito da voga de que desfruta, algo durável e permanente, considerando-a uma arte menor”.³⁹ Apesar de Antonio Candido já ter constatado que isso não é propriamente um mal, por contribuir para que a literatura fique mais “perto de nós”, o que é indiscutível, ele mesmo aponta para o fato de que “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”.⁴⁰

Não obstante a subjetividade inerente em juízos de literariedade e valor literário, vê-se que estes, quase sempre, estão presentes em textos sobre a crônica. Alguns autores, como o próprio Antonio Candido, demonstram admiração pelo gênero “mágico”, capaz de “dar sentido ao vácuo absoluto”; outros reputam-no “subliteratura desenvolvimentista”, como o fez Silviano Santiago no ensaio “As ondas do cotidiano”.⁴¹ Julgamentos à parte, o fato é que, de um modo ou de outro, ainda hoje subsiste o conceito de crônica como gênero menor. E esse é um dos fatores que dificultam sua inserção na academia.

³⁷ PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. p. 183.

³⁸ LOPEZ, Telê Porto Ancona. “A crônica de Mário de Andrade: impressões que historiam”. In: CANDIDO, Antonio [et. al.]. Op. cit. p. 167.

³⁹ COUTINHO, Afrânio. In: — — & COUTINHO, Eduardo F. (orgs.). Op. cit. p. 123.

⁴⁰ CANDIDO, Antonio. “A vida ao rés-do-chão”. In: — — [et. al.]. Op. cit. p. 13.

⁴¹ SANTIAGO, Silviano. “As ondas do cotidiano”. In: — —. *Vale quanto pesa*. p. 151.

No caso dos poemas mínimos, ainda que de maneira geral ocorra o contrário, — há tempos, os haicais despertam o interesse de pesquisadores⁴² — parece-nos que a produção de Alice Ruiz também carece de estudos mais aprofundados. Nota-se, todavia, um aspecto curioso relacionado ao envolvimento dos leitores com os gêneros em questão. A crônica, posto que um tanto quanto marginalizada pela pesquisa acadêmica, atrai a atenção de um grande e fiel público leitor. Rubem Braga é nome conhecido e bastante requisitado, tanto em bibliotecas públicas quanto universitárias. Já o haikai — matéria de estudo de tantos pesquisadores — é pouco conhecido dos leitores comuns, visto que sua prática tem se concentrado mais em grupos organizados ou grêmios de praticantes da poesia mínima.

É certo que, se essa organização em grupos e grêmios ainda não representa um resultado significativo da presença do haikai na cultura brasileira, “é bem importante enquanto testemunho da fixação desse tipo de poesia entre nós e tem originado algumas publicações regulares”.⁴³ No Paraná, Alice Ruiz representa um dos nomes significativos na divulgação da poesia nipônica, pela promoção da prática coletiva do poema mínimo em seminários e workshops, além dos diversos livros de haikai. Por isso, foi homenageada pela comunidade nipo-brasileira, em 1993 — aniversário de 300 anos de Curitiba e de 85 anos da imigração japonesa —, com o nome de haicaísta, Yuuka, juntamente com a precursora do haikai no estado, Helena Kolody, que recebeu o nome de Reika. Porém, mesmo com tudo isso, seus poemas ainda se encontram restritos a um público relativamente pequeno. Segundo a opinião da própria Alice Ruiz, manter-se afastada do mundo do consumo é uma opção pessoal, tanto na vida quanto na arte.⁴⁴ Todavia, isso não explica a redução de público, haja vista a sensibilidade de sua poesia, que já mereceu excelentes publicações de editoras conhecidas como as paulistas Brasiliense (Pelos pelos, 1984) e Iluminuras (Desorientais, 1995).

Várias poderiam ser as causas dessa desatenção à sua obra. Dentre elas, pensa-se na possível ligação de sua imagem com a Poesia Marginal. Falando de

⁴² Ezra Pound e Octavio Paz os estudaram em profundidade. Mesmo no Brasil há trabalhos importantes e extensos sobre os haicais, como os de Paulo Franchetti, Haroldo de Campos e Paulo Leminski.

⁴³ FRANCHETTI, Paulo. "Notas sobre a história do haikai no Brasil" In: Op. cit. p. 207.

⁴⁴ Cf. depoimento da poeta em *Alice Ruiz*. "Série Paranaenses" n. 3. p.25.

Alice Ruiz, Ademir Assunção diz que “quando os poetas desconhecidos estavam mais preocupados em se autoproclamarem marginais (...) ela atravessou a década estudando, escrevendo, engavetando”.⁴⁵ Mesmo assim, não se podem descartar certas influências da poética marginal em sua produção haicaística, especialmente pela proximidade com o marido, Paulo Leminski, e seus amigos poetas. Foi por intermédio do companheiro que a poeta entrou em contato com o haicai e com o Zen. Seus poemas sintéticos seguem a mesma liberdade formal dos “haicais marginais”. Também como na poesia marginal, em seus poemas, muitas vezes, a consciência de mundo se projeta na questão pessoal.

O caráter confessional e espontâneo, na opinião de parte da crítica acadêmica, é um dos fatores de sinalização do não literário na Poesia Marginal. Contudo, conforme argumenta Fernanda Teixeira de Medeiros, “em um poema marginal a construção muitas vezes não se deixa ver no âmbito do poema”.⁴⁶ Aliás, como no haicai, em que o processo de elaboração artística deve ser cuidadosamente camuflado justamente para sugerir espontaneidade.

No que se relaciona mais diretamente ao interesse do leitor comum, um dos possíveis motivos da limitação de público seria o fato de Alice Ruiz ser poeta de uma nova geração que foi, de uma certa maneira, ofuscada pelo brilho de gerações anteriores. Fato provável, haja vista o peso de nomes como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto, para citar apenas alguns dentre os maiores. Contudo, pode-se pensar em mais um obstáculo imposto ao haicai na conquista de um público efetivo: a sacralização do fazer poético, ou seja, a idéia generalizada de que poesia é para poetas, para eruditos ou para poucos iniciados nessa arte. No caso da poesia japonesa, à idéia de impotência do leitor diante do idealizado poeta/mago e de seus textos inatingíveis, juntar-se-ia, ainda, a do exotismo da arte oriental. O interessante é que isso, ao mesmo tempo em que impõe uma certa distância ao leitor comum, desperta o interesse do público mais específico, visto que,

⁴⁵ ASSUNÇÃO, Ademir. “Iluminada pela luz-guia dos astros e do candomblé, Alice Ruiz tricota versos de alto astral: momentos-síntese de uma experiência existencial intensa”. In: *Alice Ruiz. “Série Paranaenses”*. Op. cit. p.34.

⁴⁶ MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. “Play it again, marginais”. In: PEDROSA, Célia (et. al.). *Poesia hoje*. p. 59.

(...) é também das múltiplas formas de se relacionar com o nosso imaginário que ele [o haicai] tira boa parte da vitalidade que tem demonstrado, a ponto de gerar aqui uma produção poética que promove sua incorporação à nossa língua e literatura.⁴⁷

Essa aura mágica que circunda o fazer literário de maneira geral, entretanto, não atinge a crônica. Seja pela simplicidade da linguagem, seja pela recorrência aos fatos miúdos, a verdade é que esse gênero é o que “fica mais perto de nós”, como disse Antonio Candido. Tão perto que chega a permitir, ou melhor, dar liberdade de comentário ao leitor comum. E esse tipo de diálogo parece-nos bastante particular ao gênero em questão, uma vez que romances são comentados por resenhistas e/ou críticos literários, como o são, igualmente, poemas e contos, mesmo que publicados em jornais. Isso ocorre porque em arte as escolhas são feitas, principalmente, pela sensibilidade do leitor, que se identifica com esta ou aquela forma, segundo suas condições culturais e/ou preferências estéticas. No caso das crônicas, essa identificação é privilegiada pelo fato de ser publicada primeiramente em jornais ou em revistas. Isso contribui para sua popularização e facilita a relação de intimidade com o público, uma vez que nesses periódicos sempre há espaços reservados para a opinião dos leitores em geral.

Pelo exposto, acredita-se que, apesar das distâncias, haja possibilidades de aproximação entre crônicas e haicais. Portanto, não pretendendo deixar de lado os elementos distintivos entre os dois gêneros, partiremos da observação do que têm em comum — como a leveza, a rapidez, a visibilidade e, em alguns casos, o humor — para fazer as análises paralelas das fotografias do cotidiano nas crônicas de Rubem Braga e nos haicais de Alice Ruiz. Ressalta-se que tais características são apontadas por muitos teóricos como formas ideais de construção literária pós-moderna. E o haicai encaixa-se nesse formato devido a sua incrível modernidade, pois, como diz Alice Ruiz, essa forma sintética “há mais de 200 anos já era o que se espera da poesia de hoje, uma poesia rápida, de saque, dinâmica, trabalhada na linguagem, uma poesia densa”.⁴⁸ Por sua vez, a crônica, embora não tenha nascido com características tão modernas como as do haicai, constitui-se, igualmente, um dos gêneros mais ágeis, rápidos e dinâmicos da literatura atual.

⁴⁷ FRANCHETTI, Paulo. "Notas sobre a história do haicai no Brasil" In: Op. cit. p. 199.

⁴⁸ RUIZ, Alice. "Diálogo". In: *Alice Ruiz*. "Série Paranaenses" n. 3. p. 08.

É provável que essas análises possibilitem, inclusive, uma reflexão crítica sobre a crônica e sua relação com a literatura, principalmente no que diz respeito aos fatores apontados como responsáveis pela marginalização do gênero, como o hibridismo ou a fluidez. Isso por se pensar que tais fatores seriam, antes, indicativos de uma condição que poderia ser vista como pós-moderna, uma vez que, de acordo com Linda Huchteon,⁴⁹ no pós-modernismo, o questionamento de antigos pressupostos que separavam em compartimentos estanques a arte e a vida, possibilitou a ampliação das fronteiras entre as artes em geral, bem como a coexistência de gêneros heterogêneos. Contudo, segundo a crítica canadense, essa fusão é problematizadora, há uma certa oposição entre as convenções dos gêneros e é esse atrito que faz diferença na obra pós-moderna. E, na crônica atual, essa fusão problematizadora entre jornalismo e literatura parece-nos bastante evidente. Resta saber como isso ocorre e o quanto poderá contribuir para que o gênero em questão conquiste o mesmo espaço acadêmico que os demais.

Muitos autores afirmam que, em discussões como esta, não é possível excluir as referências aos valores, uma vez que, “O próprio facto de uma pessoa reconhecer uma certa estrutura como uma ‘obra de arte’ implica um julgamento de valor”.⁵⁰ Contudo, acredita-se que isso não implique exatamente em medir valores, mesmo porque não haveria como fazê-lo de maneira racional, pois, como diz Gadamer, as obras de arte “não são cavalos de corrida: sua finalidade principal não é apontar um vencedor”.⁵¹ Portanto, o que se pretende é construir uma argumentação baseada em análises, para mostrar o grau de refinamento literário dos poemas e das crônicas. E, com isso, demonstrar que, em muitos casos, — como no de Rubem Braga — o trabalho do cronista com a palavra resulta em um texto tão bem realizado quanto um bom poema.

⁴⁹ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*.

⁵⁰ WELLEK, René. “O modo de existência de uma obra de arte literária”. In: —. & WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. p. 193.

⁵¹ Citado em COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. p. 255.

3 APONTAMENTOS SOBRE A CRÔNICA

Do início da era cristã ao século XX, tem-se utilizado o vocábulo crônica — oriundo do grego *chronos* (tempo) — para designar textos de diferentes naturezas. No princípio, fazer crônica resumia-se a registrar os acontecimentos em ordem cronológica. Tratava-se, portanto, de uma atividade um tanto quanto mecânica. Mas, como homem que relata a história que vive, o cronista não teria como afastar totalmente sua visão dos acontecimentos. A própria escolha dos fatos a registrar já implicava num certo juízo de valor. Ao inserir nos relatos históricos sua visão particular, o cronista imprimia-lhes um certo caráter literário, porquanto subjetivo. Assim é que, de simples registro, a crônica transformou-se em relato histórico em que se mesclavam narrativa e comentário.

Com o advento do jornal, a inclinação literária da crônica foi se acentuando. Contudo, mesmo perdendo o sentido específico de documentário, a ligação entre crônica e história nunca se desfez. Dessa forma, vê-se que o compromisso com o tempo apresenta-se como um dos traços contínuos que unem a crônica antiga à atual. Traço esse que se alonga pela ligação com o cotidiano, uma vez que este sempre foi o objeto de perspectiva da crônica, o ponto de referência do olhar do cronista.

A esse respeito, uma das distinções que se podem fazer entre a crônica antiga e a moderna é, principalmente, a direção para onde se encaminha o olhar do cronista. Antigamente, o cronista focava seu olhar no cotidiano com a intenção de fazer História. Por isso, o alvo de sua visão era o grande acontecimento, o grande personagem. Ao cronista moderno interessam o pequeno acontecimento e o pequeno personagem, aqueles que não estão e não estarão — salvo raríssimas exceções — nos manuais de história. Mesmo assim, fazem parte da História, tanto que já há historiadores interessados também nessas crônicas como fontes de investigação. Por isso não há como dissociar completamente história e crônica. De acordo com Margarida de Souza Neves, os fatos miúdos que o cronista seleciona, registra e comenta constituem para o historiador,

(...) a ocasião de aprender, na evidência da seleção operada pelo cronista sobre a matéria do cotidiano que interpreta para si mesmo e para seus leitores, algo essencial em seu próprio ofício: a construção que faz sobre qualquer dimensão ou duração da temporalidade — seja ela o cotidiano ou um longo processo histórico — é sempre igualmente uma leitura do real e não o real redivivo (...).⁵²

Esse condicionamento da narrativa do cronista sob a ótica do tempo vivido possibilita ao historiador encontrar, na crônica, o *Zeitgeist*, o “espírito do tempo”, que comunica e unifica as manifestações culturais em cada fase da história. Alguns historiadores contemporâneos, como Carlo Ginzburg, perceberam que a observação dos fragmentos, embora pareça irrelevante, pode fornecer pistas de algo que se sobrepõe aos fatos miúdos, mas que por meio deles pode ser revelado. Dessa forma, a reconstrução do cotidiano possibilita a construção da memória histórica.

Seja o cronista o historiador dos grandes feitos ou o “historiador das coisas miúdas”,⁵³ ele é sempre o “narrador da história”.⁵⁴ O que distingue o cronista do historiador propriamente dito é, principalmente, a intenção com que se reveste o olhar que cada um lança sobre os acontecimentos. O historiador preocupa-se em buscar uma explicação para os fatos que narra. O cronista narra sem se preocupar com uma explicação provável. Isso poderia ser percebido como um dos indícios da constituição literária da crônica, haja vista que “metade da arte narrativa está em evitar explicações”.⁵⁵

Gênero que oscila entre o literário e o jornalístico, a crônica tem sido, mesmo antes do aparecimento do jornal, uma mescla de narrativa e comentário, como, por exemplo, a Carta de Caminha, cujo texto “é criação de um cronista no melhor sentido literário do termo, pois ele recria com engenho e arte tudo o que ele registra no contato direto com os índios e seus costumes, naquele instante de confronto entre a cultura européia e a cultura primitiva”.⁵⁶

⁵² NEVES, Margarida de Souza. “História da crônica. Crônica da história”. In: RESENDE, Beatriz (org.). Op. cit. p. 22.

⁵³ ASSIS, Machado de. Apud NEVES, Margarida de Souza. “História da crônica. Crônica da história”. In: RESENDE, Beatriz (org.). Op. cit. p. 21.

⁵⁴ BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: — —. *Obras escolhidas*. p. 203.

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ SÁ, Jorge de. Op. cit. p. 06.

Hoje a crônica se diversificou: algumas não são mais comentários, sendo essencialmente narrativas, o que as aproxima do conto. Afrânio Coutinho lista diversas categorias de crônicas: narrativa, metafísica (meditativa), poema-em-prosa (lírica), comentário (mais pessoal), informativa (menos pessoal). Mas, o próprio crítico se preocupa em ressaltar a impossibilidade de “uma separação estanque entre os vários tipos, os quais, na realidade, se encontram freqüentemente fundindo traços de uns e outros”.⁵⁷ Na opinião do crítico, isso ocorre porque ser flexível, móvel e irregular faz parte da natureza da crônica. Esse emaranhado de estilos (lírico, ensaístico, narrativo), deve-se, sobretudo, ao primeiro habitat da crônica: o folhetim, espaço localizado no rodapé da página do jornal, em que se abrigavam “desde a crônica noticiosa até o ensaio crítico e a narrativa ficcional, isolada ou em série”.⁵⁸ Naquele lugar, utilizado como chamariz ao leitor, cabia quase tudo. Conforme relata Marlyse Meyer,

Aquele espaço vale-tudo suscita todas as formas e modalidades de diversão escrita: nele se contam piadas, se fala de crimes e monstros, se propõem charadas, se oferecem receitas de cozinha ou de beleza; aberto às novidades, nele se criticam as últimas peças, os livros recém saídos, o esboço do Caderno B, em suma. E, numa época em que a ficção está na crista da onda, é o espaço onde se pode treinar a narrativa, onde se aceitam mestres ou noviços no gênero, curtas ou menos curtas — adota-se a moda inglesa de publicação em série se houver mais texto e menos coluna.⁵⁹

E o sucesso desse formato foi tanto que a ficção em prosa da época (meados do século XIX) passou a ser publicada primeiro em folhetim para depois, dependendo do êxito, ser publicada em livro. A fluidez de fronteiras tem se mantido como uma das características mais marcantes da crônica, bem como uma das prováveis causas da marginalização do gênero pela crítica. Outro fator de repúdio da elite acadêmica ao gênero em questão é a sua publicação em um veículo mais popular, como o jornal. Quanto a isso, já no século XIX, o poeta e crítico francês Sainte-Beuve (1804-1869) torcia o nariz para o gênero, apesar de não estar

⁵⁷ COUTINHO, Afrânio. “Ensaio e crônica”. In: Op. cit. p. 133.

⁵⁸ CANDIDO, Antonio. “Nota prévia”. In: MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. p. 15.

⁵⁹ MEYER, Marlyse. “Voláteis e versáteis. De variedade e folhetins se fez a crônica”. In: CANDIDO, Antonio [et. al.]. Op. cit. p. 96.

totalmente isento do “pecado” que denunciava. Conforme analisa Marlyse Meyer, o folhetim era visto como

(...) literatura industrial, na expressão forjada por Sainte-Beuve, que a vilipendia, assim como todos os críticos conservadores da época. (Talvez seja interessante lembrar que o mesmo Ste.-Beuve, consagrado autor das *Causeries du lundi*, célebre folhetim literário, ignorou Stendhal e Baudelaire, e preferia o Sue, da primeira fase, a Balzac).⁶⁰

É certo que Ste. Beuve referia-se mais especificamente à publicação das novelas e/ou romances em série nos jornais, do que às crônicas. Porém, como todos esses textos convergiam nos jornais sob o título geral de folhetim, acabaram classificados sob o denominador comum de “literatura pé-de-chinelo”.⁶¹ Como se vê, a marginalização da crônica tem raízes fincadas numa polêmica bastante antiga. Ainda hoje, alguns críticos consideram-na uma arte menor uma vez que escrita para o jornal e, por isso, transitória. De fato, a discussão sobre a transitoriedade ou a transcendência da crônica divide o pensamento dos críticos. O professor Massaud Moisés, mesmo reconhecendo que a crônica oscila entre a reportagem e a literatura e vendo em Rubem Braga um lirismo espontâneo, natural e literário, não vê com bons olhos os livros de crônicas. Nas palavras do crítico,

Fugaz como o jornal e a revista, mal resiste ao livro: quando um escritor se decide a perpetuar os textos que espalhou no dia-a-dia jornalístico, inevitavelmente seleciona aqueles que sua autocrítica e a alheia sugerem como os aptos a enfrentar o desafio do tempo. E por mais exigente que seja o seu paladar ou aguda sua percepção de valores, as crônicas eleitas geralmente perdem, cedo ou tarde, a batalha contra o envelhecimento. A própria instituição do livro, não sendo sua morada permanente, mas a eventual, parece um ataúde, florido e pomposo, mas ataúde.⁶²

Por outro lado, Afrânio Coutinho já é bem menos categórico em seu julgamento, quando pensa a crônica como um “gênero anfíbio” que pode viver tanto

⁶⁰ Idem, *ibidem*, p. 98.

⁶¹ MEYER, Marlyse. “Voláteis e versáteis. De variedade e folhetins se fez a crônica”. In: CANDIDO, Antonio [et. al.]. *Op. cit.* p. 128.

⁶² MOISÉS, Massaud. *Op. cit.* p. 119.

“na coluna de um jornal como na página de um livro”.⁶³ Seja como for, o fato é que, desde que surgiram as primeiras crônicas nos rodapés dos jornais, até hoje, muitos escritores foram também cronistas, como Machado de Assis (1839-1908) e Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), para citar apenas dois dos assíduos colaboradores de grandes jornais cariocas de fins do século XIX e início do XX.

E essa situação vem se mantendo estável haja vista a produção de nomes significativos da literatura em geral e da crônica em particular como Vinícius de Moraes, Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade e Moacyr Scliar que, por sinal, já alcançou o século XXI escrevendo crônicas semanais para a Folha de S.Paulo. A presença de escritores de peso nas páginas dos jornais poderia representar, por si só, um dado positivo nas discussões a respeito da viabilidade literária de livros de crônicas. Mas não somente isso, pois não devemos nos esquecer de, pelo menos dois nomes, que se destacaram, principalmente, nas páginas dos jornais e que, apesar disso, podem ser vistos como verdadeiros fenômenos editoriais: Rubem Braga e Luis Fernando Veríssimo. No caso de Rubem Braga, por exemplo, o livro 200 crônicas escolhidas, que reúne textos escritos entre 1935 e 1977, encontrava-se, em 2004, em sua vigésima segunda edição. Quanto a Veríssimo, “Desde 1973, quando estreou em livro com *O popular* — e de lá para cá já foram lançados mais de 50, o que praticamente perfaz a média impressionante de dois títulos por ano —, o autor consegue transferir seu êxito dos jornais para as estantes de livrarias”.⁶⁴

Machado de Assis — um dos maiores representantes do cânone literário brasileiro — publicou crônicas em vários jornais do Rio de Janeiro, de 1859 a 1904 e se preocupou em acentuar o valor do jornal e a importância da crônica:

O jornal é a verdadeira forma da república do pensamento. É a locomotiva intelectual em viagem para mundos desconhecidos, é a literatura comum, universal, altamente democrática, reproduzida todos os dias, levando em si a frescura das idéias e o fogo das convicções.⁶⁵

⁶³ COUTINHO, Afrânio. “Ensaio e crônica”. In: — — & COUTINHO, Eduardo F. (orgs.). Op. cit. p. 135.

⁶⁴ SIMON, Luiz Carlos Santos. “Do jornal ao livro: a trajetória da crônica entre a polêmica e o sucesso”. *Temas & Matizes* nº 05, Julho 2004. p. 55.

⁶⁵ ASSIS, Machado de. “O jornal e o livro”. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 10 e 12/01/1859.

E as crônicas do “bruxo do Cosme Velho” não deixam nada a dever aos seus contos e romances. Aliás, a visão perspicaz e irônica do escritor pode muito bem ter se beneficiado do vôo diário do colibri.⁶⁶ Com a mesma maestria do romancista, o cronista dá conta da vida social e política do Rio de Janeiro, das transformações da cidade e ainda comenta sobre a crônica e o ofício do cronista. O interessante é que, mesmo escrevendo em fins do século XIX, o autor consegue ser bastante pontual. Suas anotações sobre o gênero em questão continuam válidas ainda hoje. Em texto de 1877, discorrendo sobre a origem da crônica, o autor delinea o objeto da mesma, qual seja, o cotidiano, o fato miúdo tratado por meio de uma conversa informal em que um assunto “puxa” o outro:

Não posso dizer positivamente em que ano nasceu a crônica; mas há toda a probabilidade de crer que foi coetânea das primeiras duas vizinhas. Essas vizinhas, entre o jantar e a merenda, sentaram-se à porta para debicar os sucessos do dia. Provavelmente começaram a lastimar-se do calor. Uma dizia que não pudera comer ao jantar, outra que tinha a camisa mais ensopada do que as ervas que comera. Passar das ervas às plantações do morador fronteiro, e logo às tropelias amatórias do dito morador, e ao resto, era a coisa mais fácil, natural e possível do mundo. Eis a origem da crônica.⁶⁷

José Marques de Melo define duas fases na história da crônica: a crônica de costume (século XIX e início do XX) e a crônica moderna (a partir de 1930). O autor refere-se à primeira fase como mais ligada aos fatos cotidianos, exteriores ao noticiário do jornal, que seriam inspiradores de relatos ou descrições literárias; a segunda fase estaria mais ligada “ao espírito” das notícias do jornal.⁶⁸ Realmente, esse é um fato verificável na maioria das vezes. Todavia, nota-se, também, uma certa interpenetração de estilos das duas fases por todo o percurso histórico do gênero.

⁶⁶ Machado compara os folhetinistas aos colibris: “O folhetinista, na sociedade, ocupa o lugar do colibri na esfera vegetal; salta, esvoaça, brinca, tremula, paira e espanja-se sobre todos os caules suculentos, sobre **todas as seivas** vigorosas. Todo o mundo lhe pertence; até mesmo a política”. ASSIS, Machado de. “O folhetinista”. In: — —. *Obra completa*. p. 958.

⁶⁷ ASSIS, Machado de. “História de 15 dias”. (1 de nov. de 1877). Apud CANDIDO, Antonio [et. al.]. *Op. cit.* p. 75.

⁶⁸ Cf. MELO, José Marques de. “A crônica”. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex. *Jornalismo e literatura: a sedução da palavra*. p. 149.

