



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

PRISCILA ROSA MARTINS

**RUBEM BRAGA E A ESCRITA:  
AS METALINGUAGENS DA CRÔNICA**

---

Londrina  
2013

PRISCILA ROSA MARTINS

**RUBEM BRAGA E A ESCRITA:  
AS METALINGUAGENS DA CRÔNICA**

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

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon.

Londrina  
2013

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da  
Universidade Estadual de Londrina**

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

M386r Martins, Priscila Rosa.

Rubem Braga e a escrita : as metalinguagens da crônica / Priscila Rosa  
Martins. – Londrina, 2013.  
93 f.

Orientador: Luiz Carlos Santos Simon.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina,  
Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em  
Letras, 2013.

Inclui bibliografia.

1. Braga, Rubem, 1913-1990 – Teses. 2. Metalinguagem – Teses.  
3. Crônicas brasileiras – História e crítica – Teses. I. Simon, Luiz Carlos  
Santos. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências  
Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-4.09

PRISCILA ROSA MARTINS

**RUBEM BRAGA E A ESCRITA:  
AS METALINGUAGENS DA CRÔNICA**

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

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon  
UEL – Londrina - PR

---

Prof. Dra. Sonia Aparecida Vido Pascolati  
UEL – Londrina - PR

---

Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro  
UFES – Vitória - ES

Londrina, 8 de novembro de 2013.



## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Selma e Adilio, pelo apoio e por se fazerem presentes em meus estudos, e a minha irmã, Pamela, pelas viagens;

Ao Renan pela compreensão, paciência, amor e alegria dos dias, essenciais para este trabalho, e a Giz, comunhão dessa felicidade;

Ao professor Luiz Carlos Simon e sua família por receber a mim e a minha pesquisa de braços abertos;

Aos professores Adilson dos Santos e Sonia Pascolati pela leitura minuciosa e colaboração inigualável na qualificação;

Ao professor Wylberth Salgueiro pelos comentários, sugestões, provocações e, sobretudo, pela presença na defesa;

Aos amigos que fiz em Londrina e levarei comigo, Gabriel, Suelen e Rodrigo, independente onde for a próxima parada;

Aos colegas da Revista Estação Literária, Luis, Willian, Ricardo, Manoela, Layse, Sérgio e Cleia, e da UEL, Giovana, Renata, Claudia e Felipe, por compartilharem a caminhada;

Aos funcionários da Fundação Casa de Rui Barbosa por possibilitarem conhecer mais de Rubem Braga;

Aos professores Roseli Broering, Tânia Ramos e Alckmar Luiz dos Santos por me dizerem que era possível;

Aos colegas da UFSC, Maria Isabel, Ricardo, João, Ana Lúcia, Juliana, Amanda, Tanay e Otávio por ouvirem alguns devaneios;

À Capes por tornar um sonho financeiramente possível.

Uma vez, quando era rapaz, pensei em escrever um diário. Não passei do primeiro dia. Hoje posso avaliar o quanto fiz bem em não escrevê-lo. Que tédio me daria ler, hoje, minha própria história, as coisas que eu pensei, senti e fiz nesses anos todos!

Com certeza, ao fim da leitura, minha impressão seria mais ou menos esta: “O romance não é totalmente ruim, tem lá seu movimento, mas o personagem central é muito cacete, parece personagem de romance introspectivo brasileiro”.

(Rubem Braga)

MARTINS, Priscila Rosa. **Rubem Braga e a escrita: as metalinguagens da crônica**. 2013. 93f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.

## RESUMO

O objetivo deste trabalho é averiguar como a metalinguagem se configura na obra de Rubem Braga, de maneira que possa contribuir para uma discussão teórico-crítica sobre a crônica. A partir deste recorte, verificou-se como se estruturam as relações entre escrita e aquele que escreve. Para tal, selecionamos crônicas publicadas em livros e crônicas inéditas, disponíveis no acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. No processo de análise, vimos a metalinguagem se pluralizar, necessitando um reagrupamento do *corpus*. Assim, o trabalho se divide em dois grupos, um por tema, correspondendo às crônicas metalinguísticas e metacrônicas, e o segundo, por seu enunciador, que pode ser literato, jornalista, publicitário ou cronista. Neste último, abordamos ainda questões relacionadas à autoria e o papel do leitor evidenciado como narratário destes textos. Desta maneira, percebemos que o trabalho com a metalinguagem, por propiciar a reflexão, aproxima-se ao trabalho do intelectual, mas não ao modelo de intelectual clássico. O intelectual que vemos emergir da obra de Braga tem por características a recusa em se assumir porta-voz das massas, a movimentação entre os seus semelhantes através do uso da linguagem cotidiana, o constante questionamento sobre os meios de veiculação de seu trabalho e a preocupação com a profissionalização daqueles que trabalham através da escrita.

**Palavras-chave:** Crônica. Rubem Braga. Metalinguagem.



MARTINS, Priscila Rosa. **Rubem Braga and writing: the metalanguages of chronicle.** 2013. 93p. Dissertation (Master's degree in Letters) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.

### **ABSTRACT**

The objective of this work is to investigate how the metalanguage configures itself in the work of Rubem Braga, in a way that it contributes for a theoretic-critical discussion about chronicles. Within this framework, it was verified how the relation between writing and the one who writes is structured. Therefore, we selected chronicles published in books and unpublished, those available in the pile of Fundação Casa de Rui Barbosa, in Rio de Janeiro. In the process of analysis, we saw the metalanguage pluralize itself, necessitating regrouping the corpus. In that way, the work is divided in two groups, one by theme, corresponding to the metalinguistics chronicles and metachronicles, and the second one, by its enunciator, which might be literate, journalist, advertisement man or chronicler. In the last one, we yet approach questions related to authorship and the emphasized role of the reader as the narratee of these texts. Thereby, we realized that the work with metalanguage, allowing the reflection, approximates to the work of the intellectual, but does not to a classic intellectual model. The intellectual we see emerging from the work of Braga is characterized by the refusal to be the spokesperson of masses, the mobility between its likes through daily language, the constant questioning about the means of publishing his work and the preoccupation with the professionalization of those who work with the writing.

**Keywords:** Chronicle. Rubem Braga. Metalanguage.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>1 PRIMEIRAS QUESTÕES: A CRÔNICA E RUBEM BRAGA</b> .....	12
<b>2 METALINGUAGEM: LINGUAGEM DA CRÔNICA</b> .....	18
2.1 ESCREVER SOBRE ESCREVER: A VEZ DO CRONISTA.....	21
<b>3 A METALINGUAGEM EM RUBEM BRAGA</b> .....	25
3.1 CRÔNICAS METALINGUÍSTICAS: A ESCOLHA DA PALAVRA .....	26
3.2 METACRÔNICAS.....	31
3.3 O JORNALISTA .....	42
3.3.1 O Publicitário .....	50
3.4 O LITERATO .....	54
3.5 O CRONISTA .....	60
3.5.1 O Autor.....	69
3.5.2 O Leitor .....	74
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	83
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	89

## INTRODUÇÃO

Estudar Rubem Braga, no ano em que as atenções se voltam para ele, por conta da comemoração de seu centenário de nascimento, torna-se privilégio de qualquer pesquisador, por poder acompanhar, em tempo presente, a renovação do olhar que pode receber um escritor e sua obra. Mas se as festividades aparecem somente em 2013, trabalhos e estudos voltados para a crônica e Rubem Braga vêm sendo desenvolvidos de longa data.

Ao iniciar estudos acerca da crônica, todo pesquisador se depara com a referência ao *menos*, ao *menor*, ao que *falta* e àquilo que se *desgasta*. A definição do gênero parte da origem da palavra, do grego *kronos*, que indica tempo cronológico, com o intuito de fundamentar as adjetivações que recebe a crônica, por se assentar no registro do passar dos dias.

Com o objetivo de driblar essa discussão, viu-se no uso da metalinguagem uma nova forma de poder abordar o gênero, uma vez que o hibridismo encontrado na crônica parece propiciar a reflexão sobre sua natureza. Com este recorte em vista, percebeu-se que além de encontrar, na obra de Rubem Braga, crônicas que focam a si mesmas, havia recorrência de alguns enunciadores. Nossa hipótese inicial era que existiam 2 enunciadores: cronista e jornalista, sendo que para este último as referências estariam em torno do escrever para o jornal. Entretanto, acabamos por nos deparar com mais um enunciador, permitindo falar da configuração do literato. Este fato é curioso na medida em que, na história da literatura brasileira, Rubem Braga se consagrou como cronista, além de, em vida, o autor afirmar, com frequência, que era apenas um jornalista.

Para que fosse possível evidenciar o uso da metalinguagem em sua obra, o primeiro passo foi reler as crônicas publicadas em livro, registrando os temas abordados em cada uma delas. A partir desse inventário, preparamos um catálogo, dando preferência para os livros com seleções de crônicas feitas pelo próprio Rubem Braga. Assim, foram catalogados: *O conde e o passarinho*, *Morro do Isolamento*, *Um pé de milho*, *O homem rouco*, *A borboleta amarela*, *O verão e as mulheres*, *Ai de ti*, *Copacabana*, *A traição das elegantes* e *Recado de primavera*. Entraram para esta listagem também os volumes *As boas coisas da vida* e *Um cartão de Paris*. Percebendo que cada editora e cada edição dos volumes eram apresentados com elementos diferentes, e até mesmo com revisões significativas no texto de Braga, o catálogo traz o registro do ano em que foi publicada a

crônica (segundo a edição), o título e a primeira frase do texto. Todo esse preparo inicial foi crucial para a seleção do *corpus* a ser trabalhado e ainda para facilitar a visita ao acervo do autor, arquivado na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, com vistas a encontrar material inédito que pudesse integrar o *corpus* do presente trabalho.

O acervo abriga material que não só diz respeito à escrita da crônica, mas também a outros textos que o autor escreveu no período em que publicou no jornal: relatos de guerra, crítica cultural, indicações de livros. A FCRB manteve, até o presente momento, a organização do acervo como recebeu da irmã do autor, Yedda Braga. Ele está dividido por correspondência pessoal, correspondência familiar, correspondência de terceiros, produção intelectual, produção intelectual de terceiros, documentos pessoais, diversos, recortes de jornais (separados por ano de publicação, título do periódico, e diversos). Há ainda uma parte dedicada a recortes sobre a produção de Rubem Braga.

Com o *corpus* selecionado, procurou-se contrastar o conteúdo crítico das crônicas com os ensaios teórico-críticos, de maneira a evidenciar como o próprio texto literário formula uma teoria sobre si. Como a questão da metalinguagem é um tema que atravessa todo o presente trabalho, é um tanto difícil pensar na fragmentação deste trabalho como capítulos fechados. Por isso, optamos por apresentar como partes que se reiteram em diferentes momentos. Assim, na primeira parte, procuramos apresentar sucintamente algumas questões que norteiam os estudos acerca da crônica e da obra de Rubem Braga, tentando recuperar problemas teórico-críticos e aproximar a crônica de outros gêneros literários veiculados no jornal.

Na segunda parte, tratamos da metalinguagem e recuperamos outros trabalhos que têm por base sua manifestação nas artes. Logo após, mostramos como o uso da metalinguagem também é fecundo na crônica brasileira, trazendo para o texto alguns exemplos e demonstrando a visão particular de cronistas como Machado de Assis, Luis Fernando Verissimo e Martha Medeiros.

Na terceira parte damos início às análises das crônicas. Aqui vimos a metalinguagem se pluralizar, exigindo que diferenciássemos a singularidade de cada uma de suas manifestações. Assim, agrupamos como “crônicas metalinguísticas” aquelas que se propõem a discutir “a palavra” como objeto de trabalho daquele que escreve, sua ferramenta. Em seguida, estão as “metacrônicas” que se detêm a abordar problemas do gênero, crônicas que falam sobre o próprio fazer da crônica.

Depois abordamos os três enunciadore, divididos em “jornalista”, “literato” e “cronista”. No jornalista, deparamo-nos com a língua submetida à técnica do anúncio, vendo emergir do texto o publicitário. O literato se apresenta de forma a discutir a profissionalização daquele que escreve. Já para o cronista, devido à grande expressão na obra de Rubem Braga, abordamos também como autor e leitor são discutidos nestas crônicas, além de mostrar a visão particular do cronista sobre seu trabalho.

Queremos esclarecer que, desde o início deste projeto, tínhamos a expectativa que a referência ao cronista fosse maior do que os outros dois de que pretendíamos também fazer um levantamento. Por isso, os tópicos referentes ao jornalista e ao publicitário, assim como ao literário, acabaram por ser privilegiados, no sentido de trazerem crônicas inéditas. Cabe esclarecer que há sim referências ao jornalista e ao literato nas crônicas publicadas em livros, mas estão muito próximas de ser um amálgama entre jornalista e cronista, literato e cronista ou ainda casos em que ocorre referência aos três enunciadore no mesmo texto. Isso permite evidenciar o processo de escolha de Braga, pois vemos a referência explícita ao jornalista ou literato ser praticamente apagadas.

Para facilitar a consulta aos textos de Rubem Braga em anexo a esta dissertação, optamos por organizá-los em ordem alfabética, considerando também os artigos nos títulos, pois alguns textos são reiterados em diferentes momentos deste trabalho.

## 1 PRIMEIRAS QUESTÕES: A CRÔNICA E RUBEM BRAGA

É notável que as crônicas de Rubem Braga, ainda hoje, causem um desconforto à crítica literária devido justamente ao gênero que lhes cabe. E são muitos os autores que por ela têm passado, como Antonio Candido, Afrânio Coutinho, Massaud Moisés, Eduardo Portella, Alfredo Bosi, dentre os quais alguns preferiram até mesmo se abster da discussão, quando poderiam se posicionar sobre o tema. Davi Arrigucci Jr., um dos primeiros pesquisadores a dedicar estudos sobre a obra de Braga, em seu artigo “Braga de novo por aqui”, no livro *Os melhores contos de Rubem Braga* (1988), mostra que os textos do cronista constituem um rico material literário, porém é desconfortável, também para o pesquisador, assumir a crônica como literatura e considerar certas particularidades, como a aproximação do jornal e do real.