Senão, vejamos uma crônica de 1876, de Machado de Assis, em que o cronista comenta o resultado de um recenseamento, publicado no jornal, segundo o qual 70% dos brasileiros seriam analfabetos. Sob o pseudônimo de Manassés, o autor argumenta que aqueles que não sabem ler, igualmente não teriam condição de votar de maneira consciente. É bom lembrar que, naquela época, o meio mais moderno de informação era o jornal. Assim, segundo Machado, “70% dos cidadãos votam do mesmo modo que respiram: sem saber por quê nem o quê. Votam como vão à festa da Penha — por divertimento”.⁶⁹ E o folhetinista encerra seu texto de maneira exemplar, tanto pela precisão da leitura dos dados estatísticos, como pelo trabalho com a linguagem:

(...) Proponho uma reforma no estilo político. Não se deve dizer: “consultar a nação, representantes da nação, os poderes da nação”; mas — “consultar os 30%, representantes dos 30%, poderes dos 30%”. A opinião pública é uma metáfora sem base; há só a opinião dos 30%.⁷⁰

A respeito do descaso dos poderes constituídos em relação aos que os elegeram, poder-se-iam citar algumas dezenas, ou centenas, de crônicas dos mais variados autores, como estas de Rubem Braga (1913-1990): “Batalha no Largo do Machado” e “Luto da família Silva”, ambas escritas em 1935, portanto, mais de meio século após a de Machado de Assis, anteriormente apresentada. Em “Luto da família Silva”, o cronista lê no Diário de Pernambuco o nome de João da Silva, encontrado morto, deitado na calçada sobre uma poça de sangue. A partir dessa notícia, o eu do cronista tece comentários à maneira de uma oração fúnebre, em que descreve o itinerário inevitável de todos os “joões da silva”, no fundo, todos nós, homens do povo, sem sangue-azul, sem importância, que “trabalhamos, andamos pelas ruas e morremos”. Entretanto, é a família Silva que sustenta os Matarazzo e os Guinle. São os joões da silva que quebram pedras, fazem telhados de barro, laçam bois, levantam prédios, conduzem bondes... E, apesar de serem “feito Maria Polaca: faz tudo”, são enterrados na vala comum dos miseráveis. O interessante é que, ao final, a crônica

⁶⁹ ASSIS, Machado de. *Crônicas — 1871-78*. volume 24. p. 107.

⁷⁰ Idem.

assume ares de profecia e o velho Braga, como um oráculo, prevê que “nossa família um dia há de subir na política...”.

Em “Batalha no Largo do Machado”, o cronista é testemunha ocular do desfile de alguns blocos de carnaval de rua, formados por operários da construção civil, empregados em padarias, engraxates, jornaleiros, lavadeiras, cozinheiras, mulatas, pretas, caboclas. O eu do cronista mostra-se solidário com as grandes massas cujas necessidades não são atendidas, nem mesmo por Deus, mas, apesar disso, festejam o carnaval. São essas mesmas massas que votam como respiram e que vão à festa da Penha por puro divertimento, como observara Manassés. Os ranchos que desfilam e a massa que vota não têm consciência do lugar exato que ocupam, nem do que deveriam ocupar por direito de cidadania. Mas, aos cronistas-observadores, nada escapa. Tanto que o velho Braga sente-se na obrigação de clamar por igualdade, liberdade e fraternidade para um povo esquecido pelos governantes e até por Deus. Contudo, a voz da massa ecoa pela natureza: “ameaça chuva, um trovão troveja” e o cronista se pergunta se, como o povo, “o céu também sente fome, também ronca, soluça e sua de amargura”. E seu comentário final, a respeito da notícia da festa popular, divulgada por um jornal, em nada deve à “precisão cirúrgica” do texto machadiano:

Nesta mormacenta segunda-feira, 11 de fevereiro, um jornal diz que “a batalha de confete do Largo do Machado esteve brilhantíssima”. Repórter cretiníssimo, sabe que não houve lá nem um só miserável confete. O povo não gastou nada, exceto gargantas, e dores e almas, que não custam dinheiro. Eis que ali houve, e eu vi, uma batalha de roncões e soluços, e ali se prepararam batalhões para o Carnaval — nunca jamais “a grande festa do Rei Momo” — porém a grande insurreição armada de soluços.⁷¹

Por essas análises vê-se que, mesmo no século em que predominavam as crônicas de costume, já se faziam algumas em que o espírito moderno prevalecia. Porém, o oposto também é verdadeiro, os comentários de costumes (independentemente do noticiário do jornal), freqüentes nos rodapés do século XIX, ainda compõem crônicas no final do século XX. A esse respeito, vejamos duas crônicas, uma de Joaquim Manuel de Macedo, publicada em livro cuja 1ª edição

é de 1878 e outra de Rubem Braga, também publicada em livro cuja 1ª edição é de 1988.

O livro *Memórias da Rua do Ouvidor* compõe-se de uma série de crônicas de Joaquim Manuel de Macedo, publicadas inicialmente no Folhetim do *Jornal do Commercio*. São crônicas de costume, baseadas em velhos manuscritos e/ou informações orais, em que o autor reconstrói a história de uma das ruas mais tradicionais do Rio de Janeiro. Apesar do embasamento histórico, o memorista — como se auto-intitula o cronista — se reserva “direitos confessos de imaginação” e, por isso mesmo, não exige dos leitores que tenham por incontestável a história narrada, bem como lhes faculta “Liberdade ampla de aceitá-la ou não”.⁷²

Dessa forma, o conteúdo de informação histórica recebe contornos ficcionais, por meio dos comentários, das explicações, dos diálogos com o leitor e, sobretudo, pelo trabalho com a linguagem. Quanto a isso, há uma passagem exemplar no capítulo 10, que trata do estabelecimento das modistas francesas na Rua do Ouvidor. O autor principia comentando que, não obstante a predileção geral dos franceses pelo Rio de Janeiro, as modistas que para lá se mudaram, instalaram-se, de início, nas ruas Direita, dos Ourives, do Carmo (hoje Sete de Setembro) em 1818, 1819 e 1820. A partir de 1821 houve uma “hégira das modistas francesas para a Rua do Ouvidor”, e o folhetinista comenta esse fato no melhor estilo literário:

O fato é que no fim de três ou quatro anos quem queria entender-se com alguma modista francesa ia à Rua do Ouvidor, que entrou em sua época de florescimento, de encantamento, de espanto e de esbanjamento, marcada pela hégira, como a era de Maomé, o inventor das houris e do paraíso endemoninhado por todas as tentações inimagináveis.⁷³

E o trabalho com a linguagem não se resume ao jogo de palavras, o cronista também joga com as idéias e chega a surpreender o leitor com sua visão irônica. Veja-se, por exemplo, a passagem em que discorre sobre as vitrines das casas comerciais da Rua do Ouvidor:

⁷¹ BRAGA, Rubem. *200 crônicas escolhidas*. 2004. p. 24. Encontram-se nessa edição as duas crônicas analisadas nesse capítulo.

⁷² MACEDO, Joaquim Manuel de. *Memórias da Rua do Ouvidor*. p. 09.

Explorando o concurso favorável do vidro, a variedade e a combinação das cores, e os efeitos da luz, os artistas sui generis arranjadores dos objetos expostos nas vidraças os dispõem e apresentam com habilidade magistral, de modo a produzir ilusões de ótica perigosas para a bolsa do respeitável que, prevenido pelo que enlevava os olhos, muitas vezes compra gato por lebre. Eu tenho por mim que foi na contemplação e no estudo físico e moral das vidraças da Rua do Ouvidor que os nossos estadistas organizadores de gabinetes ministeriais aprenderam a arte de expor programas de ministérios novos.⁷⁴

De acordo com Margarida de Souza Neves, “a tarefa mais eminente da crônica é, sem dúvida, a memória da cidade”. Muitas vezes, a intenção de historiar é explícita como nessas crônicas de Macedo, em outras, apresenta-se camuflada pelas narrativas de experiências vividas, como, por exemplo, nas “Memórias de um ajudante de farmácia”, de Rubem Braga.⁷⁵ Apesar de não se tratar propriamente de uma crônica de costume à moda antiga, as “Memórias de um ajudante de farmácia” assim como as “Memórias da Rua do Ouvidor” traduzem a intenção de fixar fatos cotidianos que, para a História tradicional podem parecer sem importância, mas que, sem dúvida, são essenciais na reconstrução do conteúdo humano que irá compor a escrita de uma história que poderia ser a História dos bastidores da História, ou algo como o que fazem o norte-americano Robert Darnton e o italiano Carlo Ginzburg. Esses historiadores alcançaram sucesso editorial com trabalhos que “sublinham o significado do que parece sem importância e propõem uma valoração positiva do corriqueiro e, inclusive, do insólito”.⁷⁶ E isso eles foram buscar na leitura de crônicas. Salienta-se que a relação entre crônica e história sempre existiu, apenas era mais evidente na crônica antiga, que registrava cronologicamente acontecimentos históricos. Já o cronista moderno é, como dizia Machado de Assis, o “historiador das coisas miúdas”. No entanto, a verdade é que tanto os cronistas quanto os historiadores fazem do tempo sua matéria prima.

O traço mais distintivo dessa crônica de Rubem Braga em relação à de Macedo é a fonte em que se documentaram. Enquanto Joaquim Manuel de

⁷³ Idem, *ibidem*. p. 72. Grifos do autor.

⁷⁴ Idem, *ibidem*. p. 76. Grifos do autor.

⁷⁵ BRAGA, Rubem. “Memórias de um ajudante de farmácia”. In: *Op. cit.* 1991. p. 19.

⁷⁶ NEVES, Margarida de Souza. “História da crônica. Crônica da história”. In: RESENDE, Beatriz (org.). *Op. cit.* p. 24.

Macedo escreve uma história contada, o velho Braga narra suas próprias experiências. Num primeiro momento, as lembranças de suas atividades como ajudante de farmácia se confundem com os sentimentos do adolescente — um tanto desajeitado, embora bastante esforçado — e resvalam para as reminiscências familiares. Mas, mesmo assim, a crônica revela costumes da época como o de “capsular”⁷⁷ as rolhas das garrafas de remédios preparados na própria farmácia. Num segundo momento, as memórias resgatam a história de Pedro Luís Napoleão Chernoviz, um médico polonês que viveu no Brasil durante quinze anos e que foi responsável pelo Formulário de Chernoviz, um guia médico considerado a bíblia dos farmacêuticos da época. O narrador recupera a história de um período em que a medicina dava um grande salto científico, com os estudos de Pasteur, mas que ainda valorizava receitas caseiras, às quais o cronista imprime, no estilo que lhe é peculiar, lirismo — como no caso do Bálsamo Tranqüilo que, em sua opinião, com esse nome até à alma deve fazer bem —; e humor, salientando uma certa ingenuidade de receitas que se pretendiam sérias:

Por falar nisso o livro ensina o tratamento das poluções noturnas: o paciente (ou impaciente) deve dormir deitado de lado e não de costas, fazer abluções com água fria e regime vegetal, e usar outros recursos, mas há uma afirmação confortadora: “O casamento cura as poluções”. Santo remédio!⁷⁸

Silviano Santiago considera que os acontecimentos podem ser narrados sob enfoques diversos: o da própria experiência do narrador, ou o da observação que este faz da experiência de outrem. No primeiro caso, o narrador transmite uma vivência que o aproxima do narrador oral que, por meio da memória recupera a experiência vivida nas narrativas que compõem a tradição oral. Este seria o narrador clássico. No segundo caso, estaríamos diante do narrador pós-moderno, o da era da imagem, que “olha para que o seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa”.⁷⁹ Para isso, o narrador se distancia do acontecimento que narra. Notando esse distanciamento, Walter Benjamin chega a preconizar a extinção da arte

⁷⁷ “(...) fazer aquele pequeno capuz de papel plissado na hora e amarrado ao gargalo por um barbante”. BRAGA, Rubem. “Memórias de um ajudante de farmácia”. In: Op. cit. 1991. p. 20.

⁷⁸ Idem, *ibidem*. p. 22.

⁷⁹ SANTIAGO, Silviano. “O narrador pós-moderno”. In: — —. *Nas malhas da letra*. p. 38.

de narrar. Para o filósofo alemão, as melhores narrativas são as que mais se aproximam das histórias orais, aquelas que narram experiências vividas. Assim, a falta de comunicação de experiências seria sintomática da arte agonizante. Benjamin responsabiliza os veículos de difusão da informação pelo declínio da arte da narrativa:

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhadas de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação.⁸⁰

De fato, em tempos pós-modernos, a capacidade de surpreender o leitor anda em baixa. Igualmente é verdade que os veículos de informação rápida podem ser apontados como um dos meios que reforçam esse processo, haja vista a diversidade de acontecimentos mostrados e, à sua maneira, explicados, mesmo os mais inusitados. No entanto, resta a crônica como um dos últimos abrigos da narrativa dentro do jornal. Isso, desde os primeiros tempos dos jornais de tiragem expressiva, cujos folhetins, além de abrigarem, em meio a um variado repertório de assuntos, a narrativa, também resgataram, de certa forma, a figura palpável do narrador oral, uma vez que, muitas vezes, o jornal era lido em voz alta da mesma forma como nos serões eram contados os “causos”.

Quanto aos demais gêneros, não nos parece que o fato de narrativas com princípio, meio e fim — dotadas de “dimensão utilitária”⁸¹ —, não serem mais tão comuns, seja indicativo de sua morte. Se, de um lado, a tradição oral definiu sensivelmente com o surgimento da imprensa, de outro lado, o narrador oral se manteve presente, de uma certa maneira, em muitos dos narradores modernos, seja de romances, contos ou crônicas. E não é preciso ir muito longe para encontrar um Riobaldo Tatarana, um Sargento Getúlio ou, mais perto ainda, o “velho Braga”. O que se nota de curioso em relação à figura do narrador oral é a sua, por assim dizer, transformação de persona em personagem, mantendo os elementos característicos do narrador épico: a memória e a sabedoria.

⁸⁰ BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: — —. Op. cit. p. 203.

⁸¹ Idem, *ibidem*, p. 200.

Para Benjamin, a figura do narrador formou-se a partir de dois grupos de pessoas: os camponeses e os marinheiros. Os primeiros, sedentários, detentores do saber do passado, da experiência acumulada através das várias gerações de contadores de histórias e causos tradicionais. Os segundos, itinerantes, portadores do saber das terras distantes. O filósofo aponta em alguns autores modernos inclinações narrativas para um ou outro desses tipos fundamentais. Contudo, admite a necessidade de se observarem, acima de tudo, as narrativas em que os dois grupos se interpenetram, que teriam como protótipo do narrador, a figura do artífice, aquele que recebia em sua oficina aprendizes de várias partes do mundo. Cada um deles trazia histórias e experiências diversas que acabavam por se juntarem às suas próprias. Dessa forma, uniam-se o saber tradicional do trabalhador sedentário e os diversos saberes trazidos pelos viajantes.

Em Rubem Braga, essa síntese é evidente. Filho de um pequeno fazendeiro, o cronista conheceu de perto a vida na roça, cuja simplicidade assimilou. Como jornalista, viajou por vários países, testemunhou o cotidiano da guerra e as comemorações de seu final. Viu, ouviu e contou histórias diferentes de povos diversos que, no entanto, são histórias comuns em que os seres humanos se reconhecem. Misto de camponês e marinheiro, ele conseguiu imprimir em seus escritos toda a sabedoria adquirida em cada uma das vidas que experimentou. Por isso, suas histórias falam da roça e da cidade, lugares que representam os “pólos de atração do imaginário do autor”.⁸² Embora esses pólos se misturem, a bússola desse viajante inclina-se, quase sempre, para a segurança de seu lugar de origem. É por esse motivo que suas “histórias compõem um espaço amplo e mutável, uma espécie de geografia sensível, obediente aos desígnios da memória e da emoção, em cujos mapas uma pequena cidade da infância — Cachoeiro de Itapemirim — se gruda naturalmente aos grandes centros do mundo”.⁸³

Analisando a obra de Rubem Braga, Davi Arrigucci Jr. aponta para o fato de suas crônicas — desde as primeiras publicações, na década de 1930 — terem ultrapassado o simples comentário jornalístico e alcançado uma consistência literária até então desconhecida da crônica em jornal. De acordo com o crítico, nesse caso,

⁸² ARRIGUCCI Jr. Davi. “Braga de novo por aqui”. In: STEEN, E. (dir.). *Os melhores contos de Rubem Braga*. p. 21.

observam-se dois paradoxos: sem dúvida tratava-se de um escritor sob influência modernista, haja vista sua prosa desataviada e livre, mas um escritor diferente, por ter escolhido como espaço de criação um espaço de informação, o jornal. E mais ainda, porque parecia haver uma discrepância entre o meio escolhido (o jornal) e a voz do escritor (a crônica). Isso porque o cronista trazia algo raro nos tempos atuais: a sua própria experiência de camponês-viajante, capaz de transmitir, como seus ancestrais (os narradores orais), o saber do passado e dos lugares remotos.

A sensação de estranhamento diante de um texto que parece não se encaixar bem na moldura, pode ter sido um dos fatores decisivos do sucesso de Braga entre os leitores: um momento de fruição e reflexão em meio a notícias lidas apressadamente. Seria como se na agitação do dia-a-dia, no tumulto da vida moderna, um amigo aparecesse para uma conversa fiada, mas, de alguma maneira, proveitosa, porquanto portadora de uma nova visão das coisas. Como dizia Machado de Assis, “Também o folhetim tem cargo de almas. É apóstolo e converte”.⁸⁴ Contudo, o ar de conversa fiada de que se reveste a crônica causa impressão de que aqueles textos simples e breves são superficiais e demandam pouca ou nenhuma elaboração. Esse é mais um dos motivos pelos quais o gênero tem ocupado uma posição inferior entre as demais formas literárias. Por causa disso, as crônicas, quando não excluídas, são relegadas a um segundo plano nos estudos de literatura, seja no ensino médio — cuja idéia cristalizada de seriedade está, na maioria das vezes, ligada a “peso” e, por isso, privilegia poemas e romances, mesmo que em fragmentos —; seja na academia, geralmente pontuada por noções de valor e erudição fixados nas obras canônicas. É certo que, devido ao interesse de alguns críticos, essa situação vem se revertendo há algum tempo, como já foi dito. Além disso, atente-se para o fato da inserção da crônica como objeto de pesquisa universitária. Acredita-se que tais atitudes lhe permitirão, gradativamente, abandonar a condição de gênero menor.

⁸³ Idem.

4 BREVE HISTÓRICO DO HAICAI

Haicai é um poema composto de três versos, com cinco, sete e cinco sílabas respectivamente, o que requer extrema concisão verbal para revelar, de forma sucinta e sutil, a impressão derivada da observação dos fenômenos da natureza, algumas vezes com lirismo, outras com humor. Até o século XVI, o tanka deteve a primazia sobre as formas da poesia nipônica e a palavra waka – que designa toda a poesia japonesa, em sentido amplo – era, por essa época, utilizada como sinônimo de tanka. Trata-se de um poema composto por cinco versos, num total de trinta e uma sílabas. Esses cinco versos são divididos em duas estrofes. A primeira, designada hokku, é composta por um terceto de versos imparissilábicos (5, 7, 5 sílabas respectivamente) e a segunda, designada wakiku ou agéku, por um dístico de versos parissilábicos (7, 7 sílabas). Da primeira estrofe do tanka irá se constituir o haicai.

Nos tankas mais antigos, o hokku (o terceto) e o agéku (o dístico) eram compostos por uma mesma pessoa. Mas, posteriormente, o tanka passou a ser escrito com a participação de um outro poeta. Essa realização compartilhada lembraria, de uma certa maneira, o desafio nordestino. A sociedade na composição dos tankas tornou-se possível graças ao desenvolvimento desta forma poética segundo o esquema tópico/comentário. O que nos sugere a lembrança do desafio é, em primeiro lugar, a forma compartilhada de composição. Além disso, assim como a maioria dos versos populares, os versos dos desafios também são compostos com um número reduzido de sílabas. Nestes, emprega-se, geralmente, a redondilha maior (verso de 7 sílabas). Luís da Câmara Cascudo observou, inclusive, a ocorrência da redondilha menor (verso de 5 sílabas) nos desafios. Trata-se da carretilha ou parcela, usualmente empregada para a troca de insultos entre os desafiantes.⁸⁵ Como todo poema japonês é composto de versos de sete e cinco sílabas, pode-se dizer que, neste caso, é plausível uma aproximação entre as duas formas.

⁸⁴ ASSIS, Machado de. Citado em NEVES, Margarida de Souza. “História da crônica. Crônica da história”. In: RESENDE, Beatriz (org.). Op. cit. p. 30.

⁸⁵ CASCUDO, Luís da Câmara. “Literatura oral”. In: LINS, Álvaro. (dir.) *História da Literatura Brasileira*. Volume VI, p. 366.

É certo que essas coincidências apenas sugerem semelhanças e que estas se resumem a alguns aspectos formais uma vez que entre o poema japonês e o desafio ocorre, dentre outras, uma disparidade de “espírito”: os desafios são cantados ao som de violas, sanfonas ou pandeiros, para um auditório animado e barulhento, ao passo que, como constata Octavio Paz, a silenciosa contemplação é o ponto inicial e final da poesia oriental. Mais ainda, nos tankas bem realizados, por exemplo, não deve haver um nexos lógico aparente entre as duas estrofes. Os procedimentos mais comuns são a justaposição direta de imagens complementares ou a utilização da última estrofe para comentar ou exemplificar o clima geral estabelecido na anterior. Já nos desafios, é necessário um encadeamento lógico evidente entre as estrofes para que se efetue o diálogo entre os cantadores. Tanto que, algumas vezes, o último verso da estrofe anterior é o primeiro da seguinte.

A composição compartilhada do tanka fez surgir uma espécie de jogo de salão que suscitou um novo gênero chamado renga (canto interligado), cuja beleza reside no encadeamento das partes do poema e na relação que se estabelece entre elas. O renga é formado por uma série de poemas encadeados numa espécie de jogo poético praticado em equipe. Na visão de Octavio Paz, essa participação de um grupo de pessoas na elaboração do poema antecipou a tentativa surrealista da criação poética coletiva. Para Paz, o poema compartilhado atenderia, inclusive, a aspiração de muitos poetas contemporâneos que, como ele, questionam as noções de autor e de propriedade intelectual privada.⁸⁶ O renga clássico, aos poucos, foi sendo substituído, fora da corte, por outro tipo de poema coletivo que, embora mantendo a forma do renga, utilizava palavras de origem chinesa e apresentava um acentuado caráter humorístico. O novo gênero, denominado haikai-renga, foi muito popular entre os comerciantes, soldados, monges e, até mesmo, entre nobres (quando a situação não exigia a etiqueta da corte).

No século XVII, com a escola de Matsuo Bashô (1644 – 1694), a Shômon, o haikai principiará a se constituir como um gênero autônomo.⁸⁷ Houve uma

⁸⁶ Cf. PAZ, Octavio. “A poesia de Matsuo Bashô”. In: — —. Op. cit. pp. 157 e 183.

⁸⁷ Oswaldo Svanascini relata que “(...) o começo da forma considerada como *haikai*, dataria de princípios do século XII, embora os primeiros exemplos pareçam haver sido escritos por um sacerdote budista, Yamasaki Sokan (1465-1553; também se deu a data de 1445-1534) e por um sacerdote sintoísta de alta hierarquia Arakida Moritake (1472-1549)”. SVANASCINI, Oswaldo. Op. cit. p. 19.

espécie de cisão entre as partes do tanka: a primeira estrofe (hokku) desprende-se do restante e se transformou, de passatempo em “instante poético” (haiku ou haikai). Octavio Paz faz referência a duas partes em que, do ponto de vista formal, divide-se o haikai. A primeira, a descrição do tempo ou do espaço do poema, o kigo ou “palavra de estação” (outono ou primavera, meio-dia ou entardecer, árvore ou rochedo, a lua, um rouxinol); a outra, inesperada, “relampagueante”. Segundo ele, a percepção poética surge do choque entre ambas. Paz compara o haikai de Bashô a um exercício espiritual que abre aos seres humanos a porta da iluminação (satori em japonês). Essa iluminação — decorrente da meditação, a atitude Zen que influi em todas as artes orientais — libera-nos das ilusões engendradas pelo eu.

Todavia, como afirma Octavio Paz, Bashô não criou as formas do haikai, nem as alterou, simplesmente transformou seu sentido. Paulo Franchetti igualmente observa que, apesar de o Velho Mestre haver conferido certa autonomia ao haikai, não se pode dizer que ele tenha sido o criador deste gênero, pois sua verdadeira contribuição foi a de transformá-lo de simples passatempo em um momento poético que conduz à meditação. Assim é que,

A obra capital de Bashô foi a elevação da haikai ao estatuto de um michi, um dô, isto é, um caminho de vida, uma forma de ver e de viver o mundo. A partir do estabelecimento da Shômon, o haikai passa a ser um equivalente do Sadô – caminho do chá –, enquanto forma iniciática de disciplina e exercício espiritual.⁸⁸

O novo estilo nascido com a poesia de Bashô orienta-se por alguns critérios estéticos de fundamental importância como sabi, wabi e karumi. Vimos que sabi relaciona-se à conciliação harmoniosa entre presente e passado. Essa harmonia inspira-se na sobriedade, isto é, no equilíbrio advindo da calma e da tranqüilidade do homem em solidão perante a grandeza e a beleza do universo. Portanto, a expressão sabi pode ser aplicada a poemas em que o clima de solidão é evidente, como neste haikai de Kobayashi Issa (1763 – 1827):

Em solidão.
Como a minha comida –
E sopra o vento do outono.

⁸⁸ FRANCHETTI, Paulo. (org.). Op. cit. p. 18.

Lendo o poema, percebemos que o vento do outono – que poderia evocar a passagem das estações, o fluxo da vida – não perturba a tranquilidade do poeta, em paz consigo mesmo. O conceito de wabi também se relaciona à solidão, porém, mais como o estado emocional que caracteriza a vida do eremita, cujo despojamento liberta-lhe o espírito dos desejos mundanos e lhe permite apreciar a simplicidade da pobreza. Desprendido do supérfluo, o poeta cria uma arte em que um mínimo de elementos é suficiente para realizar o momento de integração entre o homem e aquilo que o rodeia. Veja-se o poema de Fujiwara Ietaka (1158-1237):

Àqueles que só se interessam
Pelas flores de cerejeira
Eu gostaria de mostrar a primavera:
No capim, no meio da neve,
Num vilarejo de montanha!

Note-se a perfeita integração entre a natureza e o espírito do poeta que, despojado de estereótipos, percebe que não só as flores guardam a beleza da primavera. Isso é wabi. Esse ideal estético ultrapassa, especialmente, a arte de Bashô. A poeta Alice Ruiz registra tal fato num haikai que traduz com exatidão a simbiose do mestre haicaísta com a natureza: “Bashô enxergava/ a lágrima/ no olho do peixe”.⁸⁹ Por sua vez, o conceito de karumi combina a simplicidade aparente do poema com a sutileza de seu conteúdo. Seria, por assim dizer, o ideal estético da poesia pura, a poesia das coisas — capturada pelo espírito depurado do poeta — em oposição à poesia elaborada, supostamente carregada de sentido. Para o Velho Mestre, um bom poema é aquele em que tanto a forma do verso quanto a união entre as suas partes parecem “tão leves como um rio raso fluindo sobre um leito arenoso”.⁹⁰

Como teoriza Bashô, o haikai deve ser composto sem reflexão, por um impulso do espírito. Por isso o mestre recomenda que se anotem imediatamente as sensações e sentimentos, impedindo assim, a intromissão da opinião pessoal (shi-i). Esta recomendação é dada, pois, segundo o Mestre, “as obras produzidas pelo espírito são boas, mas as produzidas apenas com artifícios de palavras não são dignas de respeito”.⁹¹ Com isso ele quer dizer que o espírito do poeta deve estar em perfeita

⁸⁹ RUIZ, Alice. *Pelos pelos*. p. 24.

⁹⁰ BASHÔ, Matsuo. Citado em FRANCHETTI, Paulo. (org.). Op. cit. p. 22.

⁹¹ Idem *ibidem*, p. 23.

sintonia com o objeto do poema, para apreendê-lo como este se apresenta, sem a interferência de sua visão particular. Dessa forma a linguagem seria usada para traduzir a linguagem das coisas. Caso contrário, o poeta tenderia a buscar a perfeição do verso de maneira artificial, num mero arranjo de palavras ditadas por convenções externas, como o gosto da época ou simplesmente a moda.

Levando-se em conta a recomendação de Bashô sobre a notação imediata das sensações para a composição do haikai, pode-se pensar numa proximidade com a escrita automática do surrealismo. Realmente, há uma certa coincidência no que se refere às instruções da escrita automática e do haikai: assim como Bashô orienta os haicaístas sobre a necessidade de afastamento do eu, André Breton indica aos surrealistas o “desprendimento em relação às solicitações do mundo [e em relação] às preocupações individuais, de ordem utilitária, sentimental, etc.”.⁹² Poder-se-ia cogitar, inclusive, em semelhanças no que diz respeito ao repúdio do jugo da razão e do espírito crítico, por induzirem a preocupações com as conveniências e as convenções. Contudo, há uma diferença fundamental: enquanto na escrita automática o desligamento do eu se daria de forma induzida por meio do sono premeditado, de tal modo que as liberdades da escrita estivessem mais ligadas às experiências do sono, que distanciam o olhar do cotidiano, o haikai privilegia exatamente o cotidiano e, quando Bashô aconselha a que o eu se retire, refere-se muito mais à sutileza do poeta em abstrair a visão própria para apreender a linguagem do objeto.

Italo Calvino sugere que o justo emprego da linguagem — a exatidão — está em acercar-se das coisas com discrição, atenção e cautela, respeitando o que estas comunicam sem o recurso das palavras. Diante disso, pode-se pensar no ideal da poesia nipônica como muito próximo à exatidão percebida pelo teórico italiano em poemas como os de William Carlos Williams, em que o poeta descreve “tão minuciosamente as folhas do ciclâmen, o que faz com que a flor tome forma e desabroche nas páginas em que a descreve, conseguindo dar à poesia a mesma leveza da planta”⁹³ ou ainda nos pequenos poemas em prosa de Francis Ponge “que

⁹² BRETON, André. Citado em BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. p. 178.

⁹³ CALVINO, Italo. Op. cit. p. 89.

reconstrói a fisicidade do mundo por meio da impalpável poeira das palavras”.⁹⁴ A imagem das palavras flutuando na “impalpável poeira”, além de belíssima, é exata na representação da leveza com que se devem revestir os poemas e as demais manifestações artísticas, tanto para Calvino, quanto para Bashô.

Além de Bashô, outros dois grandes mestres do haikai se destacaram no cenário japonês: Yosa Buson (1716 – 1783) e Kobayashi Issa (1763 – 1827). O primeiro dedicou-se à perfeição da forma e do estilo. Além de poeta, foi também um importante pintor, criador de uma escola impressionista. Ao contrário de Buson, Issa privilegiou a simplicidade. Esse poeta — chamado por R. H. Blyth de “poeta do destino” — preocupou-se mais com o conteúdo do que com a forma. Seus poemas expressam um sentimento religioso de gratidão pela vida e de respeito à natureza.

A religiosidade contida na poesia de Issa atraiu a atenção de Alice Ruiz. Tratava-se, segundo a poeta, de uma religiosidade mais parecida com a dela, o que fez com que se dedicasse a traduzi-lo. Em 1988, foi publicada sua tradução da obra do poeta das pequenas coisas.⁹⁵

4.1 O HAICAI NO OCIDENTE

No Ocidente, o haikai foi alvo do interesse de vários estudiosos da cultura japonesa. Além de R. H. Blyth, que escreveu uma obra em quatro volumes, intitulada *Haiku*, e o livro *Uma história do haiku*, em que apresenta alguns dos principais autores de haicais e seus melhores poemas, a poesia do Extremo-Oriente foi motivo de pesquisa de vários orientistas como o poeta português Camilo Pessanha e seu amigo Wenceslau de Moraes. Por meio dos estudos de Pessanha (que morou em Macau, província ultramarina portuguesa na China) e de Moraes (que escreveu diversos livros retratando os costumes, a literatura, a arte e a história do Japão, além de traduzir haicais), a poesia oriental passou a ser conhecida no Ocidente. Porém, somente quando Ezra Pound (1885-1972) a elegeu como centro de

⁹⁴ Idem, *ibidem*, p. 90.

⁹⁵ RUIZ, Alice. *Issa*. São Paulo: Editora Olavo Brás, 1988.

suas reflexões é que esta se tornou uma referência realmente importante para os ocidentais. Isso aconteceu devido à influência duradoura do pensamento do poeta e teórico norte-americano sobre poesia e literatura.

Pound chegou ao haikai por intermédio da poesia chinesa. Ainda jovem, em 1913, o poeta recebeu da viúva de Ernst Fenollosa (um americano que viveu muitos anos no Japão) alguns manuscritos do marido, dentre eles, um ensaio intitulado “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia”, que Pound publicou em 1919, com notas de sua autoria. Desse texto de Fenollosa, destacam-se algumas formulações importantes sob o ponto de vista do desenvolvimento da poética poundiana:

a) a de que existe na poesia chinesa e japonesa um princípio compositivo extremamente eficaz, que é o mesmo que preside a elaboração dos próprios ideogramas – “nesse processo de composição, duas coisas que se somam não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre elas”; b) a de que a principal função do poeta é “rastrear retrospectivamente as antigas linhas de avanço (...) para que as palavras conservem a riqueza dos matizes sutis de todos os seus significados”; c) a de que “o pensamento poético trabalha por sugestão, acumulando o máximo de significados numa única frase repleta, carregada, luminosa de brilho interior”.⁹⁶

Com as reflexões de Pound, a poesia japonesa livrou-se do exotismo sentimental e sem espontaneidade das leituras anteriores e, por intermédio do ensaísta, o haikai passou a atuar de forma marcante na poesia ocidental. Influenciado pela forma sintética do haikai, Ezra Pound e outros poetas promoveram um dos principais movimentos de renovação da poética moderna de língua inglesa, o Imagismo (1912-1914). O que mais chamou a atenção de Pound na arte do haikai foi a composição por justaposição, que ele chamou de “uma forma de superposição”, em que a relação entre as partes do poema é de natureza metafórica, ou seja, usando-se imagens materiais para sugerir “relações imateriais”, de modo que o leitor tenha de descobrir a relação entre elas.⁹⁷ Trata-se de um processo formal em que se observam duas tendências muito comuns na composição do haikai. Embora haja exceções, os casos mais comuns e recorrentes são: uma só frase ao longo de três segmentos

⁹⁶ FRANCHETTI, Paulo. (org.). Op. cit. p. 41.

métricos, como neste poema de Alice Ruiz: “Francisco conseguia/ entender/ o que a ave dizia”⁹⁸ ou uma composição por justaposição, em que um dos termos justapostos ocupa um segmento métrico e o outro ocupa os restantes, como em outro haikai da poeta paranaense: “engano amigo/ tenho a impressão/ que a lua vem comigo”.⁹⁹

O ensaísta Osvaldo Svanascini comenta que foi Matsuo Bashô o responsável pela elevação da qualidade do estilo do haikai. Apesar de não ter sido o criador da forma poética em questão, Bashô criou um estilo novo adotando como um dos principais conceitos, o da sobriedade (sabi). Disso resultou uma poesia construída como uma simples descrição, por meio da “leitura visual” do poeta. Assim, quando se trata desse poema mínimo, todas as estradas terminam por convergir em Bashô. Um de seus mais conhecidos haicais, escrito em 1686, “Furu-ike ya/ kavazu tobi-komu/ mizu-no-o-to” foi traduzido e analisado por vários pesquisadores do Ocidente, dentre eles, Delores Pires, que assim o traduziu:

Ó velha lagoa
Do mergulho duma rã
O ruído da água.

O poeta paranaense analisa esse haikai dividindo-o em três momentos distintos: “O primeiro, anterior ao mergulho da rã, é representativo do silêncio, da meditação e da placidez da água. Um outro tempo indica a ação que se refere ao mergulho da rã, rompendo o silêncio anterior. O terceiro momento é o que resulta do mergulho, produzindo o ruído na água”.¹⁰⁰ Conta-se que Matsuo Bashô meditava com alguns amigos quando ouviu o ruído de um mergulho e lhes pediu que anotassem os dois últimos versos, aos quais posteriormente acrescentou o primeiro. Outra tradução, de Svanascini, configura-se como uma tentativa de anexar um pouco da atmosfera que se respirava no jardim do poeta:

Viejo estanque:
Rana se zambulle
Sonido en el agua.

⁹⁷ Cf. CAMPOS, Haroldo de. Op. cit. p. 56.

⁹⁸ RUIZ, Alice. *Pelos pelos*. p. 24.

⁹⁹ RUIZ, Alice. *Hai-Kais*. s/p.

¹⁰⁰ PIRES, Delores. *O universo do haikai*. p. 29.

Na visão do teórico, os elementos simbólicos desse haikai relembram “o instante em que, em meio do silêncio quase pétreo, o mínimo ruído altera o encanto da meditação”.¹⁰¹ A imagem do tanque morto remeteria à atmosfera do mais perfeito silêncio e a utilização de submergir, em lugar de mergulhar, concretizaria mais profundamente um efeito poético. Haroldo de Campos também apresenta sua versão desse haikai que retrata o silêncio absoluto:

O velho tanque
rã salt'
tomba
rumor de água.

O poeta concretista percebeu que a composição desse haikai se assemelhava à montagem de um filme e que seria pobre uma tradução que só se fixasse na imagem da rã saltando. Por isso, ele utilizou o recurso joyceano da palavra-valise saltomba, fragmentando-a pela apostrofação salt'tomba que não só acompanharia o “desenrolar fílmico da idéia”, como também apresentaria uma “textura fônica” que sugere certa correspondência com a construção japonesa tobikomu (tobu = saltar + komeru = entrar) em que se concentraria o eixo de ação do poema.¹⁰²

Octavio Paz define haikai como “uma palavra cápsula carregada de poesia, capaz de fazer ressaltar a realidade aparente”. Para iluminar tal definição o ensaísta também mostra a sua versão deste poema que, como ele próprio afirma, tem resistido a todas as traduções:

Un viejo estanque:
salta una rana ¡zas!
chapaletéo.

Conforme a opinião de Paz, os fatos são enunciados de maneira quase prosaica: o tanque, o salto da rã, o esguicho da água. O poema consiste em simples apontamentos, como se o poeta indicasse com os dedos algumas realidades que, apesar de desconexas, possuíssem um sentido a ser descoberto pelos leitores. Dessa forma, caberia ao leitor recriar o poema. Como poeta, Octavio Paz o recria no

¹⁰¹ SVANASCINI, Osvaldo. Op. cit. p. 64.

¹⁰² Cf. CAMPOS, Haroldo de. Op. cit. p. 62.

melhor estilo, uma vez que sua sensibilidade desvenda o poético contido nas palavras comuns. Em sua análise,

Na primeira linha encontramos o elemento passivo: o velho tanque e seu silêncio. Na segunda, a surpresa do salto da rã que rompe a quietude. Do encontro desses dois elementos deve brotar a iluminação poética. E esta iluminação consiste em retornar ao silêncio do qual o poema partiu, só que agora carregado de significação. À maneira da água que se expande em círculos concêntricos, nossa consciência deve expandir-se em ondas sucessivas de associações.¹⁰³

Para Octavio Paz, o haikai não é só uma poesia escrita, mas, principalmente, vivida. Trata-se de uma experiência poética recriada. O ensaísta mexicano vislumbra em Bashô a delicadeza em criar um poema como se fosse um convite a uma viagem. Contudo, tratar-se-ia de uma viagem solitária, uma vez que o poema “não nos diz tudo: limita-se a entregar-nos alguns elementos, os suficientes para acender a chispa”, a iluminação súbita. Como a doutrina Zen, o haikai de Bashô é exercício espiritual.

A aproximação com o oriente é uma constante na poesia de Alice Ruiz. Também para ela o haikai é um caminho rumo à iluminação. E, se não atinge o satori, certamente atinge um momento de pureza, conforme declara ao poeta e parceiro musical Ademir Assunção.¹⁰⁴ Um desses momentos é capturado no poema:

vento seco
entre os bambus
barulho d'agua.¹⁰⁵

Como no haikai de Bashô, em que o mergulho da rã, mesmo suave, perturba o encanto da meditação, aqui, o barulho do vento altera o equilíbrio da reflexão. É interessante se observar o trabalho com a palavra, quando a autora transporta para o vento a qualidade do bambu. Na verdade, o som que o vento provoca parece seco, ao atravessar as folhas de bambu, estas sim, secas. Encontram-se aqui sintetizados dois dos conceitos centrais do haikai: wabi (a integração do poeta com a natureza) e karumi (a arte oculta na aparente casualidade).

¹⁰³ PAZ, Octavio. “A poesia de Matsuo Bashô”. In: ——. Op. cit. p. 164.

¹⁰⁴ Cf. depoimento em *Alice Ruiz*. “Série Paranaenses” n. 3. p. 34.

A composição por justaposição com o encadeamento nos dois primeiros versos e a quebra no último, deixa ao leitor a tarefa de descobrir a relação entre as partes. Nesse caso, o despertar do espírito aguçado pela percepção dos rumores do vento e da água. A força lírica, evocada pelo relacionamento harmonioso entre os elementos da natureza, produz uma revelação que se manifesta à poeta como uma epifania (iluminação).

4.1.1 O Haikai Brasileiro

O primeiro mestre japonês de haikai a desembarcar no Brasil foi Kenjiro Sato (1898-1979) — mais conhecido como Nenpuku Sato — em 24 de maio de 1927. Consigo, trouxe uma missão delegada por seu mestre Takahama Kyoshi (1874-1959): difundir o haikai entre os imigrantes japoneses. Nenpuku Sato tornou-se um professor reverenciado, fundador da revista *Kokage*, especializada na crítica e na divulgação do haikai e publicada durante quase trinta anos, de 1948 até 1979. Uma das grandes contribuições desse mestre para o haikai brasileiro foi a aclimação do kigo. De acordo com Maurício Arruda Mendonça, isso foi necessário porque,

O haikai de Sato havia cruzado os mares, entrando num país de clima tropical, sem quatro estações perfeitamente distintas. Cobia-lhe investigar o princípio formal do kigo, o tópico referente às estações, ao clima, à geografia, à fauna e flora, e inteirar-se dos afazeres humanos no Brasil. Em suma, cabia a ele adaptar sua percepção à nova terra e estender horizontes e fronteiras do haikai.¹⁰⁶

Para tanto, ele passou muitos anos viajando pelo interior de São Paulo e pelo norte do Paraná, anotando paisagens e impressões. Dessa forma, incorporou diferentes referências à experiência japonesa. O levantamento dos perfumes, animais, cores, luas e chuvas da nova terra, possibilitou-lhe criar um haikai “renovado”, que fala explícita ou implicitamente do Brasil, de sua natureza e de sua gente. Escrevendo em japonês, Sato criou um haikai que se poderia chamar de

¹⁰⁵ RUIZ, Alice. *Desorientais*. p. 47.

brasileiro, como este que fala de uma ave característica do Brasil: “a lua crescente/ na sobancelha do papagaio/ você não percebe?”. Postumamente, um de seus poemas foi gravado em pedra e fixado no pavilhão japonês do Parque do Ibirapuera, em São Paulo.¹⁰⁷

Entre os brasileiros, um dos primeiros a se ocupar de haicais foi o poeta Guilherme de Almeida (1890–1969). Em texto de 1937, ele expressa sua admiração pela forma breve da poesia oriental, em contraposição à poesia dispersiva do Ocidente — para usar suas próprias palavras — e expõe o que ele chama de sua fórmula para abrigar a poesia japonesa. O poeta modernista enfatiza alguns elementos que, de acordo com ele, aproximam o haikai à poesia brasileira, quais sejam: a contagem silábica; as sonoridades elementares ou vogais; os ritmos ímpares elementares; os versos de sete sílabas que são similares às redondilhas, muito utilizadas no Brasil, nos versos populares e, até mesmo na medida inconsciente de nossa fala, como no ditado “água mole em pedra dura/ tanto bate que até fura”; os versos de cinco sílabas que são semelhantes aos utilizados nas serraninhas brasileiras, nas pastorelas e nos rondós infantis como: “Tutu marambá/ saia do telhado/ deixa este menino/ dormir sossegado”.

Constatados os traços comuns, Guilherme de Almeida prescreve sua fórmula para o haikai brasileiro: os três versos japoneses (5, 7, 5 sílabas); o primeiro verso rimando com o terceiro; o segundo verso (septissílabo) com uma rima interna (2^a e 7^a sílabas). Veja-se um haikai do poeta com características que o aproximam dos haicais japoneses, quais sejam, a observação objetiva e a percepção pessoal, sem sentimentalismo ou intenção simbólica, além da visualidade:

Desfolha-se a rosa
parece até que floresce
o chão cor-de-rosa.¹⁰⁸

Nota-se que o essencial é captado pelo poeta e que as rimas não despersonalizam seus poemas como haicais. Porém, além desses recursos, o artista acrescentou-lhes títulos e comentários — que considerava necessários, mesmo

¹⁰⁶ MENDONÇA, Maurício Arruda. “Nenpuku Sato: um mestre do haikai no Brasil”. In: SATO, Nenpuku. *Trilha forrada de folhas*. p. 120.

¹⁰⁷ Cf. MENDONÇA, Maurício Arruda. Op. cit.

¹⁰⁸ ALMEIDA, Guilherme de. “Os meus haicais”. In: — — *Haicais completos*. (grifos meus).

conhecendo o princípio da “não explicação” dos haicais japoneses. Isso fez com que seus poemas perdessem a espontaneidade e o “sabor de haicai”.¹⁰⁹ Observe-se o mesmo haicai, acrescido de título e explicação:

Caridade

Desfolha-se a rosa
parece até que floresce
o chão cor-de-rosa

A flor, que se desfolha, é bem uma lição de alta caridade: dir-se-ia que ela se despe do que é seu, que ela toda se dá à terra humilde, para que o pobre chão, a seus pés, pense que também é capaz de florir.¹¹⁰

Como se percebe, há uma disparidade entre os versos bem construídos e o comentário exageradamente sentimental. E o título o empobrece ainda mais, revestindo-lhe de um caráter intencional que, de certa forma, direciona a imaginação do leitor. Mesmo assim, “o haicai guilhermino fez escola”.¹¹¹ Uma provável influência de seu estilo formal foi identificada, por exemplo, na poesia de Helena Kolody (1912 – 2004). Tal fato não chega a ser surpreendente, pois, em 1941, a poeta paranaense já iniciara a composição de haicais, enquanto outros de sua geração ainda compunham sonetos. Filha de imigrantes ucranianos, a poeta é reconhecida como um dos grandes nomes da poesia contemporânea paranaense. Entre suas publicações contam doze livros de poesia, de Paisagem interior (1941) a Reika (1993). Nestas obras nota-se a evolução da linguagem poética para a concisão, além do lirismo espontâneo que a aproxima ao ideal estético dos grandes mestres da poesia sintética japonesa.¹¹² Embora recorram algumas vezes ao título, a exemplo de Guilherme de Almeida, os poemas de Helena Kolody em nada ficam a dever aos melhores haicais japoneses:

¹⁰⁹ Expressão utilizada para indicar a manutenção da experiência concreta da sensação no haicai. Cf. FRANCHETTI, Paulo. "Notas sobre a história do haicai no Brasil". Op. cit. p. 212.

¹¹⁰ ALMEIDA, Guilherme de. Op. cit. s/p.

¹¹¹ Idem.

¹¹² Cf. CRUZ, Antonio Donizeti da. "Tankas e haicais: uma leitura de Reika, de Helena Kolody". In: Revista eletrônica Usina de Letras. Acessado em 11/01/06.

Ressonância
 Bate breve o gongo.
 Na amplidão do templo ecoa
 o som lento e longo.¹¹³

Uma análise mais tradicional apontaria, entre outras coisas, para a sutileza do jogo de palavras, que contrapõe a rapidez da batida à extensão de seu efeito (batida breve/som longo), caracterizando o *karumi*, um dos critérios estéticos herdados da escola de Bashô, (Shômon), que combina a simplicidade da superfície, com o conteúdo sutil. Pensando-se apenas no impulso de espírito que o teria originado, seria possível ver este haikai como uma “fotografia” da trajetória do som, produzida pela percepção de um momento que, apesar de dilatado, é fugaz. E o título nada mais é do que a constatação deste momento.

Quanto à construção rímica nota-se que, dos dezenove haicais de Reika, por exemplo, apenas um segue o esquema tal qual foi proposto por Guilherme de Almeida, enquanto os demais apresentam rimas alternadas ou paralelas. Portanto, não se pode negar a existência de uma proximidade em relação ao fazer poético dos dois artistas, em razão da contemporaneidade ou do interesse pela poesia mínima. Porém, algo muito significativo os distingue: a liberdade de criação. Devido aos resquícios parnasianos, o poeta campineiro apegou-se demasiadamente à forma, o que não é o caso de Helena Kolody ou da maioria dos poetas brasileiros que trabalham com haicais.

Na poesia brasileira, da fórmula elaborada por Guilherme de Almeida para a aclimação nacional do haikai mantiveram-se, em algumas vezes, o esquema rímico e a métrica; em poucas, o título; nunca o comentário. E, como foi mostrado, nos casos em que há recorrência ao título, este aparece despido de propósitos ou de sugestões, ao contrário da intenção explicativa ou indutiva perceptível na poética do autor de “Os meus haicais”. De maneira geral, pode-se dizer que, do haikai tradicional, o que se manteve efetivamente no brasileiro, além da estrutura tripartida, foi o espírito, ou seja, a notação imediata da sensação, seja visual, auditiva ou tátil, o que faz com que a fugacidade dessa sensação encontre eco na sensibilidade e na memória dos leitores.

¹¹³ KOLODY, Helena. *Reika*. p. 14.

Apesar das idéias inovadoras de Guilherme de Almeida, no Brasil, até 1955, a maioria das referências críticas à poesia japonesa era depreciativa. Conforme argumenta Paulo Franchetti, até essa época a crítica literária brasileira via “niponização” como sinônimo de “artificialismo, formalismo, alienação”. Foi a partir do movimento da Poesia Concreta que o haicai adquiriu alguma importância teórica para as reflexões sobre a literatura brasileira. Esse foi o período em que Augusto de Campos, seu irmão Haroldo de Campos e Décio Pignatari iniciaram a discussão e a divulgação das idéias de Pound e de Fenollosa. O trabalho mais relevante desta época é o de Haroldo de Campos, que traduziu e publicou um haicai de Bashô e um de Buson, seguidos de um estudo sobre a tradução e, em 1964, traduziu mais um haicai de Bashô e um ensaio sobre a visualidade e a concisão da poesia japonesa.

Em meados dos anos 1960, o poeta paranaense Paulo Leminski (1944–1989), aproximando-se do grupo concretista, contribuiu para a popularização do haicai no Brasil. As marcas do Concretismo perpassam por toda a sua obra. O trabalho com a palavra, o rigor da forma concisa, o poema visto como uma microestrutura repleta de sentidos e a consciência de que o poeta é um “projetista da linguagem” evidenciam o diálogo entre a sua produção e a poética concretista. Advém desse encontro, inclusive, o interesse desse poeta pela tradução e pela cultura oriental. Aliás, como relata o antropólogo Carlos Alberto Messeder Pereira, a virada dos anos 60 para os 70 “foram os anos de namoro entre o Ocidente e o Oriente”.¹¹⁴ Além de estar atento à técnica do ideograma, Leminski via o haicai como um caminho de vida, bem como uma maneira de viver a poesia no cotidiano.