Mesmo com manuais de literatura, dissertações, teses e artigos que abordam o problema da crônica como um gênero literário, é de se observar que poucos chegam a assumí-la como essencialmente literária, pois afirmam que lhe faltam personagens, tensão e um fio narrativo mais elaborado, como se somente estes elementos fornecessem estatuto literário ao texto. O que mais carece neste âmbito é os teóricos se posicionarem de tal forma que vá além do gosto pessoal, pois quando se trata de autores como Machado de Assis, a crônica se explica como laboratório para o romance ou para o conto, e autores como João do Rio são vistos como exímios contistas.

Na década de 1980, pesquisadores de renome, como Candido e Coutinho, detiveram-se a estudar a crônica e suas manifestações. Estes trabalhos tornaram-se fomento para a crítica e para a teoria que continuam sendo produzidas e repensadas. Estas pesquisas dão demonstrações que o gênero compactua com o conceito de “Texto”, de Roland Barthes (1988), escrito em “Da obra ao texto”, no livro *O rumor da língua*, pois possibilita afirmar que a crônica não se permite ser induzida com tranquilidade às prateleiras, ou seja, não é de fácil classificação, e muito menos quer descansar serena como “Obra”, entre os clássicos da Literatura. Sem pesar, é um gênero que não visa à atemporalidade, pelo contrário, parece dar indícios de que quer se manter efêmera e transitória.

De Antonio Candido (1992, p.13-22) lembra-se de seu famoso prefácio, intitulado “A vida ao rés-do-chão”, à reunião de crônicas de Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga, Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos. Ao discutir e apresentar o gênero, Candido aparenta diminuir e desprezar seu valor, ao mesmo tempo em

que pretende ressaltar suas qualidades. Figuram, entre outras, as descrições de um gênero menor, com a intenção de divertir, de buscar a oralidade na escrita e, sobretudo, de tratar temas simples e breves. São estas questões suficientes para discutir a comparação com a poesia e o conto, pois, ao contrário da poesia, a crônica está no chão e, ao contrário do conto, a crônica não tem uma narrativa e muito menos estrutura de ficção. Anos mais tarde, em *Iniciação à Literatura Brasileira* (2007, p.82), a comparação passa a ser com o artigo, e o gênero é classificado como literário (expressão não utilizada na publicação anterior): “gênero literário muito popular no Brasil, consistindo num pequeno artigo sobre qualquer assunto, em tom coloquial, procurando estabelecer com o leitor uma intimidade afetuosa que o leva a se identificar à matéria exposta”.

Afrânio Coutinho (1986) dedica um capítulo para outras manifestações literárias, em “Ensaio e crônica”, no sexto volume de *A literatura no Brasil*. Neste texto deparamos com o termo que até hoje parece fornecer uma das suas melhores caracterizações para a crônica: um gênero *anfíbio*, que tanto pode viver na coluna de um jornal como na página de um livro. O estudioso pondera que não é o livro que dá qualidade para o escrito, mas que contribui consideravelmente para sua divulgação. Destaca o valor das crônicas que permanecem no jornal: “a crônica que não haja pago excessivo tributo à frivolidade ou não seja uma simples reportagem, estará sempre a salvo, como obra de pensamento ou de arte” (CANDIDO, 1986, p. 135), percebendo que é possível driblar o simples fato histórico e se constituir como texto independente do tempo em que é escrito.

Contribuindo para a reflexão dos espaços em que são veiculados a crônica, em *História da Literatura Brasileira*, Massaud Moisés (1989) afirma que a reunião em volumes só as desvaloriza e torna a leitura em série pouco proveitosa, ressaltando que a crônica continua a sofrer desgastes do tempo, mesmo reunida em livro. Podemos questionar o posicionamento de Moisés de duas maneiras: primeiro levando em consideração as frequentes publicações de livros de crônicas<sup>1</sup>; segundo, através das iniciativas atuais das editoras, em lançar novos cronistas. Merecem atenção também as republicações e reedições, bem como volumes com reuniões de crônicas de diversos autores, como *As cem melhores crônicas brasileiras*, pela Objetiva, e *Boa Companhia*, pela Companhia das Letras. Apesar de não se deter sobre o trabalho das editoras, em obra anterior, *A criação literária*, no capítulo dedicado à crônica, Moisés (1987, p.104) já enxergava no próprio jornal um veículo de propagação e divulgação de escritos literários.

---

<sup>1</sup> Inclusive Rubem Braga publica seu primeiro livro, *O conde e o passarinho*, já em 1936.

Neste aspecto, não é novidade ressaltar que literatura e jornalismo estiveram intimamente relacionados desde a publicação dos primeiros jornais. Na falta de profissionais especializados para esta nova demanda, eram justamente os escritores que preenchiam as folhas do jornal. Juarez Bahia (apud SANTOS, 1990, p.30), em *Jornal, história e técnica*, afirma que é através da imprensa que

os leitores tomam contacto inicial com muitos dos maiores escritores e dos grandes títulos da literatura. Assim, por muito tempo – até que o livro adquira autonomia e se liberta das páginas da imprensa –, a técnica do jornal é também a técnica literária, um elenco variado de estilos e não um estilo comum.

Logo, este hibridismo de linguagens detectado na crônica era vivido por todos os outros gêneros que por lá circulavam – a escrita literária sobressaía na instância da *imediatez* do jornal. Jeana Santos (1990, p.70-73) enumera algumas obras que fizeram o mesmo caminho até hoje percorrido pela crônica – ser publicada em jornal, no caso os folhetins, e mais tarde reunida em livro. Obras como *O Guarani* e *A viuvinha*, de José de Alencar, foram primeiramente publicadas no *Diário do Rio de Janeiro*. Já Machado de Assis publicou *A mão e a luva* em *O Globo*, e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, na *Revista Brasileira*. Conclui a autora que foi o modo encontrado pelos escritores para divulgar suas obras em uma época em que era rara a impressão de livros no Brasil.

Podemos ver nessas obras de Alencar e Machado de Assis alguns pontos de encontro com a crônica, além da passagem do jornal para o livro. O primeiro aspecto a ser destacado é a referência direta ao leitor, característica esta que justifica o ar de conversa que tem a crônica, mas que também é recorrente nesses romances do século XIX, por exemplo. O leitor, que tem referência direta e marcação de gênero (em algumas obras não encontramos a forma feminina, ou somente uma vez, como em *Memórias póstumas*), delimita um discurso. A proposta de um leitor como produtor de sentido se entrelaça na mesma condição da ideia do Texto como rede, que, segundo Barthes (1988, p.76-77), é acompanhada da tentativa de se abolir a distância entre a escritura e a leitura, ligando leitor e obra numa só prática significativa. Trazer este leitor como referência direta no texto também pode ser visto como uma maneira de diminuir este espaço.

O segundo elemento em comum entre as obras publicadas em folhetim e a crônica é a fórmula “continua amanhã”, à qual se refere Eduardo Coutinho (2006, p.47), em “A crônica de Rubem Braga: os trópicos em palimpsesto”. Ousaríamos afirmar que é uma estratégia que corrobora com a brevidade da crônica, dada também a circunstância do



jornal e suas constantes reformulações. É um modo de suspender a narrativa à maneira dos antigos narradores orais. Isto fornece à crônica um caráter de “pílulas da vida” que ingerimos diariamente, pois ajuda a suportar a vida, mas, na verdade, causa dependência: o leitor precisa ler o que o cronista tem a escrever. Ao contrário do romance-folhetim, sabemos que ela não tem um fim, não tem um capítulo final, mas vários. Sabemos que amanhã ela estará lá, faça chuva ou sol, e, se não estiver, o leitor de Braga se sentirá “como um fumante que esqueceu os cigarros não sabe onde” (ARRIGUCCI JR., 1979, p.159).

Justamente por a crônica se inserir no âmbito do todo dia, é próxima de um outro gênero híbrido que legitima a confissão e a falsa sinceridade: o diário íntimo. Aqui, ao invés do leitor, temos uma autorreferência ao espaço que o corrobora e enuncia, o *querido diário*. Maurice Blanchot (2005, p.270) atenta para as liberdades desta forma, mas lembra ao que ela está submetida: o calendário. É ele “o seu demônio, o inspirador, o compositor, o provocador e o vigilante”. Segundo Blanchot (2005, p.274), a escrita do diário é a busca da salvação da vida pela escrita, porém lembra que a pessoa escreve para salvar os dias, e é justo este processo que altera o dia, pois “aquele que nada faz de sua vida escreve que não faz nada, e eis, apesar de tudo, algo de feito. Aquele que se deixa desviar da escrita pelas futilidades do dia, agarra-se a esses nada para contá-los, denunciá-los ou gozá-los, e eis um dia preenchido”. Diante dessa colocação, o teórico francês esclarece: “Não é por contar acontecimentos extraordinários que a narrativa se distingue do diário. O extraordinário também faz parte do ordinário” (BLANCHOT, 2005, p.271). Tendo em vista essas considerações, podemos apontar a condição de *scriptor* daquele que escreve a crônica. Não é, como já afirmado, um Autor, enxergando na leitura da crônica uma maneira de legitimar a biografia. Assim como se deve considerar a morte do Autor, deve-se considerar também o espaço ficcional que o constitui: a Cachoeiro de Itapemirim das crônicas de Rubem Braga é uma Cachoeiro literária, elaborada para o âmbito de suas narrativas. Roland Barthes (1988, p.650), em “A morte do autor”, já criticava o olhar lançado ao diário como maneira de relacionar pessoa e obra, como uma confiança do ser: “A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve”.

Em 1985, Davi Arrigucci Jr. seleciona 40 crônicas de Rubem Braga, para a coleção *Os melhores contos*, da Global Editora. Por ocasião da publicação, Rubem Braga revela, em entrevista a Araken Távora (1985), que foi necessário fazer alterações nos textos, com a proposta de enaltecer o caráter narrativo. Nestas mudanças, percebe-se que

nenhuma crônica vem acompanhada de sua costumeira data (mês e ano) e que foram apagados, consideravelmente, o pronome de primeira pessoa e as referências ao nome do próprio autor. Se, de início, provoca estranhamento ver os textos de Braga intitulados como contos, ao constatar estas alterações, percebemos que, para a publicação de tal volume, prevalece a escrita do cronista maquiada pelo olhar do crítico. Seguindo as considerações de Pierre Bourdieu sobre esta prática, em *A economia das trocas simbólicas* (2005), podemos afirmar que estamos diante do funcionamento da assinatura de um crítico, que, com tal instrumento, apropria-se de uma obra literária lhe conferindo valor. O crítico mostra-se decifrador “de signos imperceptíveis”, sendo capaz “de revelar aos próprios autores os signos que soube descobrir” (BOURDIEU, 2005, p.112), estabelecendo relações e conferindo valores a estas obras analisadas e selecionadas em face de sua própria imagem.

Mesmo com as considerações positivas construídas no ensaio introdutório para o livro, intitulado “Braga de novo por aqui” (por se tratar de uma continuidade e ampliação de estudos que vinha fazendo sobre o autor), Arrigucci Jr. deixa transparecer que soa contraditório Braga ter elegido o jornal para o seu fazer literário, uma vez que seus textos, ricos em experiências particulares, destoam das informações jornalísticas. Ora, se afirmarmos que existiu um projeto literário com as crônicas, podemos dizer que não haveria espaço mais adequado para publicação do que o jornal, se sua preocupação era a leitura e a divulgação de sua escritura. Massaud Moisés (1987, p.103) faz uma distinção interessante a ser retomada: “uma coisa é escrever para o jornal e outra, bem diversa, publicar *no* jornal”. Para ilustrar, elenca a reportagem, o editorial e as notícias contrapondo ao poema, conto, ensaio, artigo crítico, romance, à novela e peças de teatro:

Evidentemente, quem se dispõe a dar conhecimento dos seus escritos literários em jornal, sabe que o leitor habitual pode não conceder mais atenção aos seus textos que às notícias, – mas sabe também que utiliza um mecanismo a mais para a propagação de suas obras (MOISÉS, 1987, p.104).

Entretanto, o autor conclui que a crônica se mantém ambígua, transitando entre o ser *no* e *para* o jornal.

Acreditamos que, publicando no jornal, Braga retirava a leitura de sua literatura do contexto de simples “consumo”, tendo em vista que também se preocupava

com a publicação posterior em livro<sup>2</sup>. Um outro fator é que o jornal corrobora com a “escrita do instante”, como classifica Arrigucci Jr. A posterioridade do livro é realmente uma forma de consagrar esta primeira parte da escritura. Podemos reforçar esta proposição se lembrarmos do livro de poemas do cronista, nomeado com a simplicidade de *Livro de Versos*, publicado pela primeira vez numa editora pequena do Recife, virando quase anedota sobre o autor, por ter caído em esquecimento. Como contraponto, suas crônicas tinham o espaço dos grandes jornais.

O terceiro e último elemento que nos leva a uma analogia entre os romances de Alencar e Machado de Assis com as crônicas é o narrador. Se compararmos diretamente com *Memórias póstumas*, deparamo-nos, além da escrita em primeira pessoa, com algo que compactua com os escritos de Walter Benjamin (1993): o narrador é o homem que dá conselhos. No caso de Brás Cubas, concordamos que não haveria homem mais apto a dar conselhos do que um morto. Arrigucci Jr. diz que o narrador de Rubem é uma espécie de alter ego nomeado “velho Braga”, é uma máscara ficcional. Poderíamos ver também neste adjetivo “velho”, o óbvio: a pessoa já vivida que pode contar e compartilhar suas experiências. No entanto, Arrigucci Jr. se utiliza do termo “máscara” porque não abre mão de um biografismo na obra de Braga, não quer considerar o “*eu* de papel” com que se depara na sua leitura, neste diário íntimo imaginário. Entretanto, vale destacar que pesquisadores da obra de Braga apontam que o cronista começou a utilizar o adjetivo “velho” antes mesmo de completar 40 anos.

Se, com os outros autores, é possível citar a crônica como laboratório para os “verdadeiros” gêneros literários, a obra de Rubem Braga ficará à margem, uma vez que exige do pesquisador um debruçar-se sobre a crônica e sua manifestação particular sob o punho do cachoeirense, uma vez que Braga acaba por moldar um modelo de crônica brasileira. Tendo isto em vista, estudar a obra através do uso da metalinguagem mostra-se como uma possibilidade para aclarar as questões levantadas previamente aqui.

---

<sup>2</sup> Já em 1934, “aos 21 anos, Rubem vivia franciscanamente em São Paulo, repórter e cronista do *Diário de São Paulo*, de Assis Chateaubriand, e passava o dia na redação do jornal, na praça do Patriarca. Suas crônicas são republicadas em vários jornais da cadeia Associados, em diferentes capitais, o que em pouco tempo transformaria seu nome em um dos mais conhecidos da imprensa brasileira” (CARVALHO, 2007, p.193).

## 2 METALINGUAGEM: LINGUAGEM DA CRÔNICA

Do prefixo grego *metá*, que expressa ideia de comunidade ou participação, mudança e posterioridade, a palavra “metalinguagem” designa, segundo Aurélio Buarque de Holanda (2009, p.1320), uma “linguagem (natural ou formalizada) que serve para descrever ou falar sobre uma outra linguagem, natural ou artificial”. Para Antônio Houaiss (2004, p.1908), a etimologia da palavra, em português, tem influência francesa, porém o lexicógrafo registra em 1931 o uso em polonês de *metajęzyk*, por Alfred Tarski.

Ao estudar metalinguagem, o ponto de partida é o livro *Linguística e Comunicação*, de Roman Jakobson (2007). Uma das preocupações do linguista ao descrever as seis funções básicas da comunicação verbal, e que está presente em quase todos os capítulos do livro, é mostrar a função da metalinguagem no cotidiano, além de servir como um importante instrumento científico. Para tal, ele primeiramente recupera a distinção feita pela Lógica, que divide a linguagem em dois níveis: “linguagem-objeto” (fala dos objetos) e “metalinguagem” (fala da linguagem). E, de complemento, Jakobson (2007, p.46) recupera a consideração do filósofo Rudolf Carnap:

“para falar sobre qualquer linguagem-objeto, precisamos de uma metalinguagem”. Nesses dois níveis diferentes da linguagem, o mesmo estoque linguístico pode ser utilizado; assim, podemos falar em português (como metalinguagem) a respeito do português (como linguagem-objeto) e interpretar as palavras e as frases por meios de sinônimos, circunlocuções e paráfrases portuguesas.

Depois, no capítulo “Linguística e poética”, esclarece que toda vez que o discurso focaliza o código, estamos desempenhando a função metalinguística, e damos início a esta prática desde cedo, quando ainda estamos no processo de aprendizagem de uma linguagem e buscamos informações acerca do código que começamos a utilizar. Assim como, quando mais tarde viermos a aprender uma segunda língua, também nos utilizaremos de metalinguagem, uma vez que, além de falar uma língua, devemos estar aptos a falar acerca dela.

Roland Barthes (2007, p.26-27), em “Literatura e Metalinguagem”, primeiro capítulo de *Crítica e Verdade*, esboça o trajeto da literatura, localizando seu início no manejo com a linguagem-objeto e acompanhando seu desenrolar para o trabalho com a metalinguagem:

Durante séculos nossos escritores não imaginavam que fosse possível considerar a literatura (a própria palavra é recente) como uma linguagem, submetida, como qualquer outra linguagem, à distinção lógica: a literatura nunca refletia sobre si mesma [...] nunca se dividia em objeto ao mesmo tempo olhante e olhado; em suma, ela falava mas não se falava. Mais tarde, provavelmente com os primeiros abalos da boa consciência burguesa, a literatura começou a sentir-se dupla: ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura.

Embora possamos rastreá-la em textos anteriores à modernidade, a metalinguagem é considerada uma “atitude moderna”. Samira Chalhub (1986, p.42), em *Metalinguagem*, afirma que “o que a metalinguagem indica é a perda da *aura*, uma vez que dessacraliza o mito da *criação*, colocando a nu o processo de *produção* da obra”. A autora ainda frisa que a metalinguagem não é um privilégio da literatura, mas “é no texto poético, no texto narrativo, que a germinação metalinguística ocorre, ou tematizada, procurando um falar sobre o próprio código, ou estruturalmente, quando o código é, ao mesmo tempo, falado e demonstrado” (CHALHUB, 1986, p.71). Nesse sentido, André Valente (1998), no capítulo dedicado à função metalinguística em *A linguagem nossa de cada dia*, lista algumas manifestações da metalinguagem: no cinema, no teatro, na poesia, na música, nos quadrinhos, na televisão e na crônica, exemplificando e analisando algumas obras. Como demonstração de metacrônica (maneira como classifica), traz o texto “Ferrados”, de Luís Fernando Veríssimo, do qual salienta a ironia do autor ao apontar “as agruras do destacamento ‘sócio-literário’ na feitura das crônicas” (VALENTE, 1998, p.168).

O que queremos ressaltar é que, com a recorrência à metalinguagem, deparamo-nos com uma literatura que mostra consciência sobre si mesma, sua estrutura e sobre a linguagem utilizada, colocando em evidência que escrever passa a ser um processo reflexivo.

Apesar de grande parte dos estudos acerca da metalinguagem na literatura brasileira se voltar para a poesia, o exercício metalinguístico também é frequente na prosa. Ivete Walty e Maria Zilda Cury (1999), no livro *Textos sobre textos: um estudo da metalinguagem*, notam que, neste âmbito, é interessante se ater ao processo enunciativo, ressaltando a interação entre locutor e ouvinte:

O processo de enunciação literária é ainda mais complexo já que envolve uma maior gama de sujeitos enunciativos, quais sejam: um autor empírico, um autor implícito, um narrador e as personagens. Isso porque, em primeiro lugar, o narrador não é o autor, como ingenuamente alguns leitores supõem [...] Vale lembrar, no entanto, que muitas vezes o autor se insere no processo narrativo, metamorfoseando-se de diversas maneiras (WALTY; CURY, 1999, p.42).

Mas será para a figura do leitor que as autoras irão dar destaque no capítulo “O jogo narrativo”, frisando nas obras analisadas (como *Relato de um certo oriente*, de Milton Hatoum, *Dom Casmurro* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis) não só a preocupação com o próprio processo de criação, como também seu processo de leitura:

O jogo narrativo, além de contar com os personagens, toma como parceiro principalmente o leitor, materializado no ato de leitura. Na verdade, explicita-se a condição de seres de papel de todos, aí incluídos o leitor e o narrador, e a consciência da obra como jogo (WALTY; CURY, 1999, p.57).

Além de propiciar aproximação entre autor e leitor, a inclusão deste processo contempla o caráter crítico da leitura de duas formas, a primeira a partir da apropriação de textos de terceiros no seu próprio texto, através de citações diretas ou indiretas, feitas com referências ou não. Ainda que as autoras ressaltem esta manifestação em textos contemporâneos, este procedimento tampouco é atual, tendo em vista a obra de Gregório de Matos, revista<sup>3</sup> como produto de um grande leitor de Góngora e Quevedo e não como mera reprodução mecânica das obras destes. A segunda seria propriamente o trabalho do crítico literário que opera em função da obra. Inclusive Aurélio Buarque de Holanda (2009, p.1320) inclui a seguinte definição no verbete “metalinguagem”: “Linguagem mediante a qual o crítico investiga as relações e estruturas presentes na obra literária”. Chalhub (1986, p.75) pontua que a crítica é “uma tentativa de construir seu próprio discurso sobre o discurso de um outro” e que cada crítico elege uma maneira de fazê-la, uns se apropriando mais, outros menos da obra literária. Dentro dessa concepção, o exemplo mais evidente, quanto a apropriação, é o caso da publicação de *Os melhores contos de Rubem Braga*, por Davi Arrigucci Jr.

Nas últimas décadas, o percurso que a literatura brasileira contemporânea tem trilhado acaba por propiciar destaque para o uso da metalinguagem. O professor Luís Augusto Fischer (2012), ao avaliar os 20 contos da edição da revista *Granta*: os melhores jovens escritores brasileiros, publicada em julho de 2012, ressalta que o “outro” vem perdendo espaço nas narrativas curtas, enquanto o “eu” ganha força. Contudo, Fischer traz com espanto o seguinte dado: “nada menos de 50% dos contos apresentam personagens escritores”, lançando, em seguida, uma pergunta: “O leitor terá de fato mais interesse hoje

---

<sup>3</sup> CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira*: O caso Gregório de Mattos.

que há dez anos na vida dos escritores, nessa proporção?”. Indaga, desta maneira, a importância ou não de se projetar a vida dos autores para as narrativas, uma vez que traz, junto a esta transferência, detalhes do processo de escrita. No que diz respeito à crônica, podemos sustentar que se referir ao próprio cotidiano do cronista é uma prática comum e corrobora com a proposta do gênero, ao trazer para a escrita suas minúcias, ficcionalizando-a. Flora Bender (1993, p.42) trata deste tema ao trabalhar com a função da crônica: “Os cronistas falam com frequência do seu fazer cronístico, mencionam o que fazem e por que o fazem, como se sentem ou o que estava acontecendo quando tiveram uma inspiração cronicável”, fazendo da metalinguagem uma aliada do autorretrato.

## 2.1 ESCREVER SOBRE ESCREVER: A VEZ DO CRONISTA

Confesso que sou um fútil: às vezes, os grandes abalos, as grandes crises sociais, os acontecimentos de monta, passam e reboam sobre mim, sem que da sua passagem e do seu barulho me fique no espírito a menor impressão; e há pequenas coisas que me preocupam como se fossem terremotos... (BILAC, 2011, p.46).

Ter assunto não vem a ser o objeto mais estimado pelos cronistas no momento da escrita. A célebre referência de Manuel Bandeira ao melhor de Rubem Braga, baseado justamente nos dias em que o autor não tinha assunto, dissemina-se por muitos outros textos de cronistas: “Braga na crônica é sempre bom, e quando não tem assunto então é que tripula no melhor: mestre no puxa-puxa, espreme no palmo da coluna certa inefável poesia que é só dele” (BANDEIRA apud FRANCHETTI; PÉCORA, 1980, p.85-86). O tema, tão frequentemente abordado, incorpora ao texto não só os meandros do escrever diário e produzir crônica, como inclui a visão particular de cada cronista sobre o gênero. Desta maneira, o cronista, a seu modo, propicia uma teoria da crônica que exerce de forma a dialogar, convergindo e até divergindo, com os próprios escritos críticos e teóricos.

Segundo Ilka Brunhilde Laurito (1993, p.24),

São raros os cronistas que, pelo menos uma vez em todo o seu exercício cronístico, não abordaram o seu fazer literário. Mais que os teóricos, que se debruçam sobre aspectos linguísticos e usam uma terminologia específica para analisar o texto literário que é a crônica, os cronistas falam do gênero do lado de “dentro”, isto é, com a experiência de quem cria. E é importante que os teóricos os ouçam.

A autora relembra que o exercício da metalinguagem já aparece na pena de folhetinistas como José de Alencar e França Júnior:

Entre os mais variados assuntos abordados pelos cronistas, um deles existe e persiste desde que a crônica é crônica, no sentido moderno do termo. Esse assunto é o que chamaríamos atualmente de exercício de metalinguagem, ou seja, a crônica que se debruça sobre si mesma, discutindo suas propostas, suas finalidades, sua linguagem, seus assuntos ou falta de assunto, as especificidades do gênero e suas relações com o público leitor.

A crônica que se autodiscute aparece já no século passado, quando o gênero, em sua acepção moderna, nasceu sob a forma esparramada de folhetim (LAURITO, 1993, p.17).

Embora alguns pesquisadores costumem estar de acordo sobre as características da crônica, ressaltando o tom de conversa, a brevidade, a veia lírica e/ou humorística do texto e a focalização do fato miúdo, é perceptível que cada teórico deixa transparecer sua preferência, pois elege um autor para dissertar mais acerca de uma dessas características. O mesmo acontece com os cronistas, que elegem um destes temas para expor sua consideração acerca do gênero.

Podemos retomar primeiro Machado de Assis (1994), com “O nascimento da crônica”, texto em que o cronista enuncia que falar sobre o calor é uma das maneiras de se iniciar uma crônica, ou melhor, é o registro da existência do gênero: o ato de comentar uma trivialidade. Pontua que o surgimento da crônica estaria, assim, no encontro de duas vizinhas, que, ao se aproximarem, deram início a uma conversinha sobre os gostos e desgostos do dia e começaram justamente reclamando 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 (ASSIS, 1994, p.13).

Machado reforça que o calor seria o tema mais antigo a ser comentado, visto que Adão preferia andar nu no Paraíso, não só porque naquela época ainda não existiam alfaiates.

Voltada para a função do cronista, Rachel de Queiroz (2010, p.6), em “O que vos dirá a cronista?”<sup>4</sup>, explica que não é questão de ter ou não ter assunto, “de assuntos está cheio o mundo, o trabalho é só escolher”, mas, diante de tanta crueldade presenciada,

---

<sup>4</sup> Crônica de 30 de outubro de 1948, republicada em 15 de maio de 2010 por ocasião da comemoração do centenário de nascimento da autora.



prefere expressar o que gostaria de transmitir através de suas crônicas: “um pouco de esperança ou tranquilidade”. Queiroz passa então a enumerar desastres e calamidades que levam à morte um número desolador de pessoas, chegando à conclusão de que o mundo precisa mais de poetas do que de cronistas:

Cale-se, portanto, à nossa boca inútil, que a palavra agora deve ser dada apenas à poesia, a poesia que foge do mundo ou que a transforma [...] Talvez só eles nos façam esquecer esta obsessão em que vivemos de adivinhar a hora em que há de começar o fim do mundo (QUEIROZ, 2010,p.6).