A apropriação do haicai como representação da vivência poética no cotidiano configurou-se como uma das tendências da Poesia Marginal dos anos 1970, que tem em Leminski, Chacal, Cacaso, Chico Alvim e Ana Cristina César alguns de seus expoentes. Em princípio — numa espécie de retomada da postura crítica modernista — pensou-se na poesia oriental como “oposição ao etnocentrismo europeu” nas letras brasileiras, conforme declaração de Chacal durante o debate “Literatura nas margens”, no Festival Literário de Londrina (LONDRIX 2005). Mas não foi essa a única nem a principal forma de incorporação da poesia oriental na poética marginal. Outra das atitudes da “geração do atalho” foi tentar encurtar a distância

¹¹⁴ PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. p. 09.

entre o poeta e o público, vendendo seus livros de mão em mão. E, para atingir rapidamente os leitores, nada mais apropriado do que o poema curto, rápido, coloquial, circunstancial que, como constata Fernanda Teixeira de Medeiros, “tem o mérito de nos atingir como leitores com velocidade de soco”.

Há, ainda, certas características mencionadas em textos críticos, que também suscitam inferências em relação à aplicação de alguns princípios norteadores da poesia oriental nos poemas desse período. Flora Süssekind, por exemplo, definiu a Poesia Marginal como uma poesia equilibrada entre a arte e a vida, uma vez que os fatos corriqueiros e as vivências cotidianas eram as matérias de que se nutriam os poetas dos anos 70. Por sua vez, Italo Moriconi pontua a qualidade circunstancial de registro da história, do cotidiano e do pessoal, anotados por meio do poema curto. Já Heloísa Buarque de Hollanda destaca o “flash cotidiano e o corriqueiro [que] parecem predominar sobre a elaboração literária da matéria vivenciada”.¹¹⁵ Todos esses traços — condenados por uns, absolvidos por outros — nos parecem indicadores de mais uma das formas de apropriação do haikai pela Poesia Marginal: a anotação do instante por meio de um poema aparentemente casual.

Conforme se demonstrou no capítulo sobre a crônica, muitas vezes é em meio à casualidade que a poesia se manifesta: as palavras ultrapassam seus significados convencionais e o pessoal se funde com o universal. Observa-se isso, por exemplo, neste haikai de Alice Ruiz, que reflete a necessidade de aceitação diante das oscilações diárias da vida humana, na busca pela felicidade: “árvore da felicidade/ folha a mais folha a menos/ vai vivendo”, e no poema “Ulisses”, de Chico Alvim, que falando sobre o confinamento em um cotidiano contraditório e cindido, fala de liberdade:

O búzio junto ao ouvido
ouço o mar
O mar: apenas
quarteirão e meio de onde moro
Prefiro ouvi-lo no búzio

(calmo, calmo)
No quarto
(a vida que pára)
ouço o mar.

¹¹⁵ HOLLANDA, H. Buarque de. Apud MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. “Play it again, marginais”. In: PEDROSA, Célia (et al). Op. cit. p. 57.

Como já foi dito, em seu processo de abasileiramento, o haikai japonês sofreu determinadas mudanças, principalmente em relação à rigidez da forma fixa. E isso contribuiu, ainda mais, para a larga utilização dessa espécie poética entre os marginais. A respeito dessa liberdade formal, Paulo Leminski diz o seguinte:

Meus haikais não têm aquela forma japonesa de um verso de cinco sílabas, o do meio de sete e o de baixo de cinco. Procuo manter vagamente um certo esquema de três ou quatro, mas mais guiado pela unidade da intuição do que propriamente por uma forma. Se acontecer, por exemplo, de dar certo essa métrica, essa metragem no caso de um haikai meu, é por puro acaso, eu não conto versos nos dedos.¹¹⁶

Portanto, conclui-se que não foi apenas a aparente simplicidade da forma tríade a chave para a aceitação do haikai pelos poetas brasileiros, mas, sobretudo, a possibilidade de liberação das amarras formais, que parece ter servido como um incentivo a mais. Para traduzir o jeito brasileiro de fazer haikai, Domingos Pelegrini Jr. utiliza-se da expressão “haicaipira”, o poema feito sem qualquer norma além dos três versos. Segundo a opinião desse poeta,

O haicaipira não respeita nem ao menos o tamanho dos versos. Quanto àquelas normas de se referir sempre à natureza etc, nem penso. O haikai não valeria a pena se continuasse sendo apenas uma forma típica de expressão japonesa. Se conseguiu viajar para tantas línguas é porque tem passaporte: a estrutura trina, contendo um raciocínio em três etapas, um insight, uma sacada, uma minúscula mirada no mundo.¹¹⁷

A poeta curitibana Alice Ruiz (1946) conta que foi Leminski, seu companheiro por quase vinte anos, quem, em 1968, a apresentou ao haikai. Afora a influência do marido, a poeta ressalta a do Concretismo que representou o que ela qualifica como uma “escola de liberdade”, uma vez que os concretistas abriram os olhos das pessoas para a materialidade da linguagem. Além da poesia oriental e da concreta, a artista reconhece a poesia simbolista como algo que, se não chegou a ser uma influência direta, a fascinou, pois, além de ter sido o que a poeta concebe como

¹¹⁶ LEMINSKI, Paulo. Apud NOVAIS, Carlos Augusto. *O rigor da vida e o vigor do verso: o haikai na poética de Paulo Leminski*. p.158.

¹¹⁷ PELLEGRINI Jr. Domingos. “Haicaipira”. In: OccaM. *Jornal da Fundação Cultural de Curitiba*. Novembro de 2000.

“uma espécie de praga” em Curitiba, foi um dos momentos de maior presença literária do Paraná no cenário nacional.

Em alguns dos haicais de Alice Ruiz, a presença do eu-lírico é nítida, imprimindo-lhes certa subjetividade, o que não implica em perda de qualidade, ao contrário, uma vez que, até mesmo em Bashô, algumas vezes o pessoal torna-se perceptível como no haicai: “Ah! kankodori: / Tu aprofundas/ Minha solidão!”. Observe-se a referência explícita à própria solidão, bem como a utilização das exclamações que reforçam o caráter subjetivo do poema. Nessa linha seguem poemas como:

assombrada por você
minha sombra
se esconde de mim¹¹⁸

Evidencia-se aqui a elaboração da palavra, pela introspecção do sujeito lírico que, pasmo diante de uma situação inusitada — que poderia ser a paixão —, tenta se esconder até da própria sombra. O texto aponta para uma questão fundamental: a perplexidade do ser humano perante a vida. Destaca-se o exercício lúdico com o jogo de palavras e as ligações dos segmentos frasais em que o encadeamento se dá nos dois últimos versos. Essa quebra do nexos sintático no primeiro verso, que permite a participação dos leitores na construção do sentido do poema, acaba por instaurar-lhe a subjetividade em dois níveis complementares (autor/leitor).

Como constata Haroldo de Campos, na poesia japonesa, o ideograma é uma verdadeira “metáfora gráfica, tanto mais complexa quanto mais abstratas as idéias a veicular”, pois este sistema de escrita permite que se representem tanto as coisas do mundo real quanto as emoções e os sentimentos. Sendo assim, pensa-se que escrever haicais em português requeira ainda maior habilidade de expressão. E Alice Ruiz consegue a proeza de sintetizar o poema em português, mantendo-se muito próxima, no estilo e no espírito, ao original nipônico. Usando a palavra como instrumento, a poeta transforma o espiritual em material, como se pode ver em:

¹¹⁸ RUIZ, Alice. *Desorientais*. p. 116.

Pensar letras
Sentir palavras
A alma cheia de dedos ¹¹⁹

Aqui vemos o sujeito lírico diante de si mesmo e da poesia. O processo criativo de elaboração torna este haicai, além de uma fotografia da poeta, um metapoema sintético, pois, ao mesmo tempo em que desvenda a “alma cheia de dedos”, isto é, “delicada”, numa clara referência à introspecção; denota o processo de criação artística em que pensamento, sentimento e alma tornam-se concretos, objetos da produção de poemas. É a conciliação da emoção com a razão, da subjetividade com a objetividade. A concentração verbal do poema sugere a concisão, a exatidão da imaginação e da linguagem, e consegue o máximo efeito estético com o mínimo de recursos.

Em Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas, Italo Calvino discorre sobre alguns valores literários que considerava importantes para a literatura atual, quais sejam, leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência. Dessa maneira, vê-se que algumas das propostas do referido escritor, para a literatura deste milênio, assumem forma também nos haicais de Alice Ruiz. Além da rapidez — característica inerente ao poema mínimo — note-se a leveza e a visibilidade de poemas como o que se segue:

rede ao vento
se torce de saudade
sem você dentro ¹²⁰

Para Calvino, leveza é algo que se cria no processo de escrever, ou seja, trata-se da utilização narrativa de elementos sutis ou de imagens figurativas da leveza, como, por exemplo, a imagem de D. Quixote projetado ao ar quando lança o moinho de vento. O teórico italiano fundamenta sua argumentação por meio de análises da dicotomia peso/leveza em obras literárias, mitológicas e populares.

No haicai acima, pode-se apreender essa dualidade a que se reporta Calvino. No primeiro verso, notam-se imagens de extrema leveza, como a da rede balançando ao vento. Já os dois versos seguintes se contrapõem ao primeiro, pelo

¹¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 66.

peso da saudade, o que, no caso, faz com que o eu poético perceba a falta do outro até no movimento da rede batida pelo vento. Em verdade, não é a rede, mas sim o eu lírico — obrigado a se voltar sobre si mesmo e a constatar a própria solidão — que se torce de saudade. Muito sutilmente, aqui se desenha uma figura do cotidiano: a lembrança de alguém que se balançava, dormia, lia ou meditava na rede, enquanto o outro ou o acompanhava, ou o observava de longe, em meio a um afazer qualquer. E a imaginação visual da poeta capta essas imagens tão perfeitamente que qualquer pessoa se encontraria nesses versos.

A ensaísta norte-americana Camille Paglia, ao ser questionada sobre qual gênero considerava ideal para que os jovens lessem e tivessem uma noção do seu próprio tempo, elegeu o poema, o curto, em especial, por ser equivalente a “uma canção, que se escuta inteira no rádio, ou a uma pintura, que se pode ver isolada”.¹²¹ Coincidentemente (ou não), *Poesia pra tocar no rádio*¹²² é, justamente, um dos livros de Alice Ruiz. Para Paglia, o poema curto faz muito mais parte de nossa época. Ao contrário dos romances, que exigem um tempo maior de concentração na leitura, os textos curtos apresentam maiores chances de competir com a vitalidade do cinema, da televisão e da Internet. Sendo assim, crônicas e haicais podem, muito bem, representar um dos caminhos da literatura na pós-modernidade.

¹²⁰ Idem, *ibidem*, p. 68.

¹²¹ PAGLIA, Camille. “Fogo de Paglia”. Entrevista a Arthur Nestrovski. Caderno mais! *Folha de S.Paulo*, 10 de abril de 2005. p. 5.

¹²² RUIZ, Alice. *Poesia pra tocar no rádio*. (vencedor do 2º Concurso Blocos de Poesia, em 1999).

5 OS ESPAÇOS DA PRÁTICA COTIDIANA

Na tentativa de explicar o sistema de relações sociais no Brasil, Roberto DaMatta classifica os espaços da casa e da rua como categorias sociológicas. Isso porque, para as pessoas, de maneira geral, a idéia de “casa” e de “rua” vai muito além do significado de lugar geográfico ou de construção material. Acima de tudo, tais palavras assumem o sentido de “entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas”.¹²³

Além de pontuar a construção social do “espaço”, o antropólogo brasileiro assinala também o “tempo” como uma invenção das sociedades humanas. Contudo, segundo sua interpretação, apesar de se tratar de uma criação social, tais conceitos seriam, igualmente, criadores da sociedade, pois, ao mesmo tempo em que se fundam na sociedade, são definidores da maioria das atividades humanas. Isso é facilmente observável, por exemplo, nas atividades semanais: os finais de semana representam “tempos muito mais internos, da casa e da família, ao passo que os ‘dias comuns da semana’ são vividos como tempos externos, marcados pelo trabalho”.¹²⁴

Na França, um trabalho semelhante foi conduzido por Michel de Certeau (1925-1986). Para delimitar um campo em sua pesquisa do cotidiano de um bairro de Paris nos anos 1970, o historiador francês efetuou a distinção entre “espaço” e “lugar”. Dialogando com Merleau-Ponty (1908-1961), que distingue o “espaço geométrico” (o lugar), do “espaço antropológico” (o espaço existencial), Michel de Certeau define “lugar” como “a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem os elementos nas relações de coexistência”.¹²⁵ Dessa maneira, cada coisa teria o seu lugar próprio e estável, excluindo-se a possibilidade de duas coisas ocuparem o mesmo lugar. Enquanto o termo “lugar” indicaria, portanto, estabilidade, a expressão “espaço”, ao contrário, seria indicativa de mobilidade. Conforme a análise de Certeau, o espaço é um local “de certo modo animado pelo conjunto de movimentos que aí se

¹²³ DaMATTA, Roberto. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. p.13.

¹²⁴ Idem, *ibidem*, p. 31.

desdobram”. Vem daí sua definição de espaço como “lugar praticado”. Sendo assim, para pensar a noção de espaço como “lugar praticado”, seria preciso, antes de tudo, considerar a trajetória em comum dos demais sujeitos humanos. Isso possibilitaria o deslocamento da perspectiva subjetiva e resultaria em uma visão mais objetiva, uma vez que esse deslocamento permitiria o “ver-se a partir da perspectiva de outros”.¹²⁶

Ao reconstruírem, em prosa ou verso, os acontecimentos cotidianos, seja como protagonistas, seja como observadores, Alice Ruiz e Rubem Braga não só descobrem os outros, como se descobrem nos outros. E o mesmo ocorre com quem se debruça sobre seus poemas e crônicas. Portanto, pode-se afirmar que, em ambos, as práticas cotidianas se configuram como o ponto de observação que lhes permite perceber o condicionamento recíproco entre o ser humano e seu entorno. E, como se trata de práticas cotidianas, acredita-se que dois pontos desse entorno mereçam um enfoque especial: a casa e a cidade — os espaços onde se operam as manobras diárias da batalha que é travada pelo mais comum dos heróis, o “homem ordinário”.¹²⁷ É o que se fará a seguir.

5.1 O COTIDIANO PÚBLICO

Normalmente, as pessoas que caminham pelas ruas das cidades — principalmente das cidades modernas — fazem-no de maneira “automática”. Na pressa de cruzarem as ruas para alcançar um destino definido, não as vêem, como também não vêem os demais passantes e, menos ainda, nelas se vêem. Contudo, como observa Michel de Certeau, são esses caminhantes — os “praticantes ordinários da cidade” — que, com seus corpos, escrevem o texto urbano, mesmo sem poder lê-lo. Segundo a análise do pensador francês,

¹²⁵ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. p. 201.

¹²⁶ Cf. SOETHE, Paulo Astor. “Espaço literário e dicção ética em *Grande sertão: veredas*”. Comunicação apresentada no I Encontro sobre Espaço e Linguagem (PUC-RS), 17/08/2001.

Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada. As redes dessas escrituras avançando e entrecruzando-se compõem uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços.¹²⁸

É bem verdade que, acostumados ao circular diário, na maioria das vezes não conseguimos perceber certas estranhezas do cotidiano a que Certeau denomina “poesias ignoradas”. Por sorte, entre os inumeráveis andarilhos circulam espíritos sensíveis, capazes de desvendar a “alma encantadora das ruas”.¹²⁹ Alguns desses espíritos privilegiados materializaram-se no cronista Rubem Braga e na poeta Alice Ruiz, como se verá nas leituras que se seguem.

“O homem e a cidade” (Rubem Braga - 1960)

Em “O homem e a cidade”, o eu do cronista é o transeunte que caminha prazerosamente pelo centro do Rio de Janeiro. Todavia, como se percebe no primeiro parágrafo da crônica, a relação do eu do cronista com a cidade modificou-se com o passar do tempo: quando jovem, apenas vagueava; já adulto, caminhava aborrecido; no presente, anda a descobrir novidades. Depreende-se de suas palavras que seus olhos se abriram devido à gratuidade do passeio. Sendo assim, ele enxergaria mais apenas porque dispunha de mais tempo para isso. Trata-se, no entanto, de uma verdade apenas parcial. Ao contrário da maioria dos que caminham pelos mesmos espaços — tranqüilamente ou apressadamente — esse homem é movido por uma sensibilidade especial. No caso de Rubem Braga, uma sensibilidade ainda mais depurada pelos muitos anos de exercício diário da crônica. Por isso, ele pode ler, nas entrelinhas do texto urbano, miudezas que aos outros passam despercebidas.

Trata-se de uma crônica relativamente curta, escrita em primeira pessoa. Apesar de centrar-se numa perspectiva subjetiva, nota-se que, ao falar de si

¹²⁷ Expressão utilizada por Michel de Certeau na dedicatória da I Parte de *A invenção do cotidiano*, em que o autor questiona algumas opiniões de Freud sobre o *der gemeine Mann* (o homem comum, o homem ordinário).

¹²⁸ CERTEAU, Michel de. Op. cit. p. 171.

mesmo, o cronista reflete sobre o mundo que o rodeia e se relaciona com os outros seres humanos que se entrelaçam pelos caminhos da cidade grande.

Misturado aos demais transeuntes, esse homem observa cada detalhe daquele dia de verão. A primeira coisa a lhe causar estranheza é o clima atípico para um dia de verão carioca, mais parecido com um dia de primavera. O eu do cronista se deixa seduzir pela natureza da cidade maravilhosa e, de braços dados com a “manhã assanhada”,¹³⁰ ele anda pelas calçadas, olhando as vitrines preparadas para o Natal.

Até aqui, os detalhes do cotidiano urbano do Rio de Janeiro se misturam a um lirismo sutil, em que se destaca uma certa feminilidade da natureza carioca, sempre capaz de atrair o olhar, mesmo que por apenas alguns segundos, do caminhante mais apressado, ou distraído. Todavia, é certo que nem todos os passantes são capazes de estabelecer esse elo entre os fenômenos naturais — por mais exuberantes que sejam — e o cotidiano de uma cidade grande — mesmo que essa cidade seja o Rio de Janeiro. Assim, apesar de aparentemente gratuita, a reação do cronista acaba por se refletir no leitor e convidá-lo a “se deter sobre o instante, a incorporá-lo a si como coisa íntima e sua”.¹³¹

Prosseguindo em sua caminhada pela calçada da Rua do Passeio, o eu do cronista sente a doçura de se deixar ir andando à toa. Nota-se, aqui, um sugestivo paralelismo entre o nome da rua e a prática que, ora, nela se desenvolve. Tal fato nos parece sintomático do que Michel de Certeau relata em sua investigação sobre práticas urbanas nas ruas de Paris. Nessa pesquisa, o filósofo colhe depoimentos de passantes que por alguma razão, consciente ou não, orientam seus itinerários por ruas cujos nomes lhes seriam significativos, e conclui que,

Nos espaços brutalmente iluminados por uma razão estranha, os nomes próprios cavam reservas de significações escondidas e familiares. Eles “fazem sentido”: noutras palavras, impulsionam movimentos, à maneira de vocações e chamados que dirigem ou alteram o itinerário dando-lhes sentidos (ou direções) até então imprevisíveis. Esses nomes criam um não-lugar nos lugares: mudamos em passagens.¹³²

¹²⁹ A expressão é de Peter Burke, em título de artigo sobre a ligação entre os nomes de ruas e a sociedade. *Folha de S.Paulo*. Caderno Mais! 31 de julho de 2005, p. 03.

¹³⁰ BRAGA, Rubem. “O homem e a cidade”. *Ai de ti, Copacabana!* 1960. p. 201.

¹³¹ ARRIGUCCI Jr. Davi. “Onde andar o velho Braga?”. In: Op. cit. p. 153.

¹³² CERTEAU, Michel de. Op. cit. p. 184.

Sendo assim, no caso dessa crônica, a analogia entre o nome e o ato poderia sugerir um convite à retomada do velho hábito cotidiano esquecido pelos apressados moradores da cidade moderna: a deambulação. (Note-se que, nos anos 1960, isso ainda se podia fazer com alguma segurança).

Já na rua Senador Dantas, as imagens se modificam. Desaparecem as referências à natureza. Além disso, os presentes de Natal que formavam um conjunto colorido nas vitrines da Rua do Passeio — e que o homem apreciava sem vontade nem necessidade de ganhar, pois já recebera de presente em sua porta “a graça juvenil de uma rosa amarela”¹³³ — agora, são especificados detalhadamente. Trata-se de uma rua de comércio, portanto, fortemente integrada ao cotidiano urbano moderno. Por isso quaisquer outras formas de sedução popular além dos cartazes que oferecem promoções para a aquisição dos mais variados objetos de consumo seriam, provavelmente, ignoradas.

Se, antes, a crônica seguia um suave traçado lírico, agora se instala, muito sutilmente, a ironia. Dessa forma, a listagem dos objetos expostos provoca um certo estranhamento, uma vez que em meio a livros, camisas, aparelhos elétricos, discos e gravatas, são oferecidos fuzis e submarinos. É óbvio que se trata de brinquedos. Porém, ao especificá-los, o eu do cronista, de certa forma, desarranja a lista, mostrando-se, mais uma vez, avesso aos apelos consumistas:

Na Rua Senador Dantas vejo livros, camisas, aparelhos elétricos, discos, fuzis, submarinos, gravatas; e os cartazes dizem que tudo é muito barato e fácil de comprar, os cartazes me fazem ofertas especiais para levar agora e só começar a pagar em fevereiro... Muito obrigado, muito obrigado, mas não preciso de nada.¹³⁴

Nesse parágrafo encontram-se referências mais explícitas aos fatos miúdos do cotidiano urbano: pessoas nas calçadas, lojas com produtos populares vendidos em prestações, mercadinho de alimentos. Apesar de nada querer comprar, o eu do cronista confessa que aprecia a fartura de coisas. No entanto, as coisas a que se refere, e que o atraem, são de natureza diversa dos objetos até então ofertados, trata-se de doces e bebidas. Essa admiração pela fartura de alimentos pode ser vista como o elemento que propulsiona a memória do narrador, possibilitando-lhe transitar

¹³³ BRAGA, Rubem. “O homem e a cidade”. Op. cit. 1960. p. 202.

¹³⁴ Idem.

através do tempo. O ideal de fartura, enraizado no imaginário popular medieval, mas que ainda subsiste em populações de origem agrícola, serve de passaporte ao eu do cronista, permitindo-lhe alternar-se entre o cidadão moderno e o camponês clássico.

Em frente à mercearia, “contemplando reluzentes goiabadas e frascos de vinho, bebidas e gulodices de toda a espécie”,¹³⁵ o homem imagina que todas estas coisas teriam vindo de terras distantes para a ele se oferecerem. A utilização do verbo “contemplar”, em se tratando de doces e bebidas, e a referência a terras distantes onde manjares se oferecem às pessoas — os paraísos terrestres das utopias medievais — soam levemente estranhas aos ouvidos contemporâneos e provocam uma certa interferência na linha narrativa. Nesse ponto, começa a se instaurar uma nova temporalidade, que se mistura ao presente, mas não o elide. Assim, a visão das delícias do presente faz emergir outros “sabores” do tempo passado. Poder-se-ia ver, nessa imagem, algo próximo ao *sabi* (pela percepção da passagem do tempo desencadeada a partir da observação de coisas simples).

Alcir Pécora afirma que a quebra da seqüência temporal é uma característica comum em grande parte das crônicas de Rubem Braga que se afastam da narrativa típica e se aproximam da descrição. Segundo a análise desse crítico,

É no interior desse tipo de discurso que as ações e acontecimentos relatados se caracterizam por compor um tempo definido, particular, e não, como na narrativa, por compor uma sucessão temporal. A partir daí, pode-se perceber que os componentes desse tempo particular, as ações e impressões que compõem um quadro de simultaneidade podem incorporar dentro de si a irrupção de um passado mais ou menos perdido.¹³⁶

Na crônica em análise, a simultaneidade entre o presente e o passado, a que Pécora se refere, evidencia-se no antepenúltimo parágrafo, em que algumas impressões indefinidas devolvem o eu do cronista ao seu “ser antigo”. Ao mesmo tempo em que este se vê como o estudante de 1929, vê-se como o homem dramático e silencioso de 1938. E, jovem e adulto —unificados— trafegam por ruas e calçadas de antigamente, que, entretanto, são as mesmas de hoje.

¹³⁵ *Idem.*

¹³⁶ PECORA, Antônio Alcir Bernardes (org.). *Rubem Braga. “Literatura comentada”*. p. 75.

Uma vez desencadeada a memória, o eu do cronista resgata imagens embaralhadas, em que experiências corriqueiras do passado fundem-se, em princípio, a um vago sentimento amoroso que acaba por invadir de vez suas lembranças, abrindo espaço ao lirismo. Nota-se, contudo, uma certa permeabilidade entre as imagens líricas e as prosaicas. Assim é que, num primeiro momento, o eu do cronista é o estudante de 1929 que caminha descuidado do amor, e que se preocupa em conseguir abatimento no cinema, sem imaginar que entre os passantes possa estar aquela que há de ser a sua amada. Em seguida, a evocação de um grande amor perdido traz à tona o adulto de 1938, que caminha angustiado pela mesma calçada em que se encontra no presente, onde, novamente, lirismo e cotidiano se misturam:

E vou andando, tomo um café, sinto uma grande ternura pela cidade grande onde outrora te amei tanto, tanto, oh! para sempre perdida Lenora.¹³⁷

Essa “entrada em cena de coisas e situações que não se desligam da paisagem amorosa, mas, ao mesmo tempo, modulam o tom, equilibrando amor e cotidiano”, além de promover “uma convivência entre fórmulas às vezes tidas como incompatíveis”, permite que a crônica se mantenha afastada do “monumental e da ênfase”.¹³⁸

Se, antes, o eu do cronista desviara seus passos, por alguns instantes, perdido em recordações românticas, agora, a constatação da irreversibilidade do amor redireciona-lhe o itinerário. E a crônica recupera o tom de “conversa fiada” em que se resgatam as imagens do cotidiano da cidade grande apenas sutilmente perpassadas pelo suave lirismo da lembrança amorosa. Em meio à agitação diária da cidade, o cronista-observador funde-se aos demais atores do espetáculo urbano e com eles se solidariza:

¹³⁷ BRAGA, Rubem. “O homem e a cidade”. In: Op. cit. 1960. p. 203.