Entretanto, o poeta Carlos Drummond de Andrade (1998) enfatiza em “O frívolo cronista” que, por se considerar justamente incapaz de flagrar os problemas do mundo, é que foi contratado para escrever crônicas. Aliás, ressalta as vantagens do leitor em ter contato com o inútil: “É a pausa, o descanso, o refrigério do desmedido afã de racionalizar todos os atos de nossa vida (e a do próximo) [...] Tão compensatória é essa pausa que o inútil acaba por se tornar da maior utilidade” (ANDRADE, 1998, p.178). Explica, ao contrário do que propõe Queiroz: “O jornal não me chamou para esclarecer problemas, orientar leitores, advertir governantes, pressionar o Poder Legislativo, ditar normas aos senhores do mundo. O jornal sabia-me incompetente para o desempenho destas altas missões” (ANDRADE, 1998, p.179). Nesta perspectiva, a função do cronista seria propiciar uma leitura que se afaste das grandes notícias do jornal, e que fosse capaz de suscitar no leitor momentos de reflexão sobre sua própria vida.

Mantendo o foco no assunto que deve ser a pauta do cronista, em “Falta à obrigação”, Drummond redige uma carta ao secretário da redação. Alega que não fará crônica, não por falta de matéria, porque tinha “dois ou três fatos cronicáveis” (ANDRADE, 1979, p.44), mas porque se distraiu com a montagem do novo móvel que comprara, uma estante. Há vinte anos os livros aguardavam uma acomodação melhor, mas, para a montagem da estante, todos foram espalhados pelos outros cômodos da casa, inclusive o cronista. Diante disso, ele se afirma impossibilitado de escrever: “Perguntará o amigo como diabo estou-lhe escrevendo. Nem sei. Devo ter furtado a máquina do vizinho e estar usando um banco da Praça General Osório” (ANDRADE, 1979, p.45). O que é interessante frisar neste movimento são as obras a que o cronista dá destaque: “toda essa fortuna do pensamento clássico e moderno, a arte, a poesia, o dicionário, o romance, jaz por aí, em pilhas, pelos cômodos a fora, vedando passagem” (ANDRADE, 1979, p.44-45) e, como já citado, ele próprio fora expulso do conforto de seu escritório, desprovido de

possíveis materiais de consulta, porém não impossibilitado de produzir crônica; porque, como outrora enunciado, o cronista não precisa de grandes assuntos nem de alta literatura, o conforto do banco da praça pode transformar-se em seu escritório, a montagem de sua estante, o assunto.

Fernando Sabino (1965, p.174), em “A última crônica”, demonstra que, perante a falta de assunto, deve o cronista mudar seu foco, deixar de olhar para si e buscar material nos outros, nas histórias à sua volta, pois pode encontrar nelas uma inusitada narrativa dotada de leveza humana. Ao contar a história da família que comemora o aniversário da filhinha de três anos, frisa a importância do olhar do cronista para o fato miúdo: “Ninguém mais os observa além de mim”. O pai, ao perceber um estranho observando este seu momento tão íntimo em família, “ameaça abaixar a cabeça, mas acaba sustentando o olhar e enfim se abre num sorriso”. O cronista, maravilhado com este atitude, registra que desse modo quereria sua última crônica: “pura como esse sorriso”.

Instigada pela recepção de suas crônicas, Martha Medeiros (2008, p.39) enumera as contraditórias opiniões de seus leitores, em “Os bastidores da crônica”: “Você toca profundamente o coração de uma senhora e com o mesmo texto enoja um estudante. Uma professora te agradece a contribuição em sala de aula, outra proíbe que os alunos te convoquem”. O texto é criticado também no que diz respeito ao tema escolhido e como foi posto em discurso: “Se cita um caso que aconteceu com você, é porque está focada no próprio umbigo. Se cita um caso que aconteceu com alguém, não tem originalidade suficiente. Se inventa um caso que não aconteceu mas poderia, está fazendo ficção onde não devia” (MEDEIROS, 2008, p.39).

Cada cronista elege o caminho que irá percorrer para registrar o momento da escrita. Assim, apoiam-se em um personagem que chamarão de leitor ou no assunto a ser abordado ou ainda discutem qual sua função enquanto cronistas. Surgem, então, crônicas que discutem o fazer a crônica acompanhadas de reflexões que aparecem em textos críticos e teóricos. No que diz respeito ao uso de metalinguagem, Rubem Braga, como cronista eminente, deixou vasto material a ser analisado.

### 3 A METALINGUAGEM EM RUBEM BRAGA

Em cerca de 500 crônicas publicadas por Rubem Braga em livros, não constando nesta relação os livros de crônicas de guerra e de viagem, podemos enumerar mais de 50 crônicas que fazem referência ao processo de escrita, ao cotidiano de quem deve escrever, às idiossincrasias do gênero, ao assunto da crônica, às aproximações e distanciamentos entre literatura e jornalismo, ao espaço de publicação, ao leitor etc. Tendo essas referências em vista, é possível dividir os usos da metalinguagem na obra de Rubem Braga e apontar perfis do sujeito que enuncia as crônicas. Substancialmente, este sujeito pode se configurar em cronista, jornalista ou literato. Não pretendemos estabelecer limites rigorosos e inflexíveis para cada enunciador, uma vez que para a crônica sobressai o híbrido, e esta hibridez estimula a reflexão sobre a própria natureza do gênero. Queremos antes apontar para o funcionamento e particularidades destes três. Não é de se admirar que, neste aspecto, a referência ao cronista seja mais recorrente e receba maior destaque.

A preocupação com a escrita atravessa toda sua obra e retrata um trabalho de bastidores como editor de suas próprias crônicas. No acervo de Rubem Braga, arquivado na Fundação Casa de Rui Barbosa, é possível acompanhar fisicamente o processo de escrita. Braga, além de recortar suas publicações do jornal, anotava as republicações, rasurava e riscava novas palavras. Algumas crônicas passavam por verdadeiras edições, com mudanças nos títulos e reestruturações de frases, alterações nos tempos verbais. E não era para menos, há textos que foram republicados mais de nove vezes, sem mencionar que já constavam em livro. Outro ponto que merece ser destacado na pesquisa no acervo é a possibilidade de acompanhar como o trabalho em pequenas colunas e notas serviu de mote para futuras crônicas, ressaltando aqui três publicações: a coluna “Trivial variado”, para o *Jornal do Brasil*; “Vamos falar de livros”, para o *Última Hora* e “Uma coisa e outra”, para o *Diário de Notícias*.

Tendo isto em vista, as relações estabelecidas entre as datas de escritura, publicação e republicação com a crônica abrem mais questionamentos do que apontam para conclusões. Por isso, neste trabalho, optamos por nos abster de relações que privilegiassem fatos históricos, indicando a data apresentada na crônica como sustentação dessas afirmações. Para ilustrar, citamos um exemplo: a crônica “Rapaz do interior deseja vencer na capital” teve sua publicação em livro somente na edição póstuma, organizada por Domício Proença Filho, no volume *Um cartão de Paris*, em 1997. A nota do editor

informa que as crônicas publicadas no volume foram retiradas d’*O Estado de S. Paulo*, do período de 1988 a 1990. A crônica ainda acrescenta esta informação: Janeiro, 1990. Entretanto, já havia sido publicada com o título “Carta de rapaz de 19 anos” no *Jornal do Brasil*, em 17 de dezembro de 1964 e em 7 de março de 1965, no mesmo jornal. Com o título que foi publicada no livro, a crônica ainda reaparece em *O Dia*, na data de 6 de janeiro de 1990.

Esta revelação desqualifica uma das certezas que tinham os pesquisadores da crônica: que se tratava de material datado e preso ao período de publicação. Na obra de Rubem Braga a data passa a ser mais um elemento manipulado pelo cronista, possibilitando novas relações de leitura, uma vez que as alterações feitas nos textos e a escolha de um momento propício para a republicação não são por acaso. Carlos Reverbel (1994, p.20), na apresentação ao volume *Uma fada no front*, reforça esta ideia: “seus critérios seletivos não se restringiam aos valores estéticos ou literários. Também se preocupava, ao que tudo indica, com os fatores circunstanciais que o envolviam, por assim dizer historicamente, no decorrer do espaço de tempo representado por cada volume de crônicas”. Saber da frequência com que as crônicas são republicadas descaracteriza o mito em torno do cronista – alguém pressionado pelo novo e imediato assunto, pois publica crônicas diferentes em vários periódicos dentro de um curto período de tempo. Neste sentido, vale lembrar que a atitude de Braga era percebida por seus contemporâneos e até invejada por alguns deles, como Antônio Maria (1994, p.231) confessa em sua crônica, “O ‘cio’ de escrever”: “Se ainda tivéssemos um arquivo e pudéssemos, como o Braga, reprisar toda nossa vasta obra...”.

### 3.1 CRÔNICAS METALINGUÍSTICAS: A ESCOLHA DA PALAVRA

Ao estudar uma obra, partimos do pressuposto de que o artista elege a arte em que melhor domina seus instrumentos e técnicas. Assim, cria-se a imagem do escritor como alguém que adquiriu ou nasceu com conhecimento amplo e minucioso da arte das palavras, de suas técnicas, combinações e, evidentemente, suas regras, ao ponto de poder subvertê-las e transgredi-las. Idealiza-se um sujeito angustiado buscando a frase exata que venha se encaixar como uma peça de quebra-cabeça em seu texto, hesitante em tocar o papel com o grafite do lápis ou ainda rodeado de manuscritos amassados.

Como se trata de um estudo de crônicas, pensamos inicialmente na imagem do cronista, mas devemos somar o jornalista a este personagem. Ele será o contraste, na medida em que representa o menos poético, menos inspirado, porém com domínio da técnica e prática de escrita. O jornalista é o sujeito da carteira assinada, com datas e horas marcadas para entregar seu texto – o que não pressupõe um menor trabalho com a linguagem. Neste sentido, vale ressaltar que a crônica, enquanto gênero, propicia uma modificação na linguagem utilizada na própria literatura. Antonio Candido afirma que este processo iniciou com Olavo Bilac, autor no qual podemos ver o contraste entre a escrita poética e a cronística. Segundo Candido (1992, p.16), Bilac se viu obrigado a “amainar a linguagem, a descascá-la dos adjetivos mais retumbantes e das construções mais raras”. Por este motivo a mudança é sentida como própria do gênero:

É que nelas [crônicas] parece não caber a sintaxe rebuscada, com inversões frequentes; nem vocabulário “opulento”, como se dizia, para significar que era variado, modulando sinônimos e palavras tão raras quanto bem soantes. Num país como o Brasil, onde se costumava identificar superioridade intelectual e literária com grandiloquência e requinte gramatical, a crônica operou milagres de simplificação e naturalidade (CANDIDO, 1992, p.16).

Candido conclui este trecho afirmando que na crônica moderna vemos a quebra de artifício, através do processo de busca de oralidade na escrita.

Rubem Braga deixou registrado em crônicas sua posição quanto ao processo de escolha de seu objeto de trabalho: a palavra. Davi Arrigucci Jr. (1988, p.6) aponta para o trabalho com a linguagem como uma característica a ser destacada em Braga, inclusive relacionando com a dificuldade da crítica em definir as crônicas, pois

disfarçavam a arte da escrita numa prosa divagadora de quem conversa sem rumo certo, distraído com o balanço da rede, passando o tempo, mais para se livrar do ócio ou do tédio, sem se preocupar com o jeito de falar. E, no entanto, uma prosa cheia de achados de linguagem, conseguida a custo, pelejando-se com as palavras: um vocabulário escolhido a dedo para o lugar exato; uma frase em geral curta, com preferência pela coordenação, sem temer, porém, curvas e enlases dos períodos mais longos e complicados; uma sintaxe, enfim, leve e flexível, que tomava liberdades e cadências da língua coloquial, propiciando um ritmo de uma soltura sem par na literatura brasileira contemporânea.

Evidenciar os exageros da escrita é uma das funções assumidas pelo próprio cronista. Em “Nascer no Cairo, ser fêmea de cupim”, ele registra o descompasso entre aquilo que devemos saber sobre uma língua e apresentar o que o falante realmente sabe. O mote da crônica são as palavras nada usuais que são cobradas em concursos

públicos, de modo a verificar um suposto conhecimento da língua portuguesa do Brasil. Tendo isto em vista, o eu do cronista<sup>5</sup> primeiro se mostra receptivo e semelhante ao leitor que, como ele, confessa que não sabe uma série de vocábulos. Depois direciona seu texto para aqueles que o políam: “Você dirá, meu caro professor de Português, que eu não deveria confessar isso; que é uma vergonha para mim, que vivo de escrever, não conhecer o meu instrumento de trabalho, que é a língua” (BRAGA, 2004, p.185).

A reflexão a que se propõe perpassa o próprio processo de seleção de candidatos que, segundo o enunciador, estariam preparados para completar palavras cruzadas e não provariam suas habilidades para as funções almejadas. Ao passo que o cronista não deixa de frisar como prepara suas crônicas: “escrevo de palpite, como outras pessoas tocam piano de ouvido” (BRAGA, 2004, p.186). Desta maneira, questiona a verdadeira utilidade do estudo da língua, visto que, com o intuito somente de avaliar um conhecimento engessado, tornaria “a língua portuguesa odiosa; não alguma coisa através da qual as pessoas se entendam, mas um instrumento de suplício e de opressão que ele, gramático, aplica sobre nós, os ignaros” (BRAGA, 2004, p.187). Com este fim, o cronista afirma que só se dedicaria ao estudo da língua na velhice, se estivesse no hospital ou na cadeia, pois assim poderia se penitenciar dos abusos cometidos contra ela.

A batalha contra a tentativa de abafar a pluralidade e riqueza da língua aparece em vários momentos na obra de Rubem Braga. Com frequência, a discussão vem à tona a partir de uma censura feita ao seu modo de escrever. Em “Algumas ponderações catabólicas”, o cronista discute a inserção ou não de verbetes no *Pequeno Dicionário*, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. O “mestre”, como o chama ironicamente algumas vezes, não inclui em seu dicionário palavras que seriam de conhecimento e grande uso do povo, como cata-cavaco e catabólico. Desta forma, por conhecer estes e outros vocábulos que o lexicógrafo desconsidera, o cronista, de forma bem-humorada, declara-se superior a ele.