¹³⁸ Cf. SIMON, Luiz Carlos. “Recuperando o amor nas crônicas de Rubem Braga”. In: *Gragoatá*. n. 17, 2. sem. 2004, p. 202.

Lenora... E me dá uma humildade entre o povo, completo o dinheiro da entrada de um menino que quer ir ao cinema, espero um bonde, ajudo uma senhora gorda a subir com seu embrulho, ela agradece e sorri, é cinquentona e pobre, mas seu sorriso é bom, ela e eu somos cidadãos da mesma cidade e antes de saltar ela me desejará boas entradas. Vem o condutor, tem cara de alemão e é gordo, mas ágil e paciente, todos pagam sua passagem na boa ordem civil e cordial. Um homem conduz uma gaiola dentro do bonde, todos querem ver o passarinho — é um pintassilgo, diz ele.¹³⁹

Massaud Moisés afirma que “o meio-termo entre o acontecimento e o lirismo parece o lugar ideal da crônica”.¹⁴⁰ Sendo assim, essa crônica poderia ser vista como uma espécie de “modelo” do gênero em questão. Mais ainda em relação às discussões sobre a construção literária do cotidiano. Entretanto, como se observou no início desta análise, Rubem Braga é portador de uma sensibilidade exacerbada e seria quase inevitável ao cronista-poeta, após a lembrança de um grande amor, manter definitivamente o “meio termo”. Assim é que, no último parágrafo, ele se dá o direito de enfatizar o romantismo, e constrói uma passagem extremamente lírica:

Quieto, vou repetindo sem voz, para mim mesmo, teu nome, Lenora — perdida, para sempre perdida, mas tão viva, tão linda, batendo os saltos na calçada, andando de cabelos ao vento dentro de minha cidade e de minha saudade, Lenora.

Mesmo assim, a rima entre cidade e saudade não deixa de ser, nesse caso, uma forma de reconstrução de imagens do cotidiano urbano. Afinal, poucas são as pessoas que, caminhando pelas ruas de uma cidade qualquer, não se recordem de algo lá ocorrido que mereça ser registrado, como, por exemplo, um grande amor.

O cotidiano da cidade também é registrado por Alice Ruiz em alguns de seus poemas. Embora de maneira diferente — pois se trata de diferentes gêneros — a poeta demonstra a mesma sensibilidade e igual capacidade de extrair poesia das coisas miúdas. Vejam-se, a seguir, dois de seus haicais que se aproximam à crônica acima analisada, pela percepção do cotidiano urbano.

era rio
agora avenida
rio da vida (Alice Ruiz – 1991)

¹³⁹ BRAGA, Rubem. “O homem e a cidade”. Op. cit. 1960. p. 203.

Esse haicai compõe o mais recente livro da Alice Ruiz, Yuuka (2004). Nesse livro, a poeta preocupou-se em fixar o local e o ano de composição de cada poema. Escrito em Porto Alegre, esse é um dos haicais que podem ser vistos como uma construção literária do cotidiano, no caso, o cotidiano urbano daquela capital. Isso porque, a capital gaúcha, às margens do Rio Guaíba, é atravessada por águas que nele (ou dele) deságuam, em toda a extensão da Avenida Ipiranga.

Seja qual for a origem das águas fluviais que seguem o traçado da avenida, o fato é que, aprisionadas em meio ao asfalto de uma avenida movimentada, acabam por se confundir à paisagem urbana. Muitas das pessoas que se encantam com o pôr de sol no rio Guaíba — um dos mais belos cartões postais da cidade — jamais imaginariam que, em algum lugar, essas águas se encontram, e muito menos que, algum dia, tudo era apenas um rio. O contrário também é verdadeiro, uma vez que os milhares de pessoas que atravessam diariamente a Avenida Ipiranga dificilmente terão algum pensamento agradável em relação à origem ou ao destino das águas que correm pelo canal. Muitas delas, provavelmente, nem as notarão, a maioria, talvez, se preocupe com a salubridade da água e a possibilidade de contaminações e doenças. Mas, existe uma poeta que, como o nosso cronista, dispõe de sensibilidade suficiente para traduzir o texto que se oculta aos olhos de seus próprios autores.

Nesse haicai, a palavra “rio” é o kigo, ou seja, a palavra que envolve uma determinada percepção da realidade e a traduz em emoção. No primeiro verso, o verbo “ser” usado no pretérito imperfeito cria uma atmosfera de história que se vai contar, mais ou menos como o “era uma vez” das histórias infantis, que fixam a atenção do ouvinte/leitor. Dessa forma, o primeiro verso poderia ser visto como um convite — como o do cronista na Rua do Passeio — aos passantes/leitores para um olhar mais detido para a avenida, por onde, normalmente, se passa apressado — o que significaria prestar atenção ao que passa despercebido devido à pressa, ao descaso ou à cegueira provocada pela repetição cotidiana dos mesmos trajetos e atos.

Onde antes era rio, ou melhor, onde antes os passantes viam o rio — fosse ele mais evidente, ou fossem estes menos apressados — agora, é uma

¹⁴⁰ MOISÉS, Massaud. Op. cit. p. 115.

avenida. Grande, movimentada, sólida e visível. Por isso, no segundo verso, o cotidiano urbano é claramente explícito. Para a grande maioria dos leitores, a palavra “avenida” desperta associações relativas ao tumulto coletivo urbano: calçadas cheias de pedestres apressados, ruas repletas de motoristas ainda mais apressados, vozes, buzinas, apitos, confusão.

No terceiro verso, o “antes” (rio) e o “agora” (avenida) formam uma só imagem: a vida que flui. Como no último parágrafo da crônica anteriormente analisada, utiliza-se, aqui, uma imagem romântica, até mesmo, filosófica — pensando-se no “rio do tempo” de Heráclito — mas que, igualmente, não deixa de pontuar algo integrado ao cotidiano do homem moderno, especialmente do homem urbano, e do qual este não pode prescindir: tempo. E, também aqui, passado e presente se alternam, e se fundem.

 cidades novas
 a terra
 envelhece depressa (Alice Ruiz – 1982)

Esse haicai é de Navalhanaliga, livro de 1982. Entre este e o acima analisado, pode-se estabelecer uma certa ligação. Em ambos, a idéia de cotidiano urbano se mantém implícita, porém, evidente. Se, como se observou no anterior, o “rio da vida” se sobrepôs ao “rio real”, também aqui há referências aos homens que, acostumados a viver nas “cidades novas”, não percebem, sob elas, a terra envelhecendo. Também aqui se tematiza o tempo.

Em conferência sobre o tempo, Jorge Luis Borges recorre à metáfora de Heráclito para explicar sua “idéia de permanência no fugaz”, segundo a qual, as coisas não são substituídas por outras, mas se transformam em outras coisas.¹⁴¹ Essa “identidade cambiante” de que nos fala Borges, pode ser encontrada nesse poema de Alice Ruiz, principalmente na oposição velho/novo, fixada na imagem da cidade nascendo de uma terra que envelhece. Como um moto contínuo, essa cidade também envelhecerá e sobre sua terra se construirão outras cidades, o que sugeriria o sabi. Mesmo que, nesse caso, esteja implícito na imagem da cidade que envelhece, uma vez que, com ela envelheceriam igualmente os seres e os objetos.

¹⁴¹ Cf. BORGES. Jorge Luis. “O tempo”. In: — —. *Cinco visões pessoais*. p. 48.

Nesse haicai, o cotidiano urbano se expressa de maneira ainda mais velada do que no anterior, e é bom que isso ocorra, uma vez que sugerir e acercar a emoção é o meio mais apropriado para uma aproximação a esta poesia que oferece elementos da realidade, com grande economia de descrição, resultando em uma visão incompleta a que o leitor poderá desenvolver livremente.¹⁴² Muitas vezes, para entendê-las é preciso conhecer a situação de produção, como no caso da anterior. Na maioria das vezes, a apreensão do kigo é a chave para o poema. Como nesse caso, em que o kigo é a palavra “terra” que, embora não seja um elemento palpável do cotidiano urbano, da forma como foi aqui trabalhado sugere toda uma problemática bastante atual do cotidiano das “cidades novas”: chaminés e esgotos de fábricas, escapamentos de automóveis, lixo jogado nas ruas, bueiros entupidos.

“É domingo, anoiteceu” (Rubem Braga – 1960)

Essa crônica é um retrato fiel do cotidiano urbano das pequenas cidades interioranas. Retratam-se, especialmente, os acontecimentos do final de semana numa cidadezinha do Estado do Rio de Janeiro, mas que poderia ser qualquer outra. Isso porque, nesses lugares onde a vida transcorre num ritmo muito mais lento do que nas cidades maiores, costuma-se manter alguns hábitos, vindos de uma tradição comum, que lhes imprimem feições muito semelhantes. O eu do cronista, acostumado às grandes cidades, mostra-se entediado. Porém, atento, pois não lhe escapam aos olhos de jornalista, acostumados ao detalhe do detalhe, nem mesmo algo a que os homens não costumam prestar muita atenção: o mau gosto na decoração do “hotel melhorzinho da cidade”.¹⁴³ Ao fixar o seu enfado, logo no início da crônica, o eu do cronista está, na verdade, registrando uma das características mais marcantes do cotidiano das pequenas cidades: a monotonia. Seja por tradição, seja por falta de opções diferentes, o fato é que, nesses lugares, as pessoas acabam incorporando velhos costumes às suas práticas cotidianas.

Pesquisando o cotidiano dos moradores de um bairro de Paris, Pierre Mayol percebeu a existência de dois fatores fundamentais ao favorecimento das

¹⁴² Cf. SVANASCINI, Osvaldo. Op. cit. p. 16.

¹⁴³ BRAGA, Rubem. “É domingo, anoiteceu”. In: *Ai de ti, Copacabana!* 1960. p. 213.

práticas em comum dessas pessoas: a proximidade no espaço urbano e a “força inercial do hábito”, que faz com que se institucionalizem práticas que, no passado, constituíam-se como exceção. Tudo isso, sem que se perceba, em momento algum, a troca de um sistema para o outro, a ponto de se esquecer de que haja passagem. Isso faz com que um fato em particular se transforme em modelo, “que se generaliza em práticas da mesma ordem”.¹⁴⁴ Essa repetição constante dos mesmos gestos é o que confere às cidadezinhas o ar de monotonia que lhes é peculiar e que, no caso da crônica em questão, entedia o turista accidental.

Assim como os moradores, o eu do cronista não tem nada para fazer nessa cidadezinha em que se encontra por acaso. Portanto, nada mais lhe resta do que também repetir o gesto costumeiro entre os rapazes do lugar: ir para a praça ver as moças passearem. Assim é que, num primeiro momento, os acontecimentos são comentados por um observador que, de certa forma, deles participa. Por isso, são registrados em primeira pessoa: “estou por acaso”; “ouvi por acaso”; “eu já nem me lembrava mais”. De seu ponto de observação, o eu do cronista enfatiza o velho costume domingueiro de passear na praça. Trata-se, segundo ele, de uma prática feminina e generalizada no país, pois, até mesmo nas grandes cidades, como no Rio de Janeiro, “as moças passeiam em muitas praças, ao longo das praias, ou em volta dos jardins de bairro”.¹⁴⁵ Entretanto, apesar de se tratar do mesmo gesto, o eu do cronista distingue variações na maneira como este se processaria no cotidiano da cidade grande e no da cidade pequena. No interior, esse ato assume ares ritualísticos que são captados pela sensibilidade do cronista, suscitando-lhe lembranças. A referência a atividades rituais pontua, ainda mais, a inércia desses lugares. Isso porque, “os rituais permitem a sensação de uma ‘volta’ do tempo, porque eles prescrevem com nitidez e obsessão um lugar para cada coisa e uma coisa para cada lugar”.¹⁴⁶

Todavia, a observação de todo o ritual — das moças passando entre os rapazes “que as olham, parados a um lado e outro da calçada”; dos rapazes que também circulam, enquanto que as moças “nunca param à margem da calçada: ou estão passeando ou sentadas em um banco” — não impede que o eu do cronista fixe

¹⁴⁴ Cf. MAYOL, Pierre. “Morar”. In: CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: morar, cozinhar*. p. 85.

¹⁴⁵ BRAGA, Rubem. “É domingo, anoiteceu”. In: *Op. cit.* 1960. p. 214.

sua atenção em minúcias como, por exemplo, no banco em que as moças se sentam, que é “um desses bancos oferecidos à comunidade pela ‘Panificação Real’ ou pelas ‘Casas Pernambucanas’”. Esse detalhe, embora pareça insignificante, é importante na elaboração das imagens, pois permite que o leitor tenha uma idéia mais concreta sobre o espaço do qual se fala. Poucos são os que nunca viram tais bancos nas praças das cidades do interior. Além de exercerem um certo controle do tempo, os objetos e as ações reconhecíveis — por comporem rituais — permitem, inclusive, como deduz Roberto DaMatta,

equilibrar o espaço, fazendo com que o mundo se torne menos indiferente e totalmente significativo posto que ordenado por suas relações com os grupos que se combinam e se reformulam, na complexa lógica social que cada sociedade ordena para si e para os seus membros.¹⁴⁷

Até mesmo os menores e mais dissimulados gestos desse ritual são minuciosamente percebidos pelo eu do cronista. Trata-se, segundo ele, de um rito austero e delicado, do qual nem se lembrava mais. Mas, observando-o, se recorda e, recordando, volta ao passado. Até então, a narrativa em primeira pessoa mostra um narrador que, mesmo inserido na história, mais observa do que participa. Nos dois parágrafos rememorativos, a utilização da terceira pessoa sugere que o eu do cronista tornara-se um dos personagens, curiosamente, alvo do próprio olhar. Ou seja, ele não é mais, no momento, apenas o observador dos outros, mas também de si próprio como protagonista do filme que lhe perpassa a memória. Ele, agora, já não é o senhor que “de longe contempla a cerimônia municipal”, e sim, “um desses rapazes endomingados” que trocam olhares com as moças. E, na praça da memória, o eu do cronista se deixa ficar por algum tempo. Fazem-lhe companhia a saudade e o lirismo.

Porém, o saudosismo não lhe embaraça a visão a ponto de não perceber, nesse ritual colorido, um lado cinzento: a figura da “solteirona”. A discriminação da moça que não se casa é uma “herança da estrutura semipatriarcal, vigente ainda, nos primeiros decênios” do século XX.¹⁴⁸ Embora essa condição social das mulheres já não se apresente tão trágica na atualidade, ainda motiva alguns

¹⁴⁶ DaMATTA, Roberto. Op. cit. p. 36.

¹⁴⁷ Idem, ibidem.

¹⁴⁸ Cf. FORTES, Rita Felix. (et.al). *O texto poético: crítica e devaneio*. p. 61.

preconceitos, principalmente em sociedades que, de alguma forma, preservam as velhas estruturas. Ao mostrá-la, a crônica abre espaço para a reflexão. Mais ainda, pelo tom lírico com que o eu do cronista expressa a solidariedade para com essas moças:

E o desfile continua. É um desfile só para jovens: a moça que chega aos 26, 27 anos sem, ao fim de tantas voltas à praça, através daquela doce e lenta cerimônia, encontrar o moço que há de passear a seu lado (noivo) antes de poder lhe dar o braço (casado), essa já deixa de vir ao footing, como se fosse inútil ou ficasse feio; apenas virá um domingo ou outro, no mais ficará em casa tomando conta dos sobrinhos, quando a irmã casada for ao cinema com o marido.¹⁴⁹

Ao final, desperto de suas lembranças pela campainha do cinema, o eu do cronista reassume a primeira pessoa e, com ela, o tédio. Só que, agora, impregnado pelo lirismo das recordações. E a crônica se encerra numa atmosfera que mistura o “vago tédio lírico” a um vago humor, bem ao estilo dessas cidadezinhas do interior — e ao de Rubem Braga.

que mistério é este
que faz uma cidade antiga
ficar assim pra sempre? (Alice Ruiz – 1998)

Esse haikai é o primeiro a compor a publicação *Hai Kais* (1998), uma parceria entre Alice Ruiz “Viagem via Zen” e Guilherme Mansur “Itacolomínimos”, em comemoração aos 300 anos de Ouro Preto. Nele, sintetizam-se ainda mais as imagens impressas na crônica de Rubem Braga acima analisada. Mesmo que o questionamento feito no poema dirija-se a um alvo definido, no caso, Ouro Preto, este, na verdade, poderia ser dirigido a qualquer uma das cidades antigas do interior, como o que se observou na análise da crônica em questão.

Composto de uma só frase ao longo dos três segmentos métricos, esse é um dos haicais em que o eu, embora ausente da estrutura do poema, dele não se elide totalmente. Isso porque esse eu, assim como o eu do cronista, é alguém que olha “de dentro” e a quem o olhar imprime recordações. Caso contrário, não teria parâmetros para medir o progresso, ou a estagnação, da cidade.

Muitos poderiam argumentar que isso poderia ser feito comparando-se fotografias. Mas, a maneira como a pergunta é expressa indica, muito mais, a surpresa, ou o encantamento de alguém que tem diante de si algo mais do que um mero retrato de papel. Em se tratando de um haikai, como já se disse, o termo “fotografia” relaciona-se a ação, não a resultado. É a poeta quem bate a foto, que se apresenta aos leitores como um “clique de palavras”.

Esse eu que se oculta no interior da cidade intriga-se com o misterioso motivo que a teria imobilizado no tempo. Aqui, o kigo, ou seja, a referência a “mistério” deixa perceber um certo tom de encantamento em relação à cidade, como se esta fosse a Bela Adormecida dos contos infantis. Como se sabe, nesse conto, a princesa enfeitiçada dorme durante cem anos, no fim dos quais desperta ao receber um beijo de amor.

No haikai em análise, a perplexidade do eu do poema ao se deparar com um espaço que lhe parece encantado, posto que congelado no tempo, remete-nos, num primeiro momento, a uma das grandes questões filosóficas: a passagem inexorável do tempo. Conforme pontua Jorge Luis Borges, “O tempo é um problema para nós, um terrível e exigente problema, talvez o mais vital da metafísica; a eternidade, um jogo ou uma fatigada esperança”.¹⁵⁰ Dessa maneira, a alusão ao mistério da cidade ilustraria um devaneio de eternidade.

Porém, como orienta Gaston Bachelard, quando se estabelece uma relação entre uma imagem poética e uma arquetípica, não significa que, entre elas, haja uma relação de causa e efeito. Entende-se, assim, que a imagem poética não se atém, necessariamente, a certos “pressupostos estruturais de imagens que existem no âmbito do inconsciente coletivo e que, possivelmente, são herdados biologicamente”.¹⁵¹ De acordo com Bachelard,

¹⁴⁹ BRAGA, Rubem. “É domingo, anoiteceu”. In: Op. cit. 1960. p. 215. Nesse trecho, o tom e o tema se aproximam aos de Carlos Drummond de Andrade, em *Boitempo* (1968) e *Menino Antigo* (1973).

¹⁵⁰ BORGES, Jorge Luis. “História da eternidade”. In: *Obras completas*. volume I. p. 387.

¹⁵¹ ASSIS, Adriana Carolina Hipólito de. “Palimpsesto amoroso em *O amor e outros demônios*”. In: Revista eletrônica *Cosmo*. Disponível em kplus.cosmo.com.br/matéria acessado em 20/11/05.

A imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é o eco do passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer. Em sua novidade, em sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio.¹⁵²

O pensador francês constata que, para analisar o “nosso inconsciente enterrado em moradas primitivas”, é preciso “dessocializar”, ou seja, individualizar, nossas grandes lembranças para atingir o “plano dos devaneios que vivenciamos nos espaços de nossas solidões”. Essa linha de análise baseia-se na fenomenologia e “parte do princípio de que o fenômeno literário é conatural à sua teoria, razão por que é necessariamente poética a reflexão acerca do poético”.¹⁵³ Trata-se da crítica ontológico-hermenêutica, ou “leitura poética” — conforme terminologia proposta por Eduardo Portella. Sendo assim, é possível que se pense, num segundo momento, nos devaneios de um ser poético feminino que se encontra solitário — posto que se mantém acordado num lugar em que todos dormem — e que expressaria sua surpresa diante da princesa que, após cem anos, ainda permanece bela e amada. Nesse devaneio de juventude, tempo e espaço se confundem. Como diz Bachelard, trabalhar com liberdade o tempo, o espaço, as forças, é um privilégio da imaginação. Isso faz com que se pense num outro poema de Alice Ruiz em que a fusão entre tempo e espaço é ainda mais evidente: tanto tempo/ tonta de distância/ refaço no espelho/ cada traço/ de nossa semelhança/ o espaço que nos separa/ vai ficando velho/ só eu fico moça/ na lembrança/ de teus olhos de criança.¹⁵⁴

O alumbramento que atinge o eu do poema diante do mistério da cidade, não reflete do mesmo modo no eu do cronista, que, como se viu na crônica anteriormente analisada, desde o início se mostra entediado na cidadezinha do interior fluminense. Porém, a resposta para o enigma da poeta não é diferente da que se viu na crônica: a cidade permanece presa ao passado, por isso, não muda. Nesse haicai, mesmo que com tintas mais suaves, pinta-se o mesmo quadro, a monotonia da repetição cotidiana dos gestos eternamente iguais. E, embora de maneira diferente, toca-se, igualmente, na questão da tradição, que faz com que as velhas cidades interioranas respirem, sempre, os ares do passado, e que lhes imprime feições

¹⁵² BACHELARD, Gaston. Op. cit. p. 01.

¹⁵³ SOUZA, Roberto Acízelo. *Teoria da literatura*. p. 58.

¹⁵⁴ RUIZ, Alice. *Pelos pelos*. p. 17. (grifos meus).

sempre semelhantes. Isso permite que se pense em práticas cotidianas análogas às relatadas na crônica acima: vida pacata, hábitos simples, passeios em praças, “domingueiras” em clubes, namoricos em bancos doados pelo comércio, enfim, o ritual completo. Tudo isso, apenas sugerido, como se espera de um poema com autêntico sabor de haikai.

sono profundo
coberta de neblina
minha cidade
luz envolta
por um véu fino
fio de neblina (Alice Ruiz – 1998)

Esses haicais compõem a primeira parte de *Desorientais*, intitulada “Eus”. A cada página desse livro corresponde, normalmente, apenas um haikai, no máximo, dois. Essa disposição dos poemas no branco da página serve para valorizar o aspecto visual do haikai ocidental, aproximando-o ao poema ideográfico — extremamente visual, como as demais formas de arte oriental — e destacando-lhe a síntese e a concisão. Este recurso também é importante para a construção de sentido nesse tipo de poesia, pois “a arte e a poesia do Zen criam envolvimento por meio do intervalo, não pela conexão [e assim] o espectador torna-se artista na arte oriental porque ele deve suprir todas as conexões”.¹⁵⁵ Por isso, como os haicais acima selecionados compõem uma mesma página, serão vistos em conjunto. Todavia, atenta-se para o fato de que são poemas distintos, embora, nesse caso, unidos por um “fio de neblina”.

Viu-se que, no haikai anteriormente analisado, a apreensão do kigo, na palavra “mistério”, desencadeia todo um processo imaginativo na mente do leitor, alcançando um arquétipo adormecido no fundo do inconsciente. Nos dois poemas acima, embora o kigo se encontre na palavra “neblina”, a evocação da imagem de uma cidade que, coberta de neblina, dorme um “sono profundo” pode ser, igualmente, sugestiva de mistério. Assim, pensa-se em uma possível ligação temática entre eles, sendo que, no primeiro, o tema está explícito, enquanto que nos dois últimos, este é apenas sugerido. Há, contudo, uma diferença fundamental entre aquele de Hai-Kais e

¹⁵⁵ CAMPOS, Haroldo de. “A concisão da poesia japonesa”. In: — — . Op. cit. p. 81.

o primeiro dos dois acima impressos. Enquanto, naquele, o eu do poema apenas observa, nesse, ele se deixa ver, na referência à “minha cidade”, e isto o aproxima ao eu do cronista da crônica anterior.

Em A poética do espaço, Gaston Bachelard refere-se à proposição “Tudo o que brilha vê” como representativa de “um dos maiores teoremas da imaginação do mundo da luz”.¹⁵⁶ Partindo dessa idéia de luz como símbolo de vigília, pode-se pensar nesse eu — que se revela — como um ser que habita a cidade e, enquanto vigia seu sono, desvenda “mistérios” ocultos sob a névoa.