O tom irônico torna a aparecer em “Mestre Aurélio entre as Palavras”. Neste texto, o enunciador tenta tirar proveito da obra *Enriqueça o seu Vocabulário*, de modo que venha também a enriquecer seus textos: “Afim de contas nós, da imprensa, vivemos de palavras; elas são nossa matéria-prima e nossa ferramenta; pode até acontecer

---

<sup>5</sup> A terminologia “eu do cronista” foi proposta para analisar crônicas, por Luiz Carlos Simon (2011, p.37-55), na tentativa de desfazer o equívoco de que se trata de uma manifestação biográfica, visto que é característico do gênero utilizar a 1ª pessoa do singular para a escrita dos textos. Mais adiante iremos retomar esta proposta em nosso trabalho.

(pensei eu) que, usando muitas palavras novas e bonitas em minhas crônicas, elas sejam mais bem pagas” (BRAGA, 2005, p.81). Entretanto, o cronista não deixa de subverter o livro: “Confesso que não li o livro em ordem alfabética; fui catando aqui e ali o que achava mais bonito e tomando nota” (BRAGA, 2005, p.81). Podemos ver, nesta atitude “rebelde”, uma tentativa de devolver aos vocábulos listados, aparentemente com uma organização interna, a (des)ordem da língua. No decorrer do texto, não é citada nenhuma palavra que realmente pudesse ser aproveitada na presente crônica, tanto que, diferente de “Nascer no Cairo, ser fêmea de cupim” e “Algumas ponderações catabólicas”, o cronista se sensibiliza pouco com o leitor, ou melhor, julga que tampouco será útil ao leitor tomar conhecimento dessas palavras, reconhecendo que o alvo da presente crônica seja o lexicógrafo:

Latfubulo, gigajoga, julavento, gândara, drogomano, algeroz... tudo são palavras excelentes que alguns de meus leitores talvez não conheçam, e cujo sentido eu poderia lhes explicar, agora que li o livro; mas vejo que assim acabo roubando a freguesia de mestre Aurélio, que poderia revidar com zagalotes, ablegando-me de sua estima e bolçando-me contumélias pela minha alicantina de insipiente (BRAGA, 2005, p.81).

Retomando as considerações de Antonio Candido acerca da linguagem da crônica, veremos que Eduardo Portella (1958, p.86) contribui no sentido de aproximar o gênero com aquilo que ele descreve:

Como um registro das coisas da cidade, de suas expressões, suas falas, a crônica atinge um significado linguístico da maior importância. Porque a língua da crônica é a língua da cidade. E a língua da cidade, ou das cidades, é a que mais se aproxima do que se quer que seja a língua brasileira. Muito mais do que a língua do interior, [...] é a língua da cidade a língua brasileira prospectiva; uma vez que a língua da cidade é dinâmica, é movimento: é a própria vida da cidade.

Logo, a atitude do cronista, de denunciar a repressão por parte daqueles que submetem a língua portuguesa a uma camisa de força, mostra-se em consonância não só com os propósitos do Movimento Modernista, mas também acompanha o processo de modernização da cidade em pormenores, registrando sua língua viva. A valorização de palavras usadas cotidianamente alinha-se ao próprio assunto da crônica, que tende a ser o mais simples e, às vezes, imperceptível a olhos desatentos de outros artistas. Escrever sob esta perspectiva e ainda manter o tom leve e despreocupado é o desafio do cronista.

Em “O mistério da poesia”, Rubem Braga questiona o efeito poético de um simples verso que guardou na memória, ressaltando que “as palavras usadas são, rigorosamente, das mais banais da língua” (BRAGA, 2005, p.391). Lembra que um dos

versos mais famosos de Camões também é construído com palavras corriqueiras, e é este fato que o cronista faz questão de enfatizar: “Talvez o que impressione seja mesmo isso: essa faculdade de dar um sentido solene e alto às palavras de todo dia” (BRAGA, 2005, p.391). Ainda voltado para o verso que lembrara, tenta supor se o poeta conseguiria atingir o mesmo resultado se optasse por escrever de outra maneira. Braga (2005, p.392) afirma que não e conclui a crônica apontando como defeito a escrita que tende ao incompreensível:

Fala-se muito em mistério poético; e não faltam poetas modernos que procurem esse mistério enunciando coisas obscuras, o que dá margem a muito equívoco e muita bobagem. Se na verdade existe muita poesia e muita carga de emoção em certos versos sem um sentido claro, isso não quer dizer que, turvando um pouco as águas, elas fiquem mais profundas... .

Maurice Blanchot (1997, p.77) parte do pressuposto de que sabemos que as palavras em um poema não desempenham o mesmo papel e não mantêm as mesmas relações que as da linguagem comum, frisa que em “uma narrativa escrita na prosa mais simples já implica uma mudança importante na natureza da linguagem. Essa mudança é visível na menor frase” (BLANCHOT, 1997, p.77). Trata-se das relações que a linguagem constitui com o mundo real e com o espaço literário; para exemplificar tal afirmação o autor cita a seguinte frase: “O chefe telefonou”. Se encontro esta frase em minha mesa de escritório, recupero uma série de relações (quem é o chefe, o que ele diz, o que os outros dizem dele, o que ele quer, quais as relações hierárquicas envolvidas etc.), mas se leio esta mesma frase em um romance, não sou

apenas infinitamente ignorante de tudo o que acontece no mundo que me mostram, mas também essa ignorância faz parte da natureza desse mundo, desde o momento em que, como objeto da narrativa, ele se apresenta como um mundo irreal, com o qual entro em contato pela leitura e não por meu poder de viver (BLANCHOT, 1997, p.77-78).

Blanchot rompe a ligação entre a linguagem de ficção e o cotidiano:

Por um lado [o símbolo, a linguagem ficcional], é feito de fatos, detalhes, gestos: mostra rostos, o sorriso desses rostos, uma mão que segura uma colher e a leva à boca, migalhas de gesso que caem de um muro quando o escalamos. Estes são detalhes insignificantes e dos quais, o leitor não deve procurar receber qualquer sentido. São apenas particularidades, momentos sem valor, poeira de palavras (BLANCHOT, 1997, p.83).



É preciso ter em vista que a crônica, como afirma Antonio Candido, deixa transparecer a vida de todo dia por ser leve e acessível, justamente pela linguagem que utiliza. Acerca desse aspecto, Jorge de Sá (1985, p.10-11) complementa:

Há uma proximidade maior entre as normas da língua escrita e da oralidade, sem que o narrador caia no equívoco de compor frases frouxas, sem a magicidade da elaboração, pois ele não perde de vista o fato de que o real não é meramente copiado, mas recriado. O coloquialismo, portanto, deixa de ser a transcrição exata de uma frase ouvida na rua, para ser a elaboração de um diálogo entre o cronista e o leitor, a partir do qual a aparência simplória ganha sua dimensão exata.

Desta maneira, Sá desfaz a ideia de que, por se expressar em uma linguagem cotidiana, a crônica se descaracterizaria como texto de ficção. Devemos ter em vista, a partir dos preceitos de Blanchot, que, no momento em que a linguagem cotidiana se expressa no texto literário, ela se afasta desse mundo real, para criar um novo mundo. Abre-se um mundo entre o cronista e o leitor, uma ligação eminentemente literária.

### 3.2 METACRÔNICAS

Sabemos que, por vezes, a utilização de metalinguagem não está direcionada para os problemas da língua, para a linguagem, mas sim para o próprio texto que é construído. Neste sentido, damos destaque para metacrônicas, ou seja, crônicas que se detêm sobre o problema do gênero, como “A borboleta amarela” e “Lembrança de um braço direito”.

Em “A borboleta amarela”, o eu do cronista se depara com uma borboleta que roça em seus cabelos e segue seu caminho como se o convidasse a segui-la. Na perseguição, ele atenta para as veredas que o frágil animalzinho toma, tecendo comentários e reflexões sobre o espaço que os cerca, até perdê-lo de vista.

Deixando à parte as outras crônicas de Braga nas quais podemos encontrar das mais variadas espécies animais – de passarinhos a jacaré, paca, cachorro, jabuti, tartaruga, gato, boi, macaco, mosca –, na crônica “A borboleta amarela”, outros animais habitam o texto, como as rolinhas e os pombos. Luiz Carlos Simon (2011, p.225), no livro *Duas ou três páginas despretensiosas: a crônica, Rubem Braga e outros cronistas*, afirma que “constatar que os animais aparecem com frequência nas crônicas brasileiras modernas não chega a ser propriamente novidade”. Antes da análise que faz em seu artigo

“O gato e a borboleta: os animais na crônica”, aponta duas justificativas para esta reiteração. A primeira explicação está relacionada com a própria forma do texto: “como a crônica é um gênero muito apegado ao cotidiano, pode-se justificar esse destaque pelo fato de que vários desses animais são parte significativa do dia a dia dos cronistas e de seus leitores” (SIMON, 2011, p.226). E a segunda estaria justamente relacionada com o tom poético: “Dar ênfase a certos animais contribuiria para evidenciar as marcas líricas que os cronistas pretendem atribuir a seus textos” (SIMON, 2011, p.226).

Lembramos que a menção a imagem da borboleta não é uma particularidade da obra de Braga, em algumas obras de outros autores ela também aparece. Entre os mais ilustres está Gabriel García Márquez, com *Cien años de soledad*, de 1967, que ocupa boa parte do seu romance com estes lepidópteros, e da crônica “A visita da borboleta”, de Carlos Drummond de Andrade, analisada por Simon no já referido artigo. Em *Cien años de soledad*, as borboletas são também amarelas, mas estavam relacionadas com o personagem Mauricio Babilonia, sendo a sua aparição ligada com acontecimentos marcadamente sobrenaturais, como a presença de um espírito; já na crônica de Drummond, a borboleta é azul, porém demonstra ter mais afinidades com a borboleta de Braga.

Para uma análise mais fundamentada sobre a representação deste símbolo na crônica é interessante a leitura do *Dicionário de símbolos* (2005), de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant. No verbete borboleta, lemos: “De imediato consideramos a borboleta como um símbolo de leveza e de inconstância. [...] Ligeireza sutil: as borboletas são espíritos viajantes” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p.138). Além desta definição, Chevalier e Gheerbrant (2005, p.139) fornecem também um recorte cultural, informando que, além de ser símbolo da ressurreição, a borboleta “ilustra ao mesmo tempo a analogia alma-borboleta e a passagem do símbolo à imagem”, do mesmo modo que é, para a psicanálise, o símbolo do renascimento.

A crônica começa por uma constatação: “Era uma borboleta” (BRAGA, 1998, p.142), pois antes teve dúvidas, já que poderia ser também “uma bruxa ou qualquer outro desses insetos que fazem vida urbana” (BRAGA, 1998, p.142), mas era, de fato, a sua borboleta amarela. Abrindo a crônica desta maneira, a leitura proporciona um tom de conversa iniciada, de quem retoma uma especulação já apresentada. É, então, no parágrafo subsequente, que a narração se desenvolve apresentando uma série de elementos antagônicos que não poderiam problematizar de melhor forma a própria ambiguidade da crônica enquanto gênero e seu caráter duplo.

O eu do cronista se depara com a borboleta na esquina da Avenida Graça Aranha com a Rua Araújo Porto Alegre. Ora, retirando o tom de realismo que fornece esta delimitação do espaço, sua personagem “fagueira” surgia justamente no encontro entre dois importantes escritores brasileiros. Do primeiro, destaca-se a figura de um romancista e seu importante papel no estabelecimento da Academia Brasileira de Letras. Do outro, frisa-se o trabalho como jornalista, do qual diz que a rua recebeu seu nome por ali estar localizada a Associação Brasileira de Imprensa – local em que o eu do cronista e a borboleta se encontram novamente. Entretanto, ele confessa: “Entrou um instante no *hall*, entre duas colunas; seria um jornalista? – pensei com certo tédio” (BRAGA, 1998, p.142).

O início do parágrafo seguinte anuncia as boas novas, afirmando que não foi entre os jornalistas que a borboleta permaneceu. Sua borboleta sobe, e sobe alto, ou melhor, distancia-se daquilo que é chão. Sabemos que é comum entre os teóricos afirmar que a crônica é, sobretudo, terrena, chã: “a sua perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão” (CANDIDO, 1992, p.14). Nota-se ainda que esta pequena passagem fortalece as considerações de Antonio Candido, pois, neste momento, a borboleta se distancia daquele que a observa destacando sua pouca mobilidade, porém o objeto da observação não pertence ao conjunto de seres propriamente terrenos, desestabilizando a proposição teórica. Quanto ao tema, destacamos que tampouco o passeio de uma borboleta se caracterizaria como notícia de jornal a ser comentada – modo como muitos teóricos definem a crônica, prevalecendo a ideia de negativo da notícia.

Ao perceber que já se outorgava dono da borboleta, o eu do cronista a compara com o cão e a amada, notando-se aqui que também estes dois, apesar de podê-los declarar como seus, podem escapar de suas mãos, do seu aparente domínio, a qualquer momento, caracterizando-os como fugazes – marca, geralmente, do que é tema da crônica: o cotidiano, o instante, aquilo que escapa aos outros e que para o cronista é seu objeto de escrita: “Reparei que nenhum transeunte olhava a borboleta; eles passavam, devagar ou depressa, vendo vagamente outras coisas” (BRAGA, 1998, p.143). Esta perspectiva é com frequência ressaltada nos estudos de Arrigucci Jr. sobre a obra de Braga, com o intuito justamente de contrastar a escrita literária do cronista com o espaço inóspito do jornal. Entretanto, a técnica da escrita jornalística se faz presente na crônica:

Os olhos do cronista, treinados no jornal para o flagrante do cotidiano, afeitos à experiência do choque inesperado em qualquer esquina, estão preparados, em meio à vida fragmentária, aleatória e fugaz dos tempos modernos, para a caça dos instantâneos. O cronista é um lírico de passagem; se expressa de súbito, ao se deparar com o catalisador da emoção poética (ARRIGUCCI JR., 1988, p.12).