Aqui, também, como uma bela adormecida, a cidade repousa em “sono profundo”. Porém, nesse poema, não paira o mesmo ar de perplexidade, percebido no haicai antes analisado. Seria como se, no primeiro caso, houvesse, ainda, um resquício de encantamento diante do novo, o que não ocorre aqui. Sendo assim, o eu do poema não estaria mais perante um mistério insondável, mas, sim, diante dos “mistérios” corriqueiros do ambiente urbano, adensados pela neblina da noite. Pois, na solidão noturna, a imaginação cria fantasmas. Como se viu, aliás, na crônica anteriormente analisada, em que o eu do cronista, por alguns instantes, “ressuscita” as “moças velhas” e, até mesmo, a si próprio. Contudo, há uma diferença: ao contrário do eu entediado da crônica e do eu perplexo do haicai anterior, nesses poemas, nota-se um eu perfeitamente integrado ao ambiente. O interessante é que, como já foi dito, o poema anterior referia-se à cidade de Ouro Preto, enquanto que os dois haicais acima transcritos podem ser considerados como uma referência simbólica a Curitiba, cidade da poeta Alice Ruiz.¹⁵⁷

A integração do eu pode ser percebida, principalmente, no segundo poema. Nesse haicai, a nascente luz solar, lentamente, dissipa a neblina. E, com esta, o mistério. De tudo, resta apenas um tênue fio. O eu do poema também se eclipsa. Contudo, é possível identificá-lo sob a luz enclausurada pelo filete de névoa. Embora oculto, o eu do poema comunga com o dia que nasce. E conosco, por meio da levíssima imagem do “fio de neblina” encobrendo a luz. Como afirma Bachelard, “Numa imagem poética a alma afirma sua presença”.¹⁵⁸ Portanto, pela perfeita fusão

¹⁵⁶ BACHELARD, Gaston. Op. cit. p. 51.

¹⁵⁷ Cf. ZANCHETTI, Maria Beatriz. “O universo poético de Alice Ruiz”. In: *Anais da 4ª Jornada de Estudos Lingüísticos e Literários*. p. 122.

¹⁵⁸ BACHELARD, Gaston. Op. cit. p. 06.

entre o sentimento interior e as coisas exteriores, pode-se dizer, com Bashô, que aqui se encontra um espírito “embebido de haikai”.

Entre os dois poemas nota-se que, por meio do kigo, se executa um curioso jogo de imagens de sombra e de luz. No primeiro haikai, enquanto vela (vigia) o sono da cidade, o eu do poema — que se revela — desvela mistérios. No segundo haikai, a luz se revela através da bruma, que vela (encobre) o eu do poema. Tudo isso feito com a simplicidade de quem “toma um cafezinho”. Isso é karumi.

“Recado de Primavera” (Rubem Braga – 1980)

Conta José Castello que, durante algum tempo, Rubem Braga adotou o livro *História das ruas do Rio de Janeiro* (1955) como uma espécie de guia particular. O cronista teria se encantado, sobretudo, pelo apego do autor às “miudezas desprezadas pelos apressados”. Nada mais natural do que o interesse de um cronista por um livro rico em detalhes, uma vez que estes se configuram como matéria essencial de seu próprio métier. Contudo, essa admiração estendia-se à vida do escritor, Görresen Brasil, com quem o cronista se identificava, sobretudo, por sua alma de cigano. Isso porque, conforme nos esclarece José Castello, Braga era dotado de um “espírito andarilho”, ou seja, de uma capacidade de caminhar mais com o espírito do que com os pés.¹⁵⁹

Muitas dessas caminhadas contemplativas foram feitas de seu apartamento, no 13º andar de um prédio em Ipanema, de onde o “Velho Urso” observava os vaivéns cotidianos do bairro. Assim, a varanda e a janela cumpriam o papel de mediadoras entre o espaço interno da casa e o espaço externo da cidade. Como diz Gaston Bachelard, é através da janela que a casa dos homens se abre para o mundo. Por fazerem essa ponte entre o interior e o exterior, tais espaços foram classificados por Roberto DaMatta como “arruados”.¹⁶⁰

Na crônica “Recado de Primavera”, de setembro de 1980, Rubem Braga registra alguns desses momentos, por meio de uma mensagem ao amigo recém-falecido, Vinícius de Moraes, em que fala da chegada da Primavera, a primeira

¹⁵⁹ Cf. CASTELLO, José. *Op. cit.* p. 57.

¹⁶⁰ DaMATTA, Roberto. *Op. cit.* p. 48.

após a morte do poeta. Por toda a crônica perpassam imagens marcantes da ausência/presença do poeta que, se num primeiro momento, despertam no cronista a sensação da gravidade do fato ocorrido —a morte—, logo em seguida, lhe infundem a certeza da permanência da vida nas coisas que o poeta amou e cantou.

Como jornalista que é, cabe-lhe dar a notícia da chegada da Primavera, mas, não é uma notícia como as outras, é uma notícia grave porque é a primeira Primavera, dentre muitas, sem a participação do amigo. E essa constatação, como um breve necrológio, materializa a ausência do outro. Porém, a partir da observação dos acontecimentos cotidianos dessa Primavera, o eu do cronista recupera a presença do amigo. A primeira coisa a lhe chamar a atenção é a rua com o nome do poeta:

Seu nome virou placa de rua; e nessa rua, que tem seu nome na placa, vi ontem três garotas de Ipanema que usavam minissaia. Parece que a moda voltou nesta Primavera — acho que você aprovaria.¹⁶¹

O historiador inglês Peter Burke, em seu artigo “A alma encantadora das ruas” diz que os nomes de ruas são um detalhe pequeno, porém significativo, na paisagem urbana. Isso porque eles permitem que “os transeuntes leiam a cidade no sentido literal e no metafórico a um só tempo”, aprendendo alguma coisa sobre pessoas ou acontecimentos importantes do país. Segundo sua análise, os nomes de ruas constroem e representam a memória cultural possibilitando que estas sejam lidas como livros, ao menos pelos pedestres. É o que faz nosso cronista em sua deambulação meditativa. E vai adiante, uma vez que ao detalhe do nome na placa de rua acrescenta outro fato comum nas ruas das cidades, especialmente no Rio de Janeiro: garotas de minissaia.

Isso faz com que o eu do cronista rememore a música e o devotamento de Vinícius de Moraes à beleza da mulher. Assim é que, por meio do registro de detalhes aparentemente insignificantes do cotidiano urbano, a crônica não somente homenageia um grande nome da arte brasileira, como também revela as possibilidades de leitura por trás de miudezas como, por exemplo, os nomes de ruas e, até mesmo, garotas de minissaia.

¹⁶¹ BRAGA, Rubem. “Recado de Primavera”. In: *Recado de Primavera*. 1984. p. 107.

Pierre Mayol classifica essas e outras minúcias como “caracteres no teatro urbano”, pois, por meio delas, pode-se soletrar o imaginário das cidades. Por isso é que nomes de ruas podem sugerir muitas histórias. E o mesmo ocorre com as pessoas que por elas circulam, os “artistas cotidianos”, que fazem da cidade um contínuo e variado meio de exposição. Devido à diversidade nas maneiras de vestir, de circular, de decorar, e de imaginar, as práticas dos transeuntes comuns “criam no próprio espaço urbano, uma multitude de combinações possíveis entre os lugares antigos [os lugares da memória] e situações novas”.¹⁶² Por isso, o espaço da cidade pode ser visto como uma imensa memória. Ao cronista caberia, portanto, o posto de guardião dessa memória, haja vista que “a tarefa mais eminente da crônica é, sem dúvida, a memória da cidade”.¹⁶³

No texto em análise, a rememoração é feita por meio de um diálogo, ou melhor, um monodialogo, para usar o termo cunhado por Carlos Drummond de Andrade,¹⁶⁴ uma vez que o sujeito escreve a alguém que já morreu, portanto, incapaz de lhe responder. Porém, percebe-se que se trata de incapacidade física, não espiritual, pois o conhecimento que o cronista demonstra de tudo o que se relaciona ao poeta confere-lhe uma certa autoridade para ver nas imagens cotidianas, tudo o que aquele veria, se vivo fosse. Da narrativa em 1ª pessoa emerge uma sintonia tal entre os dois artistas que, além de ver com os olhos do amigo, o cronista se dispõe a “vigiar, em seu nome, as ondas, os tico-ticos e as moças em flor”. Em tom coloquial, como o de praxe entre velhos conhecidos, os fatos miúdos enchem-se de lirismo e a poesia desentranhada do cotidiano une ainda mais o cronista-poeta ao poeta-cronista.

A Primavera, no caso, é o meio que aciona a memória do cronista, e também lhe serve de mote para comentar os elementos do cotidiano da cidade maravilhosa, onde as estações praticamente se fundem numa só: o verão. O vento e a chuva que trazem algum frio e aumentam as marés, são sinais das “violências

¹⁶² MAYOL, Pierre. “Morar”. In: CERTEAU, Michel de. Op. cit. p.199.

¹⁶³ NEVES, Margarida de Souza. “História da crônica. Crônica da história”. In: RESENDE, Beatriz (org.). Op. cit. p. 26.

¹⁶⁴ Massaud Moisés reutiliza este vocábulo — usado por Drummond para designar o processo de relação verbal com o interlocutor —, transpondo-o para a crônica, gênero em que o eu do cronista dialoga virtualmente com um “interlocutor mudo”. No caso da crônica ora analisada o “monodialogo” tem como interlocutor mais direto, um morto, o que, obviamente, não exclui o leitor implícito, caso contrário, não se justificaria sua publicação. MOISÉS, Massaud. Op. cit. p. 117.

primaveris”. Cabe notar que o uso desse elemento — a primavera — como propulsor de uma determinada emoção, lembra, de certa maneira, o kigo do haicai japonês. Uma vez acionada, a memória conduz a imaginação do cronista para o fundo de uma roça, “talvez no tempo do império” quando chopins já punham ovos em ninhos alheios. Ao se referir a essa história tão antiga que se repete em sua própria casa, assim como a Primavera, o eu do cronista tematiza o tempo.

Como diz Margarida de Souza Neves, a crônica é um gênero “colado” ao tempo. De tal maneira que, mencionado ou não, nas linhas ou nas entrelinhas do texto, o tempo é o móvel da crônica. Isso porque,

Na forma como no conteúdo, na seleção que efetua como na linguagem que emprega, a crônica é sempre, e de formas muito distintas, um texto que tematiza o tempo e, simultaneamente, o mimetiza. Tal como a história, aliás.¹⁶⁵

Dessa forma, o eu do cronista não só vê, como aponta para a continuidade de certos acontecimentos ou gestos que, por serem comuns ou costumeiros, passam despercebidos pela maioria das pessoas. Por isso, deixamos de saudar a Primavera nascente e de nos encantar com um tico-tico tecendo seu ninho, (como também não nos preocupamos se chopins invadem ninhos, desde que não sejam os nossos). E estes acontecimentos transcendem tempo e espaço. Assim, a perenidade exuberante da Primavera, pode ser admirada também fora do Rio. Em Blumenau, onde o cronista esteve, “há moitas de azaléias e de manacás em flor” e também lá, assim como em Ipanema, pode-se sentir “em cada mocinha loira, uma esperança de Vera Fischer” (ideais de beleza e sucesso são igualmente comuns a todas as épocas).

Na crônica em questão, observa-se que, a partir da constatação do peso da notícia, o eu do cronista constrói imagens de extrema leveza como “uma vaga de espuma” que galga as costas da Ilha das Palmas e que prenuncia as “violências primaveris” (note-se a imagem suavizada pelo adjetivo); ou “um tico-tico com uma folhinha seca de capim no bico” que faz seu ninho “numa touceira de samambaia”. E, nesse caso, a leveza configura-se como um dos principais motivos da invasão da crônica pela poesia. Um outro motivo seria a saudade. Boas saudades,

¹⁶⁵ In: RESENDE, Beatriz (org.). Op. cit. p. 17.

uma vez que despertadas por acontecimentos alegres, por lembranças que tocam em um ponto sensível da alma lírica do cronista que se recorda do poeta a cada passo de sua vivência cotidiana:

Agora vou ao Maranhão, reino de Ferreira Gullar, cuja poesia você tanto amava, e que fez 50 anos. O tempo vai passando, poeta. Chega a Primavera nesta Ipanema, toda cheia de sua música e de seus versos. Eu ainda vou ficando por aqui — a vigiar, em seu nome, as ondas, os tico-ticos e as moças em flor. Adeus.¹⁶⁶

E esse “adeus” soa como um réquiem, mas, ao mesmo tempo, como uma despedida casual entre os dois artistas imortalizados pela comunhão com a poesia da vida.

você deixou tudo a tua cara
só para deixar tudo
com cara de saudade (Alice Ruiz – 2001)

A saudade também é o tema desse haicai de Desorientais. Mas, enquanto na crônica analisada este sentimento é suavizado pelas lembranças cotidianas, aqui, essas mesmas lembranças provocam um sentimento de pesar no eu lírico enamorado. Esse “tudo” a que se refere o eu poético, seriam as minúcias cotidianas, os fatos miúdos que, muitas vezes, são percebidos somente pela falta. Assim como o cronista resgata as imagens de um cotidiano, num primeiro momento, cindido por uma ausência — que logo se faz presença —, da mesma forma este cotidiano é aqui resgatado pelo eu do poema.

A diferença é que, nesse caso, observa-se que a cisão é irreversível, pois, enquanto ao eu do cronista, curiosamente, foi facultado o poder de resgatar a presença do amigo morto, ao sujeito da poesia nada mais resta do que chorar a ausência do ser amado — ou a perda da ilusão amorosa — posto que, na maioria das vezes, não há como recompor um amor partido ao meio. Resta apenas a saudade cujo registro é feito por um eu magoado que, contudo, não define sua presença, nitidamente, na estrutura do poema.

Esse eu que só se deixa ver na referência ao outro denota a preocupação da poeta em se aproximar, ao máximo, dos haicais orientais que, como

¹⁶⁶ BRAGA, Rubem. “Recado de Primavera”. In: Op. cit. p. 108.

se sabe, esforçam-se no apagamento do eu. Se bem que, no haikai em questão, esse apagamento é apenas aparente, uma vez que palavras e imagens são reflexos quase materiais do eu que se lamenta. No caso desse poema, a aproximação com o oriente se dá, principalmente, pelo investimento na simplicidade da linguagem em que se percebe o esforço para dizer e mostrar as coisas da maneira mais natural possível.

Portanto, este poema poderia ser visto como bastante ilustrativo do haikai abrasileirado — desoriental na expressão de Alice Ruiz — cujos versos são feitos “para, com e por causa desse outro, onde o eu aparece, impregnado de nós, ao contrário dos orientais”.¹⁶⁷ A esse respeito, destaca-se, especialmente, a alusão à “saudade”, expressão particularmente portuguesa e fortemente ligada à subjetividade. Note-se, ainda, o número estendido de sílabas, o que, como já se disse, é recorrente no haikai brasileiro.

Velhos amigos
Depois da despedida
Continuam andando juntos (Alice Ruiz – 2001)

Enquanto o haikai anterior dialoga com a crônica acima analisada, por meio da temática da saudade; nesse, pode-se pensar em pelo menos três pontos de contato: primeiro, na aproximação pela ação que em ambos (crônica e haikai) se desenvolve, qual seja, o caminhar. Segundo, pela imagem dos “velhos amigos” que, mesmo afastados, continuam próximos. O terceiro, relativo à concisão, é bastante curioso: a crônica, extremamente curta, consta de exatos três parágrafos, como se fossem os três versos do haikai. Sobretudo, o mais interessante a se notar é o fato de que o poema acima poderia servir como epígrafe — ou como conclusão — ao texto da crônica, tão grande é a identificação entre as imagens trabalhadas pelo cronista e pela poeta.

Seguindo-se os passos do eu do cronista, vê-se que, em sua “caminhada” solitária, ele dialoga com o amigo que partiu, como se este ainda lhe fizesse a costumeira companhia. E é justamente este o quadro que se pinta no haikai acima. É bem verdade que a despedida a que se refere o poema pode ser de outra ordem. Talvez, menos definitiva do que a da crônica. Possivelmente, um simples “até

¹⁶⁷ RUIZ, Alice. *Desorientais*. p. 18.

breve” entre velhos amigos — o que não descarta a possibilidade de, na crônica, haver intenção semelhante, uma vez que o eu do cronista avisa ao amigo que ainda vai “ficando um pouco por aqui”, como a dizer que em pouco tempo haverão de se ver novamente. Por outro lado, também poderia ser algo igualmente imperativo como o afastamento pela morte.

De um modo ou de outro — seja “adeus” ou “até logo” — uma despedida é, em princípio, uma separação. Mas, nos dois casos, trata-se de uma separação apenas física, haja vista que o eu do cronista a tudo vê com os olhos do amigo e, até mesmo, preocupa-se em manter a atenção voltada — com os mesmos olhos de poesia — às coisas por ele amadas (as ondas, os tico-ticos e as moças em flor). Por sua vez, no terceiro verso, o haikai frisa, igualmente, a continuidade da companhia espiritual quando a amizade é verdadeira.

Como já se disse, ao analisar a obra de Matsuo Bashô, Octavio Paz concluiu que “sua simplicidade é ilusória [e que] lê-lo é uma operação que consiste em ver através de suas palavras”.¹⁶⁸ Acredita-se que as considerações do poeta e teórico mexicano podem ser aproveitadas tanto para os poemas de Alice Ruiz, quanto para as crônicas de Rubem Braga, uma vez que ambos se concentram na simplicidade das pequenas coisas, nos fatos miúdos do cotidiano, dos quais captam não somente a realidade tangível, mas o mundo sensível e lhes conferem visibilidade. Tudo isso, em “linguagem de em dia-de-semana”¹⁶⁹, como o diria um dos sábios personagens rosianos, ou seja, em linguagem tão cotidiana quanto a matéria de suas escrituras.

¹⁶⁸ PAZ, Octavio. “A tradição do haiku”. In: *Convergências*. p. 211.

¹⁶⁹ ROSA, João Guimarães. “O famigerado”. In: *Primeiras estórias*.

5.2 O COTIDIANO PRIVADO

Quanto mais automática se torna a relação do homem com a cidade, mais se mantêm os laços entre ele e sua casa. Segundo a análise de Pierre Mayol,

Diante do conjunto da cidade, atravancado por códigos que o usuário não domina, mas que deve assimilar para poder viver aí, em face de uma configuração dos lugares impostos pelo urbanismo, diante dos desníveis sociais internos ao espaço urbano, o usuário sempre consegue criar para si algum lugar de aconchego, itinerários para o seu uso ou seu prazer, que são as marcas que ele soube, por si mesmo, impor ao espaço urbano.¹⁷⁰

Esse é o caso de Rubem Braga, jornalista, embaixador, cidadão do mundo que, no entanto, jamais deixou de ser o menino interiorano que considerava criminosa a demolição de uma “casinha branca de janelas azuis com trepadeira florida na varanda”.¹⁷¹ Para o cronista, as janelas são importantes para ver o céu e o mar, porém, o fundamental numa casa seria mesmo o canto bem sossegado em que se pudesse ficar pensando sozinho e quieto. Do início dos anos 1960 até sua morte em 1990, Rubem Braga morou numa cobertura em Ipanema, em cujo terraço cultivava árvores frutíferas e flores, e de onde observava os pássaros, uma de suas grandes paixões. Muitas de suas crônicas refletem os acontecimentos domésticos de sua vida. E, nelas, os leitores podem reconhecer o cotidiano de suas próprias casas.

A casa também é tema de vários haicais de Alice Ruiz. Neles, igualmente, se expressa um cotidiano doméstico reconhecível, não obstante o grau de sutileza das palavras poéticas. Pouco se sabe sobre a casa real da poeta, situada no bairro Cruz do Pilarzinho, em Curitiba. Mas, sabe-se que se trata de uma casa em estilo oriental. Por isso, e pensando-se na cobertura de Rubem Braga como a representação concreta de sua idéia de casa, seria possível se pensar, então, que o fazer artístico do cronista e da poeta estaria diretamente ligado à relação que cada um teria com sua casa. As análises, a seguir, podem não esclarecer tal suposição, mas

¹⁷⁰ MAYOL, Pierre. “Morar”. In: CERTEAU, Michel de. Op. cit. volume 2. p. 42.

¹⁷¹ BRAGA, Rubem. “As músicas de Deus”. In: *Um cartão de Paris*. 1998. p. 26.

poderão demonstrar o trabalho dos escritores na reconstrução do cotidiano doméstico.

“Apareceu um canário” (Rubem Braga - 1960)

A crônica “Apareceu um canário” é uma entre as muitas que refletem duas das grandes paixões de Rubem Braga: mulheres e pássaros. Em várias delas, as reflexões sobre pássaros e mulheres se misturam. Como nessa, em que, em um texto bem humorado, são relatadas as peripécias para capturar um canário que pousara no telhado da casa. No primeiro parágrafo, o eu do cronista ressalta a modéstia da casa e a tranqüilidade do morador, não sem antes se reportar às mulheres, “essas voluntárias” que entram e saem de sua casa, a seu bel-prazer. Nessa crônica, como em outras, o leitor se depara com relatos de acontecimentos do cotidiano doméstico, dos quais ele próprio poderia ter sido o protagonista.

A utilização da imagem da “casa modesta” logo no início da crônica lembra uma atitude bastante comum às pessoas mais humildes: o desculpar-se pela simplicidade da casa, ao abri-la a visitas consideradas importantes. Pensa-se que, na referência inicial à modéstia da casa estaria implícita a própria idéia de crônica (como se o cronista “abrisse” o texto aos leitores, alertando-os sobre a simplicidade do que vai narrar).¹⁷² E, inclusive, o próprio papel da crônica, no confronto com outros gêneros literários.

Apesar de o título apontar para o assunto da narrativa, é somente a partir do quarto parágrafo que esta se desenvolverá. Nos parágrafos anteriores, o eu do cronista tece algumas considerações sobre o seu envolvimento com os pássaros e, conseqüentemente, com as mulheres. Em seguida, lista uma série de espécimes que apareciam em seu quintal, atraídos por pedaços de miolo de pão, que ele jogava no telhado. Dentre esses, os pardais, pássaros tão habituados ao convívio doméstico que não mais sobrevivem longe dos homens.

Nesse ponto, às imagens da natureza sobrepõe-se a de um dos fatos miúdos mais corriqueiros do cotidiano: o pão. Apesar de banal, essa imagem permite

¹⁷² No prefácio de *A casa e a rua*, Roberto DaMatta descreve seu livro como uma casa e recebe o leitor como visita.

que se abra um grande leque de possibilidades discursivas: religiosa, sociológica, filosófica, ou mesmo, fisiológica. Porém, como se trata de uma crônica, é natural que se mostre o pão, da maneira como normalmente é utilizado. Esse é um dos motivos que fazem da crônica um texto acessível, mesmo ao leitor mais comum. Inclusive, nesse caso, este fica sabendo que, como tantos, o cronista também não gosta de miolo de pão.

Em relação às idéias sobre a casa, o eu do cronista não só confirma, como vai além do que acima se afirmou a respeito de Rubem Braga: deve ser um lugar sossegado, principalmente para os solteiros — sem passarinhos, nem mulheres. Pensando assim, ele não perde a oportunidade de “alfinetar” novamente as mulheres, o que demonstra que estas ocupavam um razoável espaço em seus pensamentos cotidianos, aliás, como no da maioria dos homens, mesmo que disfarçadamente, como nessa crônica. Com isso, configura-se mais uma das maneiras de sedução do leitor pela crônica: a sutileza no trato das idéias e das palavras.

Até agora, as referências ao cotidiano doméstico intercalaram-se às lembranças e inferências pessoais, embora, como se disse, identificáveis pelos leitores. Após tais preâmbulos, inicia-se a história do canarinho que apareceu bem na hora em que o cronista se preparava para viajar. Porém, não se tratava de um dos visitantes habituais, mas de um roller, “um canário estrangeiro, desses nascidos e criados em gaiolas” que o deixa tão fascinado quanto se lhe “tivesse aparecido uma dama loura no telhado”.¹⁷³ (Novamente, as mulheres). Para atrair o passarinho, o eu do cronista transforma-se num prestidigitador, a executar malabarismos que ele próprio não consegue explicar, assim como, geralmente, o fazem os apaixonados. Segue-se, então, um catálogo de ações que, apesar de comuns, só se tem liberdade de realizar em casa, como, por exemplo, andar “de quatro” e rastejar. Isso porque, o espaço privado configura-se, ao mesmo tempo, como o cenário apropriado e o teatro de operações para as mais diversas funções e práticas. De acordo com Pierre Mayol,

Aqui [na casa] se repetem em número indefinido em suas minuciosas variações as seqüências de gestos indispensáveis aos ritmos do agir cotidiano. Aqui o corpo dispõe de um abrigo fechado onde pode esticar-se, dormir, fugir do barulho, dos olhares, da presença de outras pessoas, garantir suas funções e seu entretenimento mais íntimo.

¹⁷³ BRAGA, Rubem. “Apareceu um canário”. In: *200 crônicas escolhidas*. 2004. p. 460.

Morar à parte, fora dos lugares coletivos, é dispor de um lugar protegido, onde a pressão do corpo social sobre o corpo individual é descartada (...).¹⁷⁴

Ao fixar em texto os menores detalhes dos acontecimentos diários, o cronista lança, por assim dizer, uma isca aos leitores. Nesses detalhes, insinuam-se desde o humor até o lirismo. Assim é que vemos o eu do cronista, em cima da hora de pegar o avião, trancado com um passarinho em uma sala escura e quente, esperando a empregada que foi comprar alpiste e gaiola. Mas, mesmo nas situações mais inusitadas, como a do canarinho pousado na cabeça de Baby, a cachorrinha de estimação, há espaço para o lirismo. Dessa vez, o eu do cronista se ocupa com lembranças ternas:

_ quem sabe, a esta hora, em Paris ou por onde andar, a linda Baby é capaz de ter tido uma idéia engraçada, por exemplo: “Se um passarinho pousasse em minha cabeça...”¹⁷⁵

Como se trata de um texto jornalístico, o eu do cronista se preocupa, também, em esmiuçar as notícias diárias. Não é que o canarinho poderia ter pertencido ao milionário assassinado? Segundo as notícias, “um dos assaltantes carregou dois canários e depois os soltou, com medo”. No texto, tais considerações vêm entre parênteses, como se fossem pensamentos passageiros, nos quais não lhe interessasse deter-se. Mesmo porque o canarinho canta “macio e melodioso” e ele não pretende, até o momento, desfazer-se dele. Porém, algo lhe ameaça a segurança doméstica: o canarinho “está querendo casar”. Por isso, mesmo tendo se apegado a ele, o eu do cronista decide doá-lo a sua irmã. E a crônica se encerra como iniciara: “alfinetando” ironicamente as mulheres.

Casar! O verbo me espanta. Tão gracioso, tão pequenininho, e já com essas idéias! Abano a cabeça com melancolia; eu acho que vou dar esse passarinho à minha irmã, de presente. É pena, eu já estava começando a gostar dele; mas quero manter nesta casa um ambiente solteiro e austero; e se for abrir exceção para uma canarina, estarei criando um precedente perigoso. Com essas coisas não se brinca. Adeus, canarinho.¹⁷⁶

¹⁷⁴ MAYOL, Pierre. “Morar”. In: CERTEAU, Michel de. Op. cit. p. 205. (grifos do autor).

¹⁷⁵ BRAGA, Rubem. “Apareceu um canário”. In: *A traição das elegantes*. 1998. p. 125.

¹⁷⁶ **Idem.** p. 126.

Poder-se-ia pensar nesse texto como bastante representativo do cotidiano doméstico. Além dos vários acontecimentos relatados, nota-se, aqui, uma espécie de fusão entre crônica e casa. Assim é que, se o cronista iniciara o texto abrindo sua “modesta” casa/crônica, com referências — pouco lisonjeiras, diga-se de passagem — às mulheres, da mesma forma o encerra, como se atendesse ao velho e supersticioso costume de abrir às visitas que saem a mesma porta por onde entraram, para que possam sempre retornar.

fim do dia
porta aberta
o sapo espia

minha casa
o sapo já sabe
entrar e sair (Alice Ruiz - 1998)

Esses haicais de Desorientais também compõem uma mesma página do livro e, por conseguinte, serão analisados em conjunto. Mesmo porque, pode-se dizer que, nesse caso específico, nota-se uma intersecção entre os poemas, por meio das imagens que se completam. Como já foi dito, em Desorientais poucas são as páginas que contêm dois poemas. Quando isso ocorre, percebe-se uma certa intencionalidade — na maioria das vezes, bastante sutil — na incidência temática entre eles. Porém, é preciso que se reitere, trata-se de dois haicais independentes, passíveis de leitura e abordagens distintas, mesmo em casos que, como esse, suscitam similaridade e continuação.

Além dessa comunicação recíproca, nota-se que, de certa forma, esses dois haicais dialogam com a crônica anteriormente analisada, pois, também neles, o cotidiano doméstico se deixa ver em meio a imagens da natureza. Dessa vez, tendo como protagonista um animal que não se pode considerar como doméstico, uma vez que se trata de um sapo. Mas, como se verá, da maneira como se constrói o poema, instala-se uma situação de normalidade e o inusitado acaba por tomar feições corriqueiras.

Muitas imagens que parecem estranhas aos ocidentais são comuns à poesia oriental, especialmente, sapos e rãs. Porém, conforme Haroldo de Campos

demonstrou, por meio do pensamento de vários escritores, poetas e críticos de arte ocidentais, “o sentimento de surpresa que o homem experimenta vendo ou sentindo uma beleza diversa daquela que se habituou a considerar como tal”, é algo indispensável à obra poética.¹⁷⁷ Sendo assim, pensa-se que a utilização de tais imagens nos haicais ocidentais pode provocar, muito mais, a atração, do que a rejeição dos leitores. Trata-se, inclusive, de um salutar exercício para a imaginação, pois, “Quem aceita os pequenos espantos prepara-se para imaginar os grandes”.¹⁷⁸

No primeiro haicai, o cotidiano é registrado como numa fotografia, em que o eu se mantém oculto. Esse (suposto) apagamento do eu demonstra que, nesse poema, não há um sujeito que expressa sua vontade de traduzir, ou de transferir, a realidade para a linguagem, o que existe é a “presentificação de um instante [ou seja] a realidade é o próprio poema”.¹⁷⁹ Não havendo um eu, não existiriam ações a serem executadas ou narradas por pessoas, ao contrário da crônica antes analisada. Contudo, nas entrelinhas, há uma história e, por trás dela, um “observador/fotógrafo” que, se não narra, mostra. E essa história é aparentemente comum.

O primeiro verso encerra todos os acontecimentos passíveis de ocorrer durante um dia, uma vez que o dia em questão está se findando. Deduz-se, no segundo verso, pela imagem da porta aberta, que se trata de acontecimentos ocorridos no interior de um espaço protegido, muito possivelmente, uma casa. O terceiro verso é o que mostra, efetivamente, uma ação sendo praticada: o sapo espia. Contudo, no registro da imagem do sapo, começa a transparecer um eu que, até então, se ocultara. Nesse registro subentende-se a ação do observador/fotógrafo que colhe o instante, como se houvesse uma pessoa que, dentro de casa, a tudo espiasse, sem se deixar ver. Por isso é que, no início do segundo poema, o eu se deixa ver, na referência à “minha casa”. Mas, como se trata de um haicai, esse sujeito, ao invés de exteriorizar sua visão pessoal, harmoniza-se com as imagens que mostra. Dessa forma, as ações continuam sendo apenas observadas: “o sapo já sabe/ entrar e sair”.

Todavia, como argumenta Gaston Bachelard, “nunca, na imaginação, entrar e sair são imagens simétricas”. Trabalhando com o que chama de “uma filosofia

¹⁷⁷ CAMPOS, Haroldo de. “Leopardi, teórico da vanguarda”. In: ——. Op. cit. p. 189.

¹⁷⁸ BACHELARD, Gaston. Op. cit. p. 120.

do detalhe”, o filósofo da imaginação explica essa idéia, analisando imagens de conchas, que seriam a manifestação da “dialética do ser livre e do ser acorrentado”.¹⁸⁰ Isso porque, muitas vezes, o ser que se acorrenta, ou seja, que se fecha no interior de uma concha, está, na verdade, imaginando uma saída. Sendo assim, por meio da imagem da “porta aberta”, do haikai acima, é possível se vislumbrar, no eu que observa, um ser que se abre, que se solta, como se fosse “um belo barco prestes a se fazer ao mar”.¹⁸¹ Nas palavras de Bachelard,

(...) na superfície do ser, nessa região em que o ser quer se manifestar e quer se ocultar, os movimentos de fechamento e abertura são tão numerosos, tão freqüentemente invertidos, tão carregados de hesitação, que poderíamos concluir com esta fórmula: O homem é o ser entreaberto.¹⁸²

Em relação ao que se conta nos haicais, pode-se dizer que, juntos, os poemas pintam uma imagem de cotidiano doméstico, da qual o sujeito não se elide, apesar de se manter afastado. Em resumo, a história é, mais ou menos, a seguinte: alguém percebe um sapo próximo à porta de sua casa. Para não assustá-lo, ou desviá-lo do caminho, o observador se mantém imóvel por algum tempo. Sentindo-se seguro, o sapo se acostuma ao ambiente e se torna uma espécie de animal doméstico, que entra e sai de casa, como se fosse um cachorrinho de estimação. Como se vê, o cronista e a poeta contaram histórias bem parecidas. Cada um à sua maneira, “fez arte” a partir de um fato miúdo do cotidiano privado. E, pela simplicidade do resultado, pode-se dizer que tanto na crônica, quanto nos poemas, há karumi.

“A boa manhã” (Rubem Braga - 1988)

Em “A boa manhã”, as práticas cotidianas domésticas mais corriqueiras revestem-se de um lirismo muito suave, em que se destaca o tema da felicidade. Embora tal temática não se enquadre no rol dos fatos miúdos — o alvo das discussões desse trabalho — não há como negar que se trate de um dos bens mais

¹⁷⁹ BITARÃES Netto, Adriano. (org.). *Revista de Literatura*. p. 138.

¹⁸⁰ BACHELARD, Gaston. Op. cit. p. 121.

¹⁸¹ BRAGA, Rubem. “A mulher que ia navegar”. In: *Recado de Primavera*. 1984. p. 82.

¹⁸² BACHELARD, Gaston. Op. cit. p. 225.

desejados e mais procurados no dia a dia das pessoas. Porém, como o espaço privado das práticas diárias lhes parece muito simples, ou óbvio demais para hospedá-la, as pessoas optam por procurá-la fora dos limites domésticos, como se este fosse um bem inatingível, ou, pelo menos, de difícil acesso.

Nessa crônica, mostra-se a felicidade ao alcance de todos. Isso poderia soar como “filosofia de almanaque”, ou senso comum, se fosse dito em tom de ensinamento, porém, o cronista “não quer mudar o mundo [mas] seduzir o leitor, aproximar-se dele, tornar-se íntimo dele”.¹⁸³ Por isso, o eu do cronista exprime a leveza e a delicadeza de quem se encontra feliz e ajustado a um cotidiano cuja simplicidade oferece conforto e segurança. Como está feliz, não quer se deparar com problemas e joga fora os jornais:

Apenas passo os olhos pelos jornais; joga-os fora, alegremente, porque eles pretendem dar-me notícia de muitos problemas, e eu não tenho e nem quero problema nenhum.¹⁸⁴

Trata-se de um gesto um tanto irônico, haja vista serem estes o seu espaço de trabalho. Mas, como o exercício da escrita pode ser uma atividade difícil, mesmo para jornalistas experientes como ele, para não estragar sua felicidade, prefere eliminar os problemas, sejam externos (as notícias), sejam particulares (a escrita). Essa atitude revela, também, um outro aspecto da personalidade do cronista, ao qual já nos referimos: a valorização da tranquilidade doméstica. O artista plástico baiano Carybé se hospedou na cobertura do cronista por várias vezes e conheceu bem a sua rotina. Segundo seu depoimento,

[Rubem Braga] acorda, arrasta os pés até o terraço, deita na rede, olha um passarinho, vai à geladeira, volta à rede, dorme mais um pouco, acorda, escreve um tanto, volta a dormir.¹⁸⁵

Para Carybé, a preguiça de Braga superaria a “infinita preguiça” de Dorival Caymmi, um dos preguiçosos mais conhecidos do Brasil. Sendo assim, entende-se o motivo que leva o eu do cronista a ligar a idéia de felicidade à “uma

¹⁸³ MENEZES, Rogério. “Relações entre a crônica, o romance e o jornalismo”. In: CASTRO, Gustavo; GALENO, Alex. Op. cit. p. 168.

¹⁸⁴ BRAGA, Rubem. “A boa manhã”. In: Op. cit. 1991. p. 118.

¹⁸⁵ Apud CASTELLO, José. Op. cit. p. 13.

suave falta de assunto”, uma vez que isso lhe possibilitaria livrar-se, ao menos por algum tempo, das pressões do ofício e, principalmente, aproveitar cada minuto da rotina cotidiana. Há que se ressaltar, tanto no que diz respeito ao cronista, quanto ao que se relaciona ao compositor, a preguiça como “ócio criativo”, não como indolência.

Dizendo-se sem assunto, o eu do cronista constrói uma crônica com ar da conversa fiada entre amigos. No entanto, não obstante a intenção de gratuidade, o tom leve e coloquial abre espaço a um momento de reflexão em meio a notícias lidas apressadamente. Seria como se, no corre-corre diário, parássemos para dar “um dedo de prosa” com um amigo, para descansar, para trocar idéias e ver as coisas sob uma nova perspectiva.

Discorrendo sobre o gênero em questão, Antonio Candido avalia algumas características da fórmula moderna da crônica e conclui que a união entre “um fato miúdo e um toque humorístico, com o seu quantum satis de poesia, representa o amadurecimento e o encontro mais puro da crônica consigo mesma”.¹⁸⁶ Acredita-se que “A boa manhã” seja bastante representativa da fórmula a que se refere o crítico, uma vez que, ao fato miúdo com sua dose de humor, acrescentam-se instantes de lirismo:

Acordei um pouco tarde, abri todas as janelas para o sábado louro e azul, e o mar me deu bom dia. Passa um pequeno barco branco no mar de safira: como vai ligeiro, como vai contente com seu bigodinho de espumas brilhantes!¹⁸⁷

Nesse trecho, o eu do cronista se refere a uma das primeiras atividades que se executam diariamente na maioria das casas: abrir as janelas. É claro que bem poucas pessoas terão ao seu dispor uma tão bela paisagem como a que aqui se desenha. Porém, todos podem ver o sol e sentir o ar da manhã. Contudo, ao abrir suas janelas, quem realmente os percebe? Será que, mesmo os mais apressados não disporiam de alguns segundos para isso? No entanto, pela janela, é possível se “empreender com o mundo um intercâmbio de imensidade”.¹⁸⁸ É o que faz o eu do cronista. Assim, como se ele estivesse pensando em voz alta, a conversa adquire um tom poético em que imagens de leveza transportam para o cotidiano dos

¹⁸⁶ CANDIDO, Antonio. “A vida ao rés-do-chão”. In: — —. [et al]. Op. cit. p. 15.

¹⁸⁷ BRAGA, Rubem. “A boa manhã”. In: Op. cit. 1991. p. 118.

¹⁸⁸ BACHELARD, Gaston. Op. cit. p. 82.

leitores todo o lirismo que lhe é possível extrair de seu dia-a-dia, tão igual ao de muitas pessoas.

O que faz diferença é a maneira como o cronista-poeta vê os fatos miúdos. Dessa forma, tomar banho, chupar laranja, comer arroz e feijão e beber água tornam-se atos prazerosos. E é assim que, no terceiro parágrafo, o eu do cronista se detém em perceber a sensação advinda da satisfação das necessidades básicas de sobrevivência: banhar-se, respirar, alimentar-se, saciar a sede. E o leitor se surpreende ao notar que se listam obviedades como se fossem novidades. Mas, ao mesmo tempo, sente-se valorizado em seu papel de “homem ordinário”, posto que se reconhece no que lê. A esse respeito, Gaston Bachelard tece um entusiasmado comentário:

Mas que alegria de leitura quando se reconhece a importância das coisas insignificantes! Quando se completa por meio de devaneios pessoais a lembrança “insignificante” que o escritor nos confia! O insignificante torna-se então o signo de uma sensibilidade extrema para significações íntimas que estabelecem uma comunhão entre a alma do escritor e a do leitor.¹⁸⁹

O parágrafo seguinte se inicia com um contraponto ao que se vinha sugerindo até então. O eu do cronista não se encontra mais distraído por rituais domésticos. Paira no ar uma nuvem tênue de tristeza que, rapidamente, se dissipa. Quaisquer sentimentos, principalmente os tristes — talvez pelo peso a eles agregado — ocupam, junto com os fatos miúdos, o cotidiano de todas as pessoas. Embora tais sentimentos não se restrinjam ao âmbito doméstico, na maioria das vezes, é no recesso do lar que eles transbordam. E, de lá poderão ser eliminados, como mostra o eu do cronista. A passagem rápida da tristeza por esse parágrafo seria um recurso encontrado por ele para moderar o tom de otimismo ingênuo, quase infantil, das constatações anteriores.

O eu do cronista ensina que a felicidade é simples. Porém, isso não significa que o cronista seja um alienado, muito pelo contrário, ele está a par dos problemas do mundo. Por trabalhar em jornais, esses problemas fazem parte de sua vida diária. O que lhe interessa ressaltar é que os problemas, particulares ou gerais, grandes ou pequenos, não devem pesar tanto a ponto de bloquearem o prazer de

viver. Mostrando que os pequenos prazeres não são tão pequenos assim, o cronista parece reafirmar a importância da crônica. E, mais do que isso, ele ressalta a importância do leitor não se esquecendo de incluí-lo em seu momento de felicidade. Pode-se afirmar que o conceito oriental de wabi ajusta-se perfeitamente a esse texto que, construído a partir de “uma suave falta de assunto”, exalta o gosto pelas coisas simples da vida.

cachorro dormindo
e o prato de comida
cheio de flores (Alice Ruiz – 2002)

Nesse haicai, de Yuuka, também se desenha uma situação cotidiana doméstica: um cão dormindo no terreiro, ao lado de um prato de comida. Só que, ao invés de comida, o prato contém flores. A imagem das flores caídas nos induz a pensar em mudança de estações. Mais precisamente, no vento do outono, que carrega as flores. Tratando-se de um haicai, essa imagem funciona mais ou menos como um rastro para que se revele o kigo. É na palavra “flores” que se encontra o kigo do poema, uma vez que dela se constrói o estado de espírito particular que envolve uma determinada percepção da realidade pela poeta.

Esse estado de espírito particular traduz-se por um sentimento poético que expressa a realidade das coisas baseada na intuição. É por meio da “intuição poética”, vinculada a um alto grau de depuramento espiritual, que “o sentimento interior se funde com as coisas exteriores para determinar a forma do verso, e tão bem que o objeto é apreendido tal qual ele se apresenta, sem que a visão própria crie a menor divergência”.¹⁸⁹ Diante do mesmo quadro doméstico, a maioria das pessoas se fixaria na imagem do cãozinho dormindo, poucos são os que enxergariam a cena formada pelo prato cheio de flores ao seu lado. Contudo, são as flores que revestem a imagem de um caráter simbólico, em que se revela o wabi: a comunhão espiritual com a simplicidade do mundo.

Aos olhos do leitor comum sobrevém um certo estranhamento diante do quadro que se desenha. Mas é justamente aí que se manifesta a arte da poeta-fotógrafa: captar um momento comum para torná-lo único. A sensação de

¹⁸⁹ Idem. p. 84.

estranhamento diante do inusitado instiga a imaginação e faz com que se descubram “vivíssimas similitudes entre as coisas”. A imaginação é capaz “de avizinhar e assemelhar objetos das espécies mais distintas, como o ideal com o mais puro material”.¹⁹¹ É dessa maneira que as imagens leves, mas intensas, do poema nos revelam a beleza que se oculta nas coisas simples da natureza. Como se mostrou, o haicai e a crônica acima analisada pontuam a simplicidade como forma de ver o mundo.

árvore da felicidade
folha a mais folha a menos
vai vivendo (Alice Ruiz – 1998)

Nesse haicai, o apagamento do eu se dá de maneira tão espontânea que, ao lê-lo, não se detecta qualquer processo artístico. Não há um eu que se mostra, ou que observa. Se há uma contemplação, esta é feita em silêncio, como uma oração. Aparentemente, há, apenas, a constatação de um fato: uma planta que sobrevive como qualquer outra, perdendo e recuperando as folhas, de acordo com o processo natural da vida dos vegetais. Trata-se de um poema feito com tanta simplicidade, que parece brotado espontaneamente.

Esse fazer que parece um “não-fazer” explica-se por meio do conceito taoísta do “Mu-i”. Transpondo tal princípio para o terreno da criação artística, Paulo Leminski diz que “‘mu-i’ favorece a espontaneidade sábia, a entrega ao processo, a obliteração e anulação de um Ego que quer fazer algo, dando lugar a um criar que se assemelha mais aos processos da natureza, um deixar-se ir, uma Abertura”.¹⁹² O resultado é uma obra de arte cuja simplicidade se aproxima à perfeição preconizada por Matsuo Bashô. Como já se disse, o Velho Mestre aconselhava aos discípulos que primeiro procurassem apreender a essência das coisas — “O que diz respeito ao pinheiro, aprenda do pinheiro...” — para depois desenhá-las nos três versos.

Mais do que em palavras, em um haicai a imagem explica-se por si mesma. No poema em questão, a referência à árvore da felicidade conduz a imaginação do leitor para muito além da imagem do pequeno arbusto ornamental.

¹⁹⁰ BASHÔ, Matsuo. Citado em FRANCHETTI, Paulo. “Introdução”. In: — (org.). Op. cit. p. 23.

¹⁹¹ LEOPARDI, Giacomo. Apud CAMPOS, Haroldo de. Op. cit. p. 191.

¹⁹² LEMINSKI, Paulo. Op. cit. 1997. p. 88.

Imagens de árvores, geralmente, remetem à idéia da vida que se renova nas folhas que caem e renascem. Todavia, nesse haicai, nessa mesma imagem (“folha a mais folha a menos”), a idéia otimista de renovação é relativizada pelo tom de resignação que lhe imprime o último verso (“vai vivendo”). Contudo, não se entenda, aqui, o termo resignação, no sentido de acomodação, mas sim, no de aceitação. José Miguel Wisnik o traduz como “o princípio zen da grata aceitação. Aceitação da solidão e da companhia, do tempo que passa e do tempo que se anuncia...”.¹⁹³

E é a imagem que nos permite estabelecer uma união entre esse poema e a crônica analisada, uma vez que é por meio dela que se vislumbra o sentimento de gratidão pela vida, subjacente nos dois textos em questão. Fazendo-se uma análise mais literal, a título de comparação, pode-se dizer que, nesse haicai, como na crônica “A boa manhã”, o tema é a felicidade. E que aqui também se retrata uma cena comum do cotidiano privado: um vaso de planta (“árvore da felicidade”) constantemente observado (“folha a mais folha a menos”) e carinhosamente cuidado (“vai vivendo”). Da mesma maneira que na crônica, nesse haicai, as “entrelinhas” contêm outra história que, igualmente, não deixa de ser cotidiana: a construção diária da felicidade, a aceitação tanto das pequenas, quanto das grandes alegrias e a gratidão pela vida, mesmo nos períodos em que as dificuldades aparecem. De onde se conclui que, em ambos os casos ocorre o que Paulo Franchetti define como a “experiência concreta da sensação”.

No caso desse poema, poder-se-ia pensar, inclusive, nessa experiência como a do próprio fazer poético do haicai, condensado na imagem da árvore da felicidade. Pois, não é verdade que “essas brevidades lembram aquelas árvores japonesas, as árvores “bonsai”, carvalhos criados dentro de vasos minúsculos, signos e seres vivos, produtos da arte e da paciência”, como ponderou Paulo Leminski?¹⁹⁴ Sendo assim, o primeiro verso poderia ser visto como o “espelho” do haicai, enquanto que os dois últimos espelhariam o processo de criação do poema. O interessante é que, mesmo sugerindo um processo de criação artística, o eu do poema se oculta de modo a transmitir a idéia de poema que se faz por si próprio: “folha a mais, folha a menos/ vai vivendo”. Confirma-se, assim, a experiência poética

¹⁹³ WISNIK, José Miguel. “Ela”. In: RUIZ, Alice. *Desorientais*. Prefácio, p. 15.

¹⁹⁴ LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos* 2. p. 113.

do haicai como a do “deixar-se ir”, ou do “não-fazer”, com o que se reafirma, nesse poema, a essência do haicai de Bashô: o ideal de simplicidade e desprendimento do ego.

“Creme de barbear em espuma” (Rubem Braga – 1990)

Essa crônica relata uma circunstância doméstica muito comum na atualidade: um adulto em dificuldade diante de um produto que não consegue utilizar. O curioso é que não se trata de um laptop ou de um celular de última geração, nem mesmo de um eletrodoméstico mais sofisticado — objetos estes cuja complexidade de uso aumenta, quase sempre, em progressão geométrica à idade do usuário — mas, sim, de um prosaico creme de barbear. Aí se configura a primeira qualidade da crônica: discorrer sobre um fato miúdo para tratar de coisas e assuntos mais complexos. E isso Rubem Braga faz como poucos. Com muito humor, e usando a autocrítica como “gatilho”, o cronista analisa, com olhar cético, alguns aspectos da vida moderna.

O problema se instala quando a empregada volta das compras trazendo a encomenda que lhe fizera o eu do cronista que, esquecendo-se de comprar creme de barbear, vinha há alguns dias substituindo-o por espuma de sabão. Para simplificar a compra, este não especificara a marca do creme tendo em vista que qualquer um serviria por ser “tudo parecido”. Só que, ao invés da costumeira bisnaga de pasta para barbear, ele recebe um cilindro metálico contendo creme de barbear em espuma, entregue à empregada pelo farmacêutico, uma vez que esta lhe pedira “qualquer um”.

Sutilmente, aqui se insinua um aviso aos leitores/consumidores: o de não deixar a escolha da mercadoria ao critério dos vendedores, pois é natural que ofereçam o produto mais moderno, mais sofisticado, na maioria das vezes, mais caro e, nem sempre, o melhor. Esse tipo de discussão põe em evidência uma característica bastante recorrente nas crônicas de Rubem Braga: um certo saudosismo que, contudo, não deve ser confundido com sentimentalismo. Seria, muito mais, o senso prático, que o leva a ressaltar o valor de coisas antigas, desprovidas de aparatos tecnológicos como, por exemplo, o guarda-chuva, “o objeto

do mundo moderno mais infenso a mudanças”¹⁹⁵ e que cumpre, ainda hoje, a sua função.

Pois bem, tendo em mãos o cilindro inovador, o eu do cronista se dispõe a utilizá-lo seguindo à risca as especificações de uso inscritas no rótulo do produto. Decide-se, inclusive, a confiar no fabricante, uma vez que desconhece o significado de alguns termos ali expressos. Ao confessar sua ignorância em relação a determinadas noções, praticamente de domínio comum na cultura moderna — como CFC — o eu do cronista está, na verdade, criticando o excesso de informação gerado pela tecnologia que, ao invés de explicar, na maioria das vezes, confunde o consumidor, com suas siglas e termos técnicos quase sempre inacessíveis ao cidadão comum.

Todavia, a primeira coisa a lhe incomodar nas instruções é de ordem pessoal: a falta de objetividade e clareza da redação. Apesar de não se ver como escritor, apenas como jornalista, o cronista apreciava o que reconhecia como atributos do bom escritor: a clareza e a limpeza de idéias, conforme nos esclarece José Castello.¹⁹⁶ Note-se que, em relação ao estilo da redação, mais uma coisa aborrece ao cronista: um cacófato (nunca coloque). Essa preocupação também com a beleza do texto demonstra que, no caso de Rubem Braga, o escritor e o jornalista eram inseparáveis, não obstante sua modéstia em relação à própria vocação literária.

Questões de estilo à parte, o eu do cronista se esforça em seguir as instruções. Porém, se atrapalha desde o início: a válvula não funciona, ao contrário, se solta e desce pelo ralo da pia. Atribuindo o insucesso a sua falta de jeito, ele tenta, em vão, resgatá-la. À frustração, segue uma série de preocupações suscitadas pelos avisos constantes no rótulo: proteger os olhos, não inalar o produto, não perfurar o cilindro, jamais colocá-lo no fogo, guardar em ambiente fresco ou ventilado.