Então, o eu retorna aos elementos antagônicos expondo que enquanto os outros na cidade viam casas, veículos ou a si próprios, ele seguia uma borboleta amarela. Entende-se ainda que, apesar da comparação com as coisas próximas, é ele que tem o passo fiel (não a borboleta, nem o cão ou a amada). Lembramos que a mulher, as amadas na obra de Rubem Braga, são também personagens fugazes. Em sua maioria, não perduram mais que uma crônica.

Antes de concluir a primeira parte da crônica, anunciando que “amanhã conta mais”, Rubem Braga deixa estes personagens no jardim da Biblioteca Nacional, atentando para as cores que o eu do cronista passou a perceber devido ao contraste com o amarelo de sua borboleta: o branco e o azul dos bancos. Lembramos, então, a rápida passagem da borboleta pela ABI e a escolha do eu, nesta primeira parte, em deixá-la repousando no jardim da BN.

Cabe salientar as considerações de Eduardo Coutinho (2006) sobre o percurso histórico da crônica e suas aproximações com o jornalismo, para além dos comentários acerca dos fatos diários. Na década de 1830, o então folhetim francês

lança uma novidade, a ficção em fatias [...] É o início do romance-folhetim, ou romance publicado em pedaços, marcado pela fórmula “continua amanhã”. [...] No Brasil, o folhetim teve influência notável na história da literatura, seja publicando as primeiras manifestações da ficção no gênero romance, seja divulgando e criando gêneros novos, como o conto e a crônica (COUTINHO, 2006, p.47).

Este aspecto é também aproveitado pelos cronistas modernos, que não só escreveram crônicas em “fatias”, como pela própria demanda do escrever diariamente, mantinham relação com a escrita ininterrupta. Na obra de Rubem Braga, encontramos outras crônicas com mais de um capítulo, como as crônicas “Os Teixeiras moravam em frente”, “As Teixeiras e o futebol” e “A vingança de uma Teixeira” – publicadas semanalmente em abril de 1953 e que mais tarde vieram integrar o volume *A traição das elegantes*, em 1967. Anteriormente, em setembro de 1946, a tríade “Aventura em Casablanca”, “Fim da aventura em Casablanca” e “Verdadeiro fim da aventura em Casablanca”, fora publicada em *Um pé de milho* (1948) sob o nome somente da primeira,

porém dividida em três partes com títulos; já na compilação *200 crônicas escolhidas*, em 1977, elas aparecem como crônicas independentes, mas consecutivas. Esta atitude de Braga foi recorrente, tanto que, na nota da 1ª edição de *Um pé de milho*, ele certifica: “Tudo que aparece neste livro foi publicado em jornais e revistas [...] Desse número são histórias publicadas como pequenos folhetins, como a do corruipião, a do caminhão, a aventura em Casablanca e a história de São Silvestre” (BRAGA, 1948, p.5). Estas crônicas, “História do corruipião”, “História do caminhão” e “História de São Silvestre”, trazem em seu corpo a divisão anunciada por Capítulo I, II, sucessivamente. Para alguns estudiosos, como Flávio Loureiro Chaves (apud FRANCHETTI; PÉCOR, 1980, p.83), as crônicas

lidas em conjunto, formam um texto único, maciço e coerente, um verdadeiro *corpus* literário dotado de notável autonomia, já totalmente liberto da realidade imediata que lhe deu origem [...] a crônica de Rubem Braga é uma só – narrativa da solidão; e os diversos textos que a compõem, produzidos, em diferentes momentos, podem ser lidos como um fragmento de um mosaico.

As afirmações acima expostas fortalecem o argumento de que com Rubem Braga “A crônica deixa de ser documento e passa ao nível da ficção, adquirindo sua qualidade propriamente literária” (CHAVES apud FRANCHETTI; PÉCOR, 1980, p.84).

Na segunda parte da crônica, a escolha do autor foi manter os elementos antagônicos mudando suas combinações. Desta vez, a Rua Araújo Porto Alegre opõe-se à Biblioteca Nacional. Podemos ainda incluir entre os antagonismos a divagação acerca do uso de “*oitão*”, expressão regional para dizer “do lado”, em Recife, segundo consta na crônica. O cronista conclui que a primeira forma é mais bonita, mesmo que “aqui” (no Rio de Janeiro e por que não, no jornal) deva-se usar a forma “mais correta” (a preferência é pelo uso de *oitão*). A borboleta amarela continua seu voo para o alto, desce para averiguar se o admirador continua a segui-la, e desafia, sem medo, os guardiões das altas literaturas. A passagem que segue parece-nos uma das mais poéticas e modernas:

Que fazes aqui, sozinha, longe de tuas irmãs que talvez estejam agora mesmo adejando em bando álcere na beira de um regato entre moitas amigas – e aonde vais sobre o cimento e o asfalto, nessa hora em que já começa a escurecer, ó tola, ó tonta, ó querida pequena borboleta amarela! (BRAGA, 1998, p.144).

A semelhança com o poema de Carlos Drummond de Andrade (2000), “A flor e a náusea”, publicado em 1945, é tamanha que torna quase impossível ler a crônica sem lembrá-lo. O trecho se aproxima não só das estrofes finais, como mantém

similitude com o poema que também narra e descreve um sujeito caminhando em uma cidade onde se depara com algo excepcional àquele ambiente, alguém que percebe que só este eu é capaz de observar o que é digno de beleza. Esta vertente moderna também é salientada por Arrigucci Jr. (1988, p.27):

Num mundo como o nosso, já bastante estandardizado, de relações reificadas, onde tudo pode virar mercadoria e em si nada valer, o velho Braga, em meio ao mais efêmero, não apenas nos dá a impressão súbita do momento de beleza fugitiva, mas a dignidade e a poesia do perecível, quando tocado por um dedo humano.

Há, entretanto, muitas diferenças entre estas duas formas, como suas cores, sua distância ao toque, suas essências. Focalizamos nosso pequeno recorte para a frase que coincide com o verso, percebendo que no poema, a força da flor está representada em romper o asfalto, em brotar a despeito do ambiente totalmente inóspito, enquanto a borboleta parece sequer reconhecer o perigo representado por estes. Apesar de imaginarmos naturalmente que uma borboleta seja frágil, como a flor, ela passou sem o menor susto entre os leões da Biblioteca. Além disso, se comparada à flor, a borboleta tem vantagem por se tratar de um ser desprovido de raízes. Mesmo que não haja coincidência na descrição do tempo, consideramos que “às cinco horas da tarde” (ANDRADE, 2000, p.16) e “começa a escurecer” são tempos próximos ou até simultâneos. Ressaltamos que, diferente do poema que marca esta hora com o tempo exato da cidade através do relógio, a crônica se refere a um tempo sentido, de quem marca a passagem do dia observando a sombra que o Sol imprime na paisagem. Contudo, ambas podem ser lidas como referência não só ao início da noite, como ao fim de um expediente de trabalho, um trânsito insuportável, uma grande movimentação urbana que representam um ambiente hostil para a existência destas duas formas.

Neste momento, o cronista é interrompido por um amigo que o encontra na rua. Este amigo o chama carinhosamente por “bichão” – expressão coloquial como “cara”. Esta escolha poderia significar um apagamento de fronteiras entre o eu e a borboleta, mas a atribuímos ao fato de que o eu confessa ter vergonha de falar que estava olhando uma borboleta e a vinha seguindo. Logo, “bichão” estaria relacionado com a atitude não racional de olhar uma borboleta em pleno centro urbano. A vergonha, sentimento intimamente ligado com o julgamento do outro, influencia diretamente na postura do eu em não revelar o que de fato estava fazendo. Nota-se, entretanto, que a vergonha não recairia de todo em sua atitude, mas sim no objeto de observação: “Tive –

por que não confessar? – tive certa vergonha de minha borboletinha amarela” (BRAGA, 1998, p.145). A questão de não ser compreendido pelo outro, por aquele que o recebe, reconstrói também o caráter ambíguo da crônica de ser literatura no jornal: caindo nas mãos de uma crítica desavisada, recebe o carimbo de mero comentário ou ainda de relato confessional poético. Podemos ver esta ideia metaforizada na anedota sobre Lúcio Cardoso que aparece logo após o encontro com o amigo: na tentativa de informar um colega de trabalho sobre sua ausência no escritório, acaba por ser mal compreendido e visto como louco pelo colega, por este se apegar a detalhes menores da história.

Para o último capítulo, damos destaque ao aparecimento com mais força de um narratário, leitor, interlocutor. Na última frase da segunda parte, o eu se comunica diretamente com estes: “De maneira que vocês tenham paciência; na outra crônica, vai ter mais história de borboleta” (BRAGA, 1998, p.145). Marcar o narratário é um procedimento que antecede a crônica e facilmente verificável nos já citados “romances-folhetim”. Esta astúcia dos cronistas corrobora com o tom de “conversa fiada” que acompanha a leitura da crônica. É possível ainda observar que há uma espécie de simulacro para que o leitor/interlocutor tenha voz na crônica. Para ilustrar, destacamos estas duas passagens: “Dirás, leitor, que este quarto de hora poderia ser mais bem aproveitado. Mas eu já não quero aproveitar nada” (BRAGA, 1998, p.146) e “Cheguei a receber telefonemas: ‘eu só quero saber o que vai acontecer com essa borboleta’” (BRAGA, 1998, p.147). Na primeira, há, além da inclusão de uma suposta opinião do leitor, uma resposta, proporcionando condições de um possível diálogo; já na segunda, através da citação, certifica-se a existência deste leitor. Entretanto, é na referência aos amigos mais próximos que há maior expressividade crítica se estamos considerando que a borboleta representa a crônica: “Havia, no círculo das pessoas íntimas, uma certa expectativa, como se uma borboleta amarela pudesse promover grandes proezas no centro urbano. Pois eu decepçiono a todos” (BRAGA, 1998, p.147). Esta decepção à qual se refere o eu pode estar relacionada com a própria espera de que a literatura, diferente das notícias que vêm a informar e até persuadir leitores, possa surtir o mesmo efeito e promover mudanças benéficas na vida de quem a lê.

No início da terceira parte, a borboleta desaparece. O eu a perde de vista após ela sugerir que vai entrar na BN, mas opta por subir, elevando-se além da copa das árvores. Com a incidência da luz do Sol, o cronista a confunde com um pedaço de papel que acompanha até perceber que não se tratava mais de sua borboleta amarela.

Se, acompanhando a presente leitura, interpretamos a borboleta como representação da problemática do gênero, veremos que para Rubem Braga a crônica também é algo que escapa, que permite o dialético, mas supostamente o transcende e, sobretudo, não se deixa classificar. Para retomar o que havíamos apresentado sobre a simbologia da borboleta, recuperamos a sua inconstância e seu espírito viajante intensificados pela cor, o amarelo, cor “que extravasa sempre dos limites em que o artista desejou encerrá-la” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p.40). Vale lembrar que a própria imagem da borboleta com suas duas asas abertas, enquanto voa, pode ilustrar estes dois fios condutores que se fazem uno na crônica: o jornal e a literatura. No entanto, com suas asas fechadas, veremos que é impossível distinguir uma da outra, ou seja, enquanto crônica, jornalismo e literatura tornam-se indissociáveis no texto. Atentamos também para a atitude do eu, o qual somente após o devaneio poético e a constatação do sumiço da borboleta retoma suas atividades, voltando-se para o relógio e saindo da paisagem de mera contemplação para executar tarefas mecânicas no mesmo espaço.

A contraposição entre alto e baixo se repete em “Lembrança de um braço direito”. O cronista descreve uma situação comum: a impossibilidade de pousar em São Paulo por conta de mau tempo. Exposta a narrativa mínima do texto, ele passa a caracterizar a imagem que observa a partir do momento de embarque:

Mas ando pelo chão há muito tempo: chão perigoso, onde há pedras e buracos para um homem já escalavrado e já afundado; porém chão. Subi ao avião com indiferença, e como o dia não estava bonito lancei apenas um olhar distraído a esta cidade do Rio de Janeiro e mergulhei na leitura de um jornal qualquer. Depois fiquei a olhar pela janela e não via mais que nuvens, e feias. Na verdade, não estava no céu; pensava coisas da terra, minhas pobres, pequenas coisas. (BRAGA, 2005, p.115).

Nota-se uma valoração para as coisas terrenas diante de uma imagem celeste, mesmo que o chão seja caracterizado como “perigoso” e tenha proporcionado o desgaste deste homem. Ao contemplar do alto, o olhar do cronista é de indiferença, distraído, distante, tanto que reforça estar pensando nas “coisas da terra”. Esta diferenciação é importante para o gênero e corrobora a narrativa a ser contada na presente crônica. Se considerarmos o destaque que receberia a notícia da queda de um avião por falta de combustível, após inúmeras tentativas de pouso, em contraste com a pequena nota – se, por ventura, ela viesse a existir, dada a frequência de casos como este – acerca da dificuldade de aterrissagem, perceberemos, mais uma vez, o que é assunto para a crônica.



Cabe ressaltar que o cronista não deixa de enfatizar a banalidade do presente caso no próprio texto.

No que diz respeito à narrativa, recebe foco a angústia da passageira ao lado do cronista. Inquieta com a situação, Rubem Braga tenta acalmá-la oferecendo seu jornal para que pudesse se abanar e até se dispõe em trocar de lugar com uma amiga da passageira. De início, a senhora ao lado aceita, mas, na hora da troca, não se move, opta por manter o cronista ao seu lado:

acabou confessando que assim mesmo estava bem, e preferia ter um homem – “o senhor” – ao lado. Isso lisonjeou meu orgulho de cavalheiro: senti-me útil e responsável. Era por estar ali um Braga, homem decidido, que aquele avião não ousava cair. Havia certamente piloto e co-piloto e vários homens no avião. Mas eu era o homem ao lado, o homem visível, próximo, que ela podia tocar (BRAGA, 2005, p.145).

Desde a oferta do jornal em substituição à revista, somos expostos ao início de uma relação de confiança. Vemos que, diferente da revista, o jornal possibilita “ventilar mais”, construindo um paralelo entre o acesso e a divulgação, circulação da crônica no jornal e na revista. Dessa forma, o jornal passa a ser a representação daquilo que é próximo, do que está perto, mais acessível, como o próprio cronista que começa a se sentir mais útil. Esta sensação está vinculada à ineficiência do piloto e co-piloto do avião diante do improvável pouso. Ora, se estamos considerando que o cronista representa a própria crônica e que o avião é uma metáfora para o espaço do jornal, esta distinção dele dos funcionários pode ser vista como forma de destacar a crônica das outras colunas e textos do jornal. Ao afirmar que havia outros homens no avião, lemos que a passageira, ou a leitora, tem opções de escolha, mas, em um momento de “necessidade”, na hora da leitura diária, o que se mostra mais útil é o mais próximo.

A série de relações se sucede até dissertar sobre a função da aeromoça. O trabalho desta funcionária é descrito de forma mecânica, informal, que segue uma série de atitudes preestabelecidas, de tal maneira que se contrapõe com a atitude do cronista, que aparenta ser pessoal e afetiva. Este é um dos modos que permite ver a diferença entre o texto da crônica dos outros textos do jornal. A crônica permite exprimir a experiência humana, retomando a pouca afinidade deste gênero com o veículo que o publica. Por isso, a descrição da aeromoça é depreciativa e a do cronista é de alguém confiável:

Mas de que vale uma aeromoça? Ela não é muito convincente; é uma funcionária. A senhora evidentemente a considerava uma espécie de cúmplice do avião e da empresa [...].

A moça em uniforme estava sem dúvida lhe escondendo a verdade e dizendo palavras hipócritas [...].

A única pessoa de confiança era evidentemente eu (BRAGA, 2005, p.146).

O cronista se difere do jornalista, pois não tem vínculo direto com o jornal, ele não o representa. Tampouco se aproxima de um literato. Simon (2011, p.23) esclarece que entre o cronista e a empresa jornalística “estão em jogo contratos, cláusulas, prazos que não devem ser confundidos com o que rege o envolvimento dos escritores com as editoras”. Então, quais obrigações estão neste acordo? Embora o cronista não represente o posicionamento do jornal e/ou da revista que o publica, existe uma importante tarefa incumbida a ele. Esta função está intimamente ligada com o texto apresentar-se próximo ao leitor, seja nos temas abordados, seja na linguagem utilizada. Mostrando-se como a pessoa ao lado, cria laços de confiança, angariando novos leitores para o veículo que o publica.

Na presente crônica, o envolvimento é anunciado pelo próprio título, que facilmente retoma o provérbio “ele é meu braço direito”, prenunciando uma narrativa acerca de relações de confiança. Segundo o *Dicionário de símbolos* (2005, p.140), o braço é a representação da força, do poder, do socorro concedido, da proteção. Acompanhado de espáduas e mãos, os braços representam o poder de fazer, de agir e de operar. Mesmo sem o conhecimento prévio de todas essas representações, ao iniciarmos a leitura, acreditamos que o braço em questão é do cronista, pois ligamos algumas dessas características à masculinidade, virilidade e, por convenção, ao homem. No entanto, na medida em que avançamos, percebemos que se trata do braço da passageira. Pautados nesta observação, é interessante atentarmos àquilo que representa “direito”. No conjunto da tradição ocidental, direita e esquerda se opõem identicamente como macho e fêmea, ativo e passivo, dia e noite, extroversão e introversão, atividade e passividade etc. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p.341). Na Bíblia, enxergaremos o Paraíso se nos voltarmos para a direita, é neste lado que encontraremos nosso defensor. Há ainda alguns comentários rabínicos, que assinalam que Adão “era não só andrógino, mas homem do lado direito e mulher do lado esquerdo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p.341).

Considerando as representações de braço e destacando aquilo que se refere a socorro concedido e proteção, e claro, visualizando que o braço é da passageira, veremos que o texto ressalta o contrário do esperado: é o braço da passageira que possibilita ao cronista pensar na vida e querer sair daquela situação, à vista de uma queda

iminente. É o braço da moça ao lado que o faz lembrar e sentir falta das coisas e prazeres da terra:

E de repente me veio a ideia de que na verdade não podíamos ficar eternamente com aquele motor roncando no meio do nevoeiro – e de que eu podia morrer. [...] A senhora estendeu o braço direito, segurando o encosto da poltrona da frente e, de repente me dei conta de que aquela mulher de cara um pouco magra e dura tinha um belo braço, harmonioso e musculado. Fiquei a olhá-lo devagar, desde o ombro forte e suave até as mãos de dedos longos, e me veio uma saudade extraordinária da terra, da beleza humana, da empolgante e longa tonteira do amor (BRAGA, 2005, p.146-147).

A imagem do braço da moça somada à ideia de que esta passageira representa uma leitora e, considerando que é a sua presença ao lado do cronista que faz parecer a morte uma coisa vil e doentia, percebemos a importância daquele que lê para o cronista. Ele se utiliza da imagem do leitor, esta pessoa próxima a ele, para demonstrar de que forma este suscita e participa de sua escrita, deixando de ser apenas um momento compartilhado por duas pessoas, passando a ser memorável.

Frisamos que é recorrente na obra de Braga o rompimento da confiança no cronista, perante uma mulher que o tenha atraído. Basta lembrar “Viúva na praia” e “Diário de um subversivo” que evocam nitidamente esta quebra neste tipo de relação. Na primeira, o cronista delega para si o direito de vislumbrar a mulher do próximo, uma vez que o sujeito em questão havia falecido recentemente. Já na segunda, a convivência diária possibilita despertar no cronista sentimentos pela esposa do amigo. Em “Lembrança de um braço direito”, a sugestão de uma traição aparece no último parágrafo, com o reencontro da passageira com o marido no aeroporto:

Quando se retiravam, a senhora me deu um pequeno sorriso. Tenho uma tendência romântica a imaginar coisas, e imaginei que ela teve o cuidado de me sorrir quando o homem não podia notá-lo, um sorriso sem o visto marital, vagamente cúmplice. Certamente nunca mais a verei, nem o espero. Mas seu belo braço direito foi, um instante, para mim, a própria imagem da vida, e não o esquecerei depressa (BRAGA, 2005, p.148).

De modo geral, as mulheres estão de passagem pela vida desse eu que relata seu cotidiano. Em “Viúva na praia”, o eu do cronista até conhecia a moça antes da morte do marido, mas sem muita proximidade. Visto que o marido veio a falecer, não encontra motivos que o desencorajem a contemplar a beleza da moça. Já em “Diário de um subversivo”, ele passa a morar na casa de um amigo que o acolhe devido ao período

político pouco favorável a ele e acaba se apaixonando pela esposa do colega. Não se contendo, deixa sugerido no texto que a traição foi consumada.

Na situação relatada na crônica “Lembrança de um braço direito”, não haveria melhor maneira de representar o desfrutar de apenas um instante, que fortifica a proposta da crônica como texto curto e fluido, do que compartilhar um momento com uma passageira. Desta forma, a ideia de estar de passagem e o não estabelecimento de relações mais íntimas são representados, transparecendo os vínculos pouco duradouros como retrato de uma sociedade. O mesmo acontece nas crônicas citadas anteriormente a título de comparação. Em “Viúva na praia”, o eu do cronista não está reivindicando o direito de casar com uma viúva ou ter relações mais íntimas com a mesma, está apenas reclamando o seu direito de contemplá-la ao sol, viva. Na crônica “Diário de um subversivo” também não há registro de intenção mais perene.

### 3.3 O JORNALISTA

Desde suas primeiras manifestações, o jornalismo no Brasil era conduzido por funcionários públicos, padres, ex-militares, médicos, políticos e também por escritores. Para todos eles, trabalhar na redação do jornal era mais uma função que acumulavam, pois tinham consciência de que se tratava de um instrumento de ação política. Fernanda Rios Petrarca (2007, p.63) relembra que “o trabalho jornalístico tornava-se indissociável do trabalho político, e isso se perpetua por toda geração de 1870, para a qual o trabalho intelectual, de maneira geral, é inseparável do exercício político, tornando impossível a distinção entre ‘intelectuais’, ‘políticos’ e ‘jornalistas’”. A pesquisadora destaca que, a partir da segunda metade do século XIX, os jornais começaram a publicar textos literários, o que de certa maneira, supria a ausência de um mercado editorial e logo “as obras literárias passaram a depender dos periódicos para conquistarem reputação e serem divulgadas. Além disso, esses escritores passaram a ocupar cargos como redatores e chefes de redação no interior dos jornais” (PETRARCA, 2007, p.63-64). Uma mudança significativa na realidade da imprensa só foi possível acompanhada do surgimento das faculdades e universidades que permitiram diversificar as possibilidades de entrada e atuação no jornalismo. Fernanda Petrarca afirma que, para melhor entender o desenvolvimento do jornalismo, é preciso ter em vista a trajetória dos primeiros jornalistas que não só foram colaboradores, mas também fundaram e dirigiram periódicos, como

Quintino Bocaiúva, Rui Barbosa e Joaquim Nabuco, alguns desses, aliás, envolvidos com a fundação da Academia Brasileira de Letras.

Em *Quando a notícia vira fato literário*: as crônicas de Drummond inspiradas no jornalismo, Giovana Chiquim (2010) esclarece que, apesar de literatura e jornalismo estarem tão intimamente ligados, é necessário atentar para a singularidade da proposta de cada um no que diz respeito à escrita. Para tal, Chiquim retoma Jakobson, frisando que a literatura está vinculada às funções poética e emotiva, e o jornalismo à função referencial. É através desta distinção que a autora define a função do jornalista:

Se a palavra “literatura” é polissêmica e compreende uma variedade de sentidos, o jornalismo, ao contrário, se aproxima de uma “ciência exata” e pode ser caracterizado como uma espécie de “testemunha do real”. A atividade jornalística se preocupa em apurar os acontecimentos e difundir informações da atualidade. Gisela Campos declara que “o jornalismo é uma vocação, sim, mas não para a escrita, não para o texto propriamente dito. O jornalista tem a vocação de buscar a verdade [...], a descoberta, a revelação” (CAMPOS apud BRITO, 2008, p.80). Nesse caso, o repórter utiliza a linguagem apenas como um “meio” para comunicar aquilo que se passa no mundo concreto de forma isenta e imparcial (CHIQUEIM, 2010, p.14-15).

Este aspecto do jornalista é transposto para a literatura quando se torna personagem de ficção. Aline Strelow (2009) avaliou três romances da década de 1970, para visualizar a representação do jornalista. Conclui que como os autores (Érico Veríssimo, Ivan Ângelo e Raduan Nassar) tiveram estreita ligação com a imprensa, utilizaram a literatura para expor sua indignação com a postura dos meios de comunicação da época e exaltar a existência de profissionais sérios e preocupados. Das obras analisadas (*Incidente em Antares*, *A festa* e *Um copo de cólera*), Strelow destaca três perfis do profissional: o jornalista oportunista, o herói e o humano. Por conta do período concomitante em que foram escritas e pelo qual se passam as narrativas, a ficção acaba por retratar a luta da classe jornalística. Neste momento, os profissionais estavam com suas atenções voltadas para o controle de fluxo de informações, devido à concentração dos meios de comunicação nas mãos das mesmas pessoas, o que proporcionava uma uniformização da informação. Contudo, Strelow (2009, p.73) esclarece:

Mesmo em se tratando de autores ligados ao universo jornalístico, e, quem sabe, até por esse motivo, não se encontra nos livros uma defesa ou explicação às ações dos meios de comunicação durante os *anos de chumbo*. A omissão e a manipulação de informações movidas por interesses pessoais não são justificadas pela dura política de repressão da época, e sim, delegadas à falta de princípios dos próprios profissionais.

Carlos Ribeiro (2009, p.88-89) relembra as prisões, os processos, as censuras que Rubem Braga sofreu, destacando de sua obra o perfil de jornalista combativo. Para tal, enumera os grandes acontecimentos históricos do século XX que o cronista acompanhou<sup>6</sup>:

sobre o nazismo, o franquismo, o salazarismo, o comunismo; sobre a revolução cubana e a invasão daquele país pelos Estados Unidos; atacou as atitudes retrógradas da Igreja Católica e defendeu a Teologia da Libertação; combateu as ditaduras do Estado Novo e a militar de 1964; defendeu o monopólio da Petrobras, nos anos 50; denunciou a indiferença do governo e das elites econômicas em relação à miséria do povo brasileiro; previu, já nos anos 50, os graves problemas que decorreriam dessa indiferença; denunciou negociatas as mais diversas e, reiteradamente, a falta de fiscalização da indústria farmacêutica pelo governo; [...] atacou a ação violenta e arbitrária das polícias e das forças armadas; denunciou a censura e as torturas nas delegacias e nos quartéis; defendeu presos políticos (quando ele mesmo não era um); acompanhou, como repórter, a Guerra Fria, a política do petróleo, as experiências nucleares, a tomada do poder por Fidel Castro em Cuba; defendeu a preservação da estabilidade do emprego dos trabalhadores [...].

Ribeiro destaca que Rubem Braga não era adepto a partidos, facções ou grupos políticos, o que colaborava para a fama de escritor alienado, comodista e descrente na década de 1970, porém o pesquisador explica que o cronista preferia exercer seu posicionamento político no âmbito do privado. Carlos Ribeiro ainda faz referência ao livro *A traição das elegantes pelos pobre homens ricos: uma leitura da crítica social em Rubem Braga*, de Ana Karla Dubiela, publicado em 2007, pela Edufes, e às considerações de Marco Antonio de Carvalho sobre este, que procuram desfazer o equívoco de que a crônica só se torna política e engajada pós-AI-5, frisando a temática social dos textos de Braga, bem como períodos em que o escritor só pôde publicar através de pseudônimos, devido a seu posicionamento político. Como já nos referimos anteriormente, Ribeiro (2009, p.94) certifica que o cronista opta por dar um destino menos perene a essas crônicas: “Conformara-se, talvez, com a ideia de que já havia feito a sua parte. Isto é claramente visível quando se compara a ênfase social dos seus dois primeiros livros com o tom cada vez mais desinteressado de suas últimas obras”. Contudo, o pesquisador conclui: “Embora visivelmente mais cético e desencantado, ele continuou se posicionando, ainda que episodicamente, sobre questões políticas e sociais até o final de sua vida” (RIBEIRO, 2009, p.94).