Nos parágrafos em que o eu do cronista tece considerações sobre tais avisos é que se concentram os trechos mais humorísticos da crônica. É certo que o humor vem se desenvolvendo desde o início do texto, haja vista a graça da situação que mostra as peripécias de um sujeito desajeitado, tentando em vão usar um produto aparentemente simples. E é por intermédio do riso que a crônica chama atenção para

¹⁹⁵ BRAGA, Rubem. “Coisas antigas”. In: *Ai de ti, Copacabana!* 1960. p. 83.

¹⁹⁶ Cf. CASTELLO, José. Op. cit. p.106.

a falta de sentido de um mundo que desperdiça tempo e dinheiro na fabricação de artefatos supérfluos ou, ainda pior do que isso, capazes de destruí-lo completamente.

Intrigado com tantas recomendações feitas pelo fabricante do produto — que lhe chegara às mãos a sua revelia — o eu do cronista põe-se a imaginar como seria possível o barbear de olhos fechados, ou, ainda algo mais difícil: encontrar no verão carioca um lugar da casa que fosse fresco o bastante para guardar o vasilhame inutilizável. Tudo isso, no intuito de proteger a própria vida, pois, ao que tudo indicava, a empregada lhe trouxera “um produto altamente perigoso, capaz de envenenar, cegar ou matar um homem”.¹⁹⁷ Sendo assim, nada mais lhe restava a não ser obedecer às ordens do fabricante, mesmo porque, não se indicava no rótulo qualquer informação para casos de desobediência.

Há um traço da personalidade de Rubem Braga, ressaltado por José Castello, que se evidencia bastante nesta crônica, qual seja, o ceticismo, traduzido por “um certo desencanto pelo mundo e pelos artefatos humanos”.¹⁹⁸ Esse desencanto estaria ligado, como se deduz do texto em questão, à falta de sentido da vida moderna “que identifica no homo faber a essência do ser humano”,¹⁹⁹ numa era em que se vivencia o domínio da técnica, muitas vezes, em detrimento da qualidade de vida.

Como diz Georges Minois, “o riso faz parte das respostas fundamentais do homem confrontado com sua existência”.²⁰⁰ Por isso, o eu do cronista explora o humor da insensatez de determinadas situações a que se expõe o homem moderno, afora o fato de rir de si próprio. Além de confessar ser uma pessoa muito sem jeito, ele se mostra de tal maneira apavorado com a suposta bomba doméstica que, com medo de jogá-la pela janela e se arriscar a matar alguém, pensa até em pedir ajuda ao Corpo de Bombeiros ou à Engenharia do Exército para desativá-la. Como se vê, a crônica revela, com humor, o medo do desconhecido.

Georges Minois esclarece tal utilização do cômico ao argumentar que o riso se insinua quando nenhuma explicação parece convincente, ou quando parece não haver sequer alguma explicação. Isso porque — conforme já se observou a

¹⁹⁷ BRAGA, Rubem. “Creme de barbear em espuma”. In: *Um cartão de Paris*. 1998. p. 71.

¹⁹⁸ CASTELLO, José. Op. cit. p. 80.

¹⁹⁹ GIACÓIA JUNIOR, Oswaldo. “O último homem”. In: *Temas e matizes*. nº 2. p. 80.

²⁰⁰ MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. p. 19.

respeito do próprio Rubem Braga, no capítulo sobre a crônica — rir de uma situação insólita provoca no homem a sensação de domínio sobre a mesma, ou, ao menos, ajuda-lhe a suportá-la. Segundo o historiador francês, trata-se de um tipo de cômico moderno, que problematiza a própria vida e seu sentido — ou sua ausência de sentido — ao contrário do humor de séculos passados, que incidia sobre aspectos mais específicos da vida.²⁰¹

Em meio a tantas dúvidas, o eu do cronista se depara com uma única segurança: o conteúdo do cilindro é inofensivo à camada de ozônio. Porém, como já não há mais certezas definitivas, ele não se convence totalmente, nem mesmo no caso desse aviso, cuja importância é destacada em letras garrafais. Afinal, uma catástrofe ecológica, na Amazônia ou no Pantanal, teria repercussão mundial e algo muito grave poderia ocorrer caso um jacaré “desprevenido e, naturalmente, analfabeto” partisse o cilindro com uma dentada.

Dessa forma, brincando, a crônica critica certos exageros — como os de algumas ações em favor do meio ambiente que provocam mais barulho do que resultados positivos — mas não minimiza os riscos. Tais perigos existem e aumentam em proporção aos avanços tecnológicos, o que amplia o grau de incerteza e de ansiedade dos homens. E, tendo cumprido o seu papel de possibilitar ao leitor ver as coisas sob uma perspectiva crítica ao mesmo tempo em que se diverte, o eu do cronista se abstém de maiores responsabilidades. Por isso, decide “guardar o cilindro na geladeira e fazer a barba — com espuma de sabonete, naturalmente”. Assim, sem dispensar o bom humor, o cronista dá um recado sério a quem quiser ouvir.

sou uma moça polida
levando
uma vida lascada

cada instante
pinta um grilo
por cima
da minha sacada (Alice Ruiz – 1982)

²⁰¹ Cf. MINOIS, Georges. Op. cit. p. 569.

Esse poema de Navalhanaliga poderia ser lido como se fosse composto por dois haicais bem brasileiros. Isso, principalmente, por três fatores que o aproximam da poesia marginal: a liberdade formal, a linguagem e o humor. Na verdade, não há o que se estranhar em tal ligação, haja vista a época de publicação do poema, bem como a particular proximidade de Alice Ruiz com os poetas marginais, de que já se tratou anteriormente.

O que nos motiva a ver no poema dois haicais independentes — mesmo que complementares — ao invés de duas estrofes, é o fato de permitirem leituras distintas, como outros já analisados nesse trabalho. Tanto isso é possível que, quando se faz menção ao poema, quase sempre, destacam-se os três primeiros versos, como o fez, por exemplo, Helena Kolody. Em resenha crítica à obra da conterrânea, a poeta curitibana os distingue como “uma chispa de humor” que ilumina as páginas da artista.²⁰²

De uma forma ou de outra, há que se apontar para a popularidade do poema. Tanta que, em 1984, o jornalista Luis Turiba, do Jornal de Brasília, o indicou como um dos preferidos de Fernando de Barros, um cientista que se tornara especialista em recitar os poemas de Alice Ruiz. Parte desse sucesso deve-se à proposta humorística. E isso ocorre porque, como bem o deduziu Georges Minois, o riso é um poderoso sedutor de espíritos.

Além disso, como argumenta o historiador francês, entre os praticantes do Zen sempre se atribuiu uma função muito positiva ao riso, pois este desmonta a agressividade e favorece o desprendimento do ser, atitude fundamental para as grandes “religiões-filosofias” do Extremo Oriente. De acordo com Claude Roy,

Esses meditativos que deixaram escorrer de si qualquer traço de cólera, rancor ou maldade riem contemplando, no sorriso de uma caricatura divertida, seus próprios mestres e o mundo. A existência do mundo não é tão importante para que possam levá-lo a sério.²⁰³

Salienta-se que já se notou tal utilização do riso como forma de relativizar a importância do mundo, quando se discorreu sobre o humor em Rubem Braga, no primeiro capítulo dessa dissertação. Obviamente, este é o primeiro

²⁰² KOLODY, Helena. “Por falar em Alice Ruiz”. In: *Alice Ruiz. “Série Paranaenses”*. Op. cit. p. 03.

²⁰³ Citado em MINOIS, Georges. Op. cit. p. 562.

elemento de aproximação entre esse poema e a crônica acima analisada. Além disso, pode-se pensar, inclusive, em uma proximidade temática, mais especificamente em relação à segunda parte, que expressa, textualmente, o tema da dúvida. Isso não significa que, como na crônica, as inquietações do ser no mundo não assumam forma desde o início. Ao contrário, isto ocorre e, igualmente, com muito humor.

A primeira parte, ou melhor, o primeiro haikai é, no conteúdo e na forma, um gracejo poético — sério, mas ainda assim, um gracejo. No primeiro verso, um eu que se mostra o tempo todo — afinal, é um haikai brasileiro — conta a história de uma menina bem educada, perdida num mundo rude. Mesmo assim, ela brinca. Por um lado, com as palavras “polida” e “lascada”, que remetem à memória quase imediata das primeiras lições de História, que normalmente se iniciam pelo estágio mais primitivo da evolução humana, a Idade da Pedra.

Como se sabe, o período da pedra lascada (paleolítico) é anterior ao da pedra polida (neolítico). Em vista disso, o que se poderia deduzir da figura da moça polida levando uma vida lascada? Ora, o fato de oferecer a pessoas polidas, uma vida lascada é, no mínimo, indicador de um processo regressivo. Então, provavelmente, se pensaria na imagem de um mundo que retrocede em todos os sentidos e que, não obstante os avanços tecnológicos — ou por isso mesmo — corre o risco de voltar ao nada.

Por outro lado, a referência à “vida lascada” remete ao segundo haikai, visto que, numa definição bastante contida, a expressão significa vida complicada. Convenha-se que poucas coisas seriam mais complexas do que viver “grilado” (preocupado, em gíria dos anos 70), ou seja, continuamente em dúvida. Também nessa questão, o haikai e a crônica se esbarram. Não é verdade que o eu do cronista sutilmente discutiu sobre a insegurança e a incerteza, por toda a crônica?

Como o poema não explicita exatamente quais seriam os “grilos”, pensa-se em todos: os grandes, referentes a questões existenciais e os pequenos, relativos a problemas de ordem prática como, por exemplo, um cilindro de creme com a válvula estragada. Cogita-se, inclusive, na possibilidade de se tratar do próprio inseto, uma vez que grilos, juntamente com sapos e caramujos são, como já foi dito, personagens constantes nos haicais japoneses. O refinamento humorístico do poema encontra-se, justamente, na ambigüidade causada pelo uso da gíria.

Tudo isso confirma, mais uma vez, a habilidade de Alice Ruiz para aproximar-se, com êxito, da poesia mínima oriental. Até mesmo quando usa uma linguagem tão insólita para os orientais quanto o são, para nós, imagens poéticas de grilos, sapos e caramujos. Por falar nisso, e pensando-se na temática abordada na crônica e no poema, não se poderia deixar de lado um haicai que arremata com propriedade a presente discussão: “dia de sol/ sem sombra de dúvida/ só o caracol”.²⁰⁴

Esse poema sugere à imaginação um possível diálogo entre os dois artistas. Com humor e o mais autêntico sabor de haicai, a poeta parece tranquilizar a ansiedade do cronista, a sua própria e, conseqüentemente, a nossa, ao deduzir que é muito melhor aproveitar um dia de sol do que se estressar com pequenos e contornáveis aborrecimentos do cotidiano doméstico, ou com grandes e insolúveis problemas existenciais. Dessa forma, tudo parecerá simples. Como um haicai. Ou uma crônica.

²⁰⁴ RUIZ, Alice. *Desorientais*. p. 88.

6 CONCLUSÃO

Em suas lições americanas, Italo Calvino diz estar convencido de que escrever prosa não é diferente de escrever poesia. Isso porque, para um ou para outro caso, o artista precisa encontrar a expressão que se ajuste exatamente ao necessário e que, por isso mesmo, torna-se única. Para o teórico italiano,

O êxito do escritor, tanto em prosa quanto em verso, está na felicidade da expressão verbal, que em alguns casos pode realizar-se por meio de uma fulguração repentina, mas que em regra geral implica uma paciente procura do *mot juste*, da frase em que todos os elementos são insubstituíveis, do encontro de sons e conceitos que sejam os mais eficazes e densos de significado.²⁰⁵

Isso foi o que se percebeu trabalhando com Alice Ruiz e Rubem Braga. Por isso, mais do que uma questão de afinidade eletiva — o que não se poderia negar — ler os dois autores permitiu-me ver com mais clareza o que, de início, era apenas uma intuição naquilo que se refere à natureza da crônica: para além de qualquer questão de gênero, o que define a arte literária é o exaustivo e paciente trabalho com a palavra.

Espera-se que as leituras feitas tenham mostrado a eficácia dos dois artistas no manejo das palavras e que a “revelação” das fotografias do cotidiano, no confronto crônica/haicai, tenha desvendado o grau de refinamento literário presente nas crônicas de Rubem Braga e nos haicais de Alice Ruiz. E, assim, tenham satisfeito a expectativa inicial de demonstrar que a maleabilidade da crônica em transitar através das fronteiras dos demais gêneros — antes de se configurar como um aspecto negativo — seria, muito mais, indicativo de uma espécie de privilégio: um dom que lhe permitiu adaptar-se ao desenrolar dos acontecimentos e chegar ao século XXI com a capacidade de acompanhar a vitalidade dos modernos meios de comunicação.

É justamente nessa capacidade que se encontra a resposta para os questionamentos a respeito da crônica e a fusão problematizadora entre jornalismo e literatura, feitos no primeiro capítulo dessa dissertação. No fato de acompanhar o

²⁰⁵ CALVINO, Italo. Op. cit. p. 61.

processo histórico sem prejuízo do processo artístico está a resposta à primeira questão (Como ocorre?). E a resposta para a indagação sobre a maneira como isso poderia contribuir para uma conquista mais efetiva do espaço acadêmico encontrar-se-á na medida em que se esclareça o dom artístico de um texto capaz de testemunhar criticamente a vida, suas banalidades ou complexidades, sem perder o humor e o lirismo, ou seja, de forma criativa.

Uma das preocupações que se teve ao escolher os textos para as análises foi a de que, tanto as crônicas quanto os haicais, espelhassem a construção literária do cotidiano. Findas as análises, espera-se ter atingido esse objetivo. Outra preocupação, essa anterior à escolha dos textos, foi a de promover um confronto entre as duas formas para que se pudesse comprovar que um gênero como a crônica — em princípio, mais jornalístico do que literário — pode resultar em um texto tão bem realizado literariamente quanto um bom poema.

É preciso que se diga que a opção pela leitura dos textos de Rubem Braga encurtou, em muito, a distância a ser percorrida entre crônica e poesia. Porém, se encurtou a caminhada, não a facilitou. Pelo contrário, demandou maior empenho na captura da sutileza das imagens ou, para usar uma expressão de Carlos Drummond de Andrade ao elogiar a poesia de Helena Kolody, na percepção da “fina intuição dos imponderáveis poéticos”.²⁰⁶ Isso porque, como se pôde ver nas análises, tanto nas crônicas de Rubem Braga, quanto nos haicais de Alice Ruiz, as palavras fluem com tanta simplicidade que a elaboração artística não aparece no resultado final. Por isso é tão difícil descobrir as filigranas do texto.

Apesar de abordarem apenas uma pequena parte da produção de Rubem Braga e de Alice Ruiz, acredita-se que as análises colocaram em relevo alguns dos valores literários indicados por escritores que também foram críticos e teóricos da literatura, como Ezra Pound, Octavio Paz, Italo Calvino e Jorge Luis Borges — para ficar entre os mais representativos — como traços reveladores de modernidade literária. A esse respeito, destacaram-se: a leveza (a simplicidade aparente); a concisão (a concentração de sentido); a exatidão (a habilidade verbal na recriação do mundo); a visualidade (a evocação de imagens que possibilitem uma

²⁰⁶ Citado em CRUZ, Antonio Donizeti da. “Tankas e haicais: uma leitura de *Reika*, de Helena Kolody”. In: Revista eletrônica *Usina de Letras*. Acessado em 11/01/06.

visão crítica); a rapidez (a manutenção do ritmo ágil por meio de recursos como o humor e a surpresa); a intensidade (a densidade de expressão).

Além desses, há um valor constantemente louvado por T. S. Eliot, que reflete um traço importante não só da obra, como da vida, do jornalista e da professora de haikai: a maestria técnica, isto é, a escrita como ofício, cuja técnica precisa ser aprendida, desenvolvida e sempre renovada.²⁰⁷ Sobre isso, veja-se, por exemplo, um poema-depoimento de Alice Ruiz em Navalhanaliga:

dias e dias
 espio palavras
 persigo letras
 com sorte
 saco mais rápido
 pego todas distraídas
 tiro as que riem
 as que conversam
 as outras
 vadiam

Esse poema espelha claramente a fusão entre a vida e a arte. Fato que, inúmeras vezes, foi transformado em crônica por Rubem Braga, como na igualmente bem-humorada, “Mestre Aurélio entre as Palavras”, de *A traição das elegantes*:

Ora, resolvi enriquecer o meu vocabulário e adquiri o livro *Enriqueça o seu vocabulário* que o sábio Professor Aurélio Buarque de Holanda Ferreira fez, reunindo o material usado em sua página de *Seleções*. Afinal de contas, nós, da imprensa, vivemos de palavras; elas são nossa matéria-prima e nossa ferramenta; pode até acontecer (pensei eu) que, usando muitas palavras novas e bonitas em minhas crônicas, elas sejam mais bem pagas (...)

Davi Arrigucci Jr. refere-se ao gosto do cronista por palavras novas, da seguinte forma: “(...) uma prosa cheia de achados de linguagem, conseguida a custo, pelejando-se com as palavras: um vocabulário escolhido a dedo para o lugar exato”.²⁰⁸ É claro que tal empenho não se constitui como prerrogativa dos autores aqui estudados. Ao contrário, se há privilégio, é dos leitores, uma vez que a literatura, de maneira geral, conta com a maestria técnica de muitos escritores.

²⁰⁷ Os valores apresentados foram sintetizados por Leyla Perrone-Moisés em *Altas literaturas*.

²⁰⁸ ARRIGUCCI Jr, Davi. “Braga de novo por aqui”. Op. cit. p. 06.

O que se observou a partir das leituras, e que se pretendeu mostrar — por se constituir num traço curioso da escritura de Alice Ruiz e de Rubem Braga — foi uma certa cumplicidade espiritual. Contudo, isso não implica na intenção de criar novos gêneros como a crônica-haikai ou, muito menos, o haikai-crônica. Quando muito, pensar-se-ia na possível união entre haikai e crônica como um casamento pós-moderno. Com isso, acenam-se algumas possibilidades para o estudo comparado da crônica, em que as fronteiras instáveis do gênero representariam muito mais um trunfo do que uma desvantagem.

Como se vê, conclui-se a dissertação, mas não se esgotam as matérias tratadas. A poesia de Alice Ruiz e a crônica de Rubem Braga merecem estudos mais aprofundados. Quem se aventurar por esses caminhos encontrará pela frente muitas horas de trabalho, porém, outras tantas, de fruição.

REFERÊNCIAS

- BRAGA, Rubem. 200 crônicas escolhidas. São Paulo: Record, 2004. 22ª edição.
- _____. As boas coisas da vida. Rio de Janeiro: Record, 1991. 4ª edição.
- _____. Um cartão de Paris. Rio de Janeiro: Record, 1998. 4ª edição.
- _____. A traição das elegantes. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- _____. Recado de Primavera. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- _____. Ai de ti, Copacabana. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1960.
- RUIZ, Alice. Yuuka. Porto Alegre: AMEOP, 2004.
- _____. Poesia pra tocar no rádio. Maricá/RJ: Blocos, 1999.
- _____. Desorientais (hai-kais). São Paulo: Iluminuras, 1998.
- _____. & MANSUR, Guilherme. Hai Kais. Ouro Preto: Cantaria, 1998.
- _____. Pelos pelos. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. Paixão xama paixão. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. Navalhanaliga. Curitiba: Secretaria do Estado da Cultura, 1982.
- ALMEIDA, Guilherme de. Haicais completos. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1996.
- ARIÈS, Philippe. “História das mentalidades”. In: Le GOFF, Jacques (dir.). A Nova História. Coimbra: Almedina, 1990.

ARRIGUCCI Jr. Davi. Outros achados e perdidos. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. “Braga de novo por aqui”. In: STEEN, E. (dir.). Os melhores contos de Rubem Braga. São Paulo: Global, 1985.

ASSIS, Adriana Carolina Hipólito de. “Palimpsesto amoroso em O amor e outros demônios”. Revista eletrônica Cosmo. Disponível em kplus.cosmo.com.br/matéria

ASSIS, Machado de. Obra completa. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973.

_____. Crônicas — 1871-78. São Paulo: Mérito, 1962. vol. 24.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UnB, 1987.

BANDEIRA, Manuel. Andorinha, andorinha. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. (2ª edição. Seleção e coordenação de Carlos Drummond de Andrade).

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. São Paulo, Brasiliense, 1987. (vol. 1).

BITARÃES Netto, Adriano. (org.). Revista de Literatura. Belo Horizonte: Villa Editora, 1999.

BLANCHOT, Maurice. O espaço literário. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORGES. Jorge Luis. Cinco visões pessoais. Brasília, Editora UnB, 1996.

_____. Obras completas. São Paulo: Globo, 2000.

CALVINO, Italo. Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. A arte no horizonte do provável e outros ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CANDIDO, Antonio [et. al.]. A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

CASCUDO, Luís da Câmara. "Literatura oral". In: LINS, Álvaro. (dir.) História da Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1952. vol. VI.

CASTELLO, José. Na cobertura de Rubem Braga. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex. Jornalismo e literatura: a sedução da palavra. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996. 4ª edição. (2 volumes).

COMPAGNON, Antoine. O demônio da teoria: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

COUTINHO, Afrânio & COUTINHO, Eduardo F. (orgs.). A literatura no Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio/Niterói: Editora da UFF, 1986.

CRUZ, Antonio Donizeti da. "Tankas e haicais: uma leitura de Reika, de Helena Kolody". In: Revista eletrônica Usina de Letras. Disponível em usinadeletras.com.br

DaMATTA, Roberto. A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FORTES, Rita Felix. (et.al). O texto poético: crítica e devaneio. Cascavel: Assoeste, 1994.

FRANCHETTI, Paulo. Haikai. Antologia e História. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

_____. "Notas sobre a história do haikai no Brasil" In: Revista de Letras. São Paulo: Universidade Estadual Paulista. vol. 34. 1994.

GIACOIA JUNIOR, Oswaldo. "O último homem". In: Temas & Matizes nº 02, Novembro 2001. Cascavel: Edunioeste, 2001.

HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KOLODY, Helena. Reika. Curitiba: Prefeitura Municipal/Fundação Cultural de Curitiba, 1993.

LEMINSKI, Paulo. Ensaios e anseios crípticos. Curitiba: Pólo Editorial do Paraná, 1997.

_____. Anseios crípticos 2. Curitiba: Criar Edições, 2001.

MACEDO, Joaquim Manuel de. Memórias da Rua do Ouvidor. Brasília: Editora UnB, 1988.

MEYER, Marlyse. Folhetim: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MINOIS, Georges. História do riso e do escárnio. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MOISÉS, Massaud. A criação literária. São Paulo: Cultrix, 1982.

MORAES, Vinícius de. Para viver um grande amor. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

NOVAIS, Carlos Augusto. O rigor da vida e o vigor do verso: o haikai na poética de Paulo Leminski. Belo Horizonte: UFMG, 1996. (Dissertação de Mestrado).

OLIVEIRA, Fabrício Marques de. Aço em Flor: a poesia de Paulo Leminski. Belo Horizonte: UFMG, 1996. (Dissertação de Mestrado).

PAGLIA, Camille. "Fogo de Paglia". Caderno mais! Folha de S.Paulo, 10 de abril de 2005.

PAZ, Octavio. Signos em rotação. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. Convergências: ensaios sobre arte e literatura. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PECORA, Antônio Alcir Bernardes (org.). Rubem Braga. "Literatura comentada". São Paulo: Abril, 1980.

PELLEGRINI Jr. Domingos. "Haicaipira". In: OccaM. Jornal da Fundação Cultural de Curitiba. Novembro de 2000.

PEDROSA, Célia (et. al.). Poesia hoje. Niterói: Editora da UFF, 1998.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. Retrato de época: poesia marginal anos 70. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PIRES, Delores. O universo do haikai. Curitiba: PUC-PR, 1984. (Dissertação de Mestrado).

PROPP, Vladimir. Comicidade e riso. São Paulo: Ática, 1992.

RESENDE, Beatriz (org.). Cronistas do Rio. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
SÁ, Jorge de. A crônica. São Paulo: Ática, 2002.

SANTIAGO, Silviano. Nas malhas da letra. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. Vale quanto pesa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SATO, Nenpuku. Trilha forrada de folhas. São Paulo: Edição Ciência do Acidente, 1999. (Antologia organizada e traduzida por Maurício Arruda Mendonça).

SIMON, Luiz Carlos Santos. "Recuperando o amor nas crônicas de Rubem Braga". In: Gragoatá. Niterói, n. 17, 2. sem. 2004.

_____. "O que há para ver nos contos de Lygia Fagundes Telles". In: Terra roxa e outras terras. Revista de Estudos Literários. Volume 3 (2003).

_____. "Do jornal ao livro: a trajetória da crônica entre a polêmica e o sucesso". Temas & Matizes nº 05, Julho 2004. Cascavel: Edunioeste, 2004.

SOETHE, Paulo Astor. "Espaço literário e dicção ética em Grande sertão: veredas". I Encontro sobre Espaço e Linguagem (PUC-RS), 17/08/2001.

SOUZA, Roberto Acízelo. Teoria da literatura. São Paulo: Ática, 1991. 4ª edição.

SVANASCINI, Osvaldo. Três mestres do haikai: Bashô - Buson - Issa. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1974.

VÁRIOS. Alice Ruiz. "Série Paranaenses" n. 3. Curitiba: Editora da UFPR, 1997.

WELLEK, René & WARREN, Austin. Teoria da literatura. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.

ZANCHETTI, Maria Beatriz. "O universo poético de Alice Ruiz". In: Anais da 4ª Jornada de Estudos Lingüísticos e Literários. Cascavel: Edunioeste. 2002.