---

<sup>6</sup> Durante a pesquisa na Fundação Casa de Rui Barbosa, foi possível ter contato com algumas dessas crônicas, publicadas entre 1956 e 1957 no *Diário de Notícias*. De maneira geral, tinham como título “Rubem Braga ausculta” ou “Rubem Braga analisa”, complementadas pelo tema que discorriam (as eleições americanas, o envio de tropas a Suez).

Podemos apontar, inicialmente, que devido a esta atitude de Rubem Braga, a referência ao jornalista nas crônicas é consideravelmente menor se comparada ao cronista e ao escritor, uma vez que não estamos analisando as obras que reúnem crônicas de viagem e de guerra. Fato que, por outro lado, entra em conflito com a postura do próprio autor em se assumir jornalista e não cronista, como relata José Castello (1996, p.97), em *Na cobertura de Rubem Braga*, livro estruturado em verbetes, partindo da ideia que as crônicas eram, na verdade, uma entrevista. Entretanto, cabe avaliar mais detidamente em que situações Braga preferia anunciar sua profissão. Augusto Massi (2013), por ocasião do centenário de Rubem Braga e da publicação do livro *Retratos parisienses*, recorda que o cronista, às vezes, hesitava em se anunciar:

O sentimento de pudor predomina. Braga evita se apresentar como jornalista: “Quando me apresentei na casa de Picasso não disse que era jornalista. Não menti, nem mesmo por omissão. Ser jornalista é, sobretudo, fazer perguntas e, na verdade, eu não tinha nenhuma pergunta que lhe pudesse fazer”. Em outra passagem da mesma crônica: “Sou o pior jornalista do mundo. Para que fazer perguntas de interesse para uma reportagem?”.

A referência ao repórter é uma das primeiras a aparecer na obra de Braga quando se trata de profissionais do jornalismo. Em “Reportagens”, a proposta é analisar a perspectiva que um repórter assume ao apresentar seu trabalho. Tendo isto em vista, o repórter da crônica descreve sucintamente uma reportagem lida em um jornal carioca. Trata-se de uma cena que envolvia danças, vestimentas e linguagem próprias. Incapaz de compreender o que acontecia, o repórter do periódico do Rio de Janeiro fala em macumba, pai-de-santo, Exu e termina seu texto com a seguinte indagação: “Que dirá a isso o senhor Chefe de Polícia?” (BRAGA, 2002, p.129). Sem responder ou comentar o texto, o repórter da crônica passa a descrever uma reportagem antiga que fez quando estava no Rio de Janeiro. A cena também envolve danças, vestimentas e um ritual apropriado, como da primeira, mas, como está falando do seu trabalho, fornece alguns detalhes:

Um homem com uma espécie de camisola preta e com um pano bordado de ouro nas costas dizia palavras estranhas, em uma língua incompreensível. [...] Depois apareceu um menino com uma camisola vermelha trazendo uma caçamba de onde saía fumaça cheirosa. [...] O homem do camisolão preto bebeu um pouco de vinho e começou a meter na boca de cada velha que se ajoelhava em sua frente uma rodela branca. Em certo momento o menino de camisola saiu com uma bandeja. Pensei que ele fosse distribuir vinho, mas em vez disso recolhia níqueis e pratinhas (BRAGA, 2002, p.130).

Desta maneira, Braga demonstra que qualquer ritual pode ser visto com estranhamento se o espectador não conhece o significado daquelas práticas. Assim, propicia, a partir do seu próprio texto, uma reflexão sobre o importante papel dos profissionais do jornalismo, principalmente no que diz respeito à imparcialidade na escrita de uma reportagem. Tanto que termina a crônica com a mesma frase do repórter do periódico carioca: “Que dirá a isso o senhor Chefe de Polícia?”.

A falta de verossimilhança nos textos publicados no jornal é questionada na crônica “Marionetes”. O narrador descreve a cena de um menino brincando com seus títeres e se impressiona ao observar a maneira com que os personagens vêm à cena:

Ao acaso, lança os personagens no palco, pegando às vezes o que está mais perto, seja capeta, mulher ou guerreiro antigo. Inventa falas, improvisa enredos, cria situações terríveis que resolve muito naturalmente com sua prepotência de pequeno deus. Quando está cansado de um personagem, seja a Morte ou seja o Rei, faz com que outro lhe aplique uma surra e o expulse de cena – ou simplesmente o lança fora, sem explicar por que veio, nem por que se foi. [...] E haja o que houver tudo acaba sempre muito bem, com bonecos dançando e o dragão a abanar alegremente o rabo (BRAGA, 1984b, p.88).

A este cenário, sobrepõe-se o trabalho do jornalista que se julga incapaz de produzir uma narrativa para a brincadeira do menino:

Disseram-me para escrever uma peça para a o menino, mas não tive jeito. Sinto-me burro e cinzento diante desse pequeno mundo vivo e colorido. Leio muitos jornais, e até escrevo neles; acompanho os trabalhos no Parlamento; interesso-me pelo noticiário da missão Abbink e pelos argumentos contra e a favor da exportação de manganês; fico atento, sem nada a ter com isso, às manobras em torno da recomposição do PSD em Minas e aos debates da Comissão Central de Preços... Estou, na verdade, muito burro. Acabaria inventando uma história fria, cacete e de mau gosto. Não tenho o direito de levar meu pessimismo pardo e minha cansada estupidez a esse palco de sonhos coloridos (BRAGA, 1984b, p.87).

O trabalho no jornal não condiz com o colorido que uma narrativa lúdica pode propiciar. Para o jornalista, resta lidar com uma escala de cinzas e pardos que correspondem à realidade e ao cotidiano. Sem mencionar que a manipulação dos bonecos, por parte do menino, destoa daquela encontrada nas narrativas dos jornais:

Fecho a porta do escritório, volto a ler meus jornais. Pacientemente percorro os telegramas das agências, o noticiário da Câmara, as audiências do Sr. Presidente da República, noticiário de Institutos, editoriais sobre a situação de Berlim, sobre o preço do café... E tudo isso é também absurdo; há enredos estranhos, personagens que entram e saem ninguém sabe por que, ministros, bailarinas, moleques... Tenho vontade de ir lá dentro chamar o menino, entregar-lhe o Brasil e o Mundo, pedir-lhe para organizar, com todos esses bonecos terríveis e gaiatos, uma história mais coerente e mais divertida (BRAGA, 1984b, p.88).



O impulso de ir procurar o menino, na tentativa de aclarar as questões mundiais, compactua com a ideia de acaso expressa na maneira como as marionetes vem à cena no teatro das crianças. O eu que observa nota surpreso o modo com que o menino atua: “Não escreveu, nem sequer imaginou nenhuma peça. Vai inventando” (BRAGA, 1984b, p.87-88). Desta maneira, contrapõe mais uma vez o trabalho de jornalista – pressupondo que se trata de um ofício sistemático, que deve ser bem elaborado, desprazeroso – com a brincadeira do menino que é divertida. Assim, podemos afirmar ainda que a função do jornalista está no âmbito da reprodução, enquanto o menino está no âmbito da criação, o que explica o jornalista se sentir despreparado para escrever uma peça para o menino.

Embora nos registros que se referem ao jornalista não haja uma expressividade tão forte neste sentido, na crônica “Pequena Imprensa”<sup>7</sup>, que figura entre os primeiros trabalhos de Rubem Braga, no então jornal de seus irmãos, o *Correio do Sul*, podemos ver um apreço pelos jornais das cidades pequenas. Segundo declara na crônica, são esses jornais que possibilitam ter contato com o cotidiano de seus conterrâneos: “eles trazem até os meus olhos, palpitando em suas colunas modestas, a própria vida do meu Estado, com o defeito de suas incertezas e as vibrações de suas esperanças” (BRAGA, [19--], n.p.). Não que esta “vida”, este “cotidiano” esteja estampado nas páginas dos jornais; na verdade, o enunciador explica que é justamente por conhecer o trabalho no jornal que consegue discernir e reconhecer no não dito aqueles não contemplados pelas notícias da cidade:

Eu compreendo o que dizem essas entrelinhas e conheço os nomes que assinam esses artigos.

Nada me ilude nem me distrai: através dos elogios e das críticas eu adivinho a verdade; atrás da alegria de uma frase eu sinto a tristeza de um pensamento [...]

E essa vida que se estampa timidamente na coluna desses jornais me deixa quase emocionado (BRAGA, [19--], n.p.).

Após este desabafo, o eu declara sua crítica aos profissionais que trabalham nestes periódicos:

---

<sup>7</sup> Publicado em *Correio do Sul*, sem data. Segundo consta na biografia de Rubem Braga, escrita por Marco Antonio de Carvalho (2010, p.74), a colaboração do autor para este jornal ocorreu durante os anos de 1928 a 1931. Texto disponível no acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa. Pasta RB Especiais, cx 2 (61 folhas), crônicas diversas em xerox, p.33.

A pequena imprensa é o viveiro dos heróis da mediocridade, desses pequenos heróis quase sempre interessados e egoístas, mentirosos e mesquinhos, mas, no fundo, ingenuamente capazes de tudo o que é bom e puro.

[...] Não aprofundam ideias nem têm grande cultura – mas são inteligentes e se esforçam para acertar.

[...] Emocionam-se com um elogio e se orgulham do nome de jornalista (BRAGA, [19--], n.p.).

E a conclui apresentando sua postura diante do jornal – como espelho de um povo:

Os pequenos jornais, seus humildes tributários, são o reflexo da vida íntima de um país: mostram à nossa observação comovida os pequeninos dramas da sua vida diária, as incompreensões de seu povo, as incertezas de seu rumo, o sentimento, a alegria, a inquietude, a esperança, a melancolia, a bondade será fim de sua raça... (BRAGA, [19--], n.p.).

Não causa espanto ver em outra crônica, anos mais tarde, que o trabalho no jornal revela este mesmo eu em pessoa que certifica a qualidade dos textos preparados para veiculação no jornal. Na primeira parte de “Por quem os sinos bimbam”, o enunciador esclarece que escrever mal é quase uma arte, e que algumas pessoas fazem isso naturalmente. O problema é que este “demônio” também assombra as pessoas habituadas a escrever bem. Um dos casos lembrados na crônica é de um escritor que deveria preparar um artigo sobre política e economia com uma “pitada” de História. Apesar das cobranças de Joel Silveira, o dono do semanário no qual seria publicado o artigo, o material não ficava pronto.

Atentamos que o autor do artigo, em nenhum momento, é descrito como jornalista, ele é apresentado como poeta e historiador, ou seja, *alguém que escreve*, poderia até ser visto como cronista, pois as duas funções se enquadram bem no que se espera de um cronista, mas não é este o perfil transcrito.

No dia em que o escritor entrega o material, Silveira não conteve sua decepção, negou o artigo na frente do amigo e, para provar que não estava sendo rigoroso, clama por ajuda ao companheiro de redação, neste caso, nosso enunciador:

E berrou para mim, a duas mesas de distância, como quem pede socorro:

– Rubem!

Quando me aproximei, ele retomou o artigo da mão do amigo e me mostrou:

– Veja se é possível publicar isto! Leia só as três primeiras palavras: você não chegará à quarta! Ninguém, no mundo, conseguirá chegar até a quarta palavra, a linotipo vai engasgar na hora de compor isso!

Olhei – mas Joel já bradava para toda a redação ouvir, aquele começo genial: “Tirante, é óbvio,...” (BRAGA, 2003, p. 164).

A segunda história citada na crônica é a de uma senhora. Nota-se aqui que ao apresentar a mulher, o foco da descrição se mantém em suas qualidades físicas e não intelectuais ou mesmo que pudessem demonstrar preparo para realizar o texto. A mulher em questão era uma senhora com um sorriso encantador, um andar musical, uma longa mão branca de veias azuis e usava perfume francês. Estava, sim, muito bem recomendada, tanto que o secretário da redação tinha ordem de publicar sua crônica, mas, ao se deparar com o texto, teve que se conter para não ser indelicado. Logo após encaminhá-la até o elevador e se despedir, o secretário revela o texto que acaba por registrar na memória do enunciador também seu início catastrófico, que acaba por intitular a presente crônica.

Pode ser sutil a presença da mulher destoando do espaço do jornal em “Por quem os sinos bimbam”, mas na crônica “As moças”<sup>8</sup> notamos que este tópico não passou despercebido aos registros de Rubem Braga. O texto inicia com o indicativo que a imprensa está melhorando. A causa é justamente a entrada significativa das mulheres na profissão. A mudança é notável, porque o perfil desse profissional era conhecido por todos:

Antigamente o jovem repórter de jornal carioca era quase sempre um nordestino magro, meio barbudo, com um ar famélico, e feio; vivia com uma espécie de raiva de todo mundo por não reconhecer imediatamente o seu talento. Esse tipo ainda existe, e é provavelmente ele que fornecerá o bom jornalismo de amanhã. Mas subiu muito o padrão físico médio da profissão. E há as moças (BRAGA, 1957, n.p.).

O olhar atento do jornalista propõe algumas justificativas para esta transformação:

Algumas se fazem jornalistas “para tirar carteira”. Outras porque, não sabendo o que estudar, entraram para uma Escola de Jornalismo. Outras ainda arranjaram uma seção de jornal para brilhar um pouco e ganhar seu dinheirinho. Enfim, os motivos são muitos, e é capaz até de haver algum caso de vocação. A verdade é que já existe um pequeno time de moças bonitas e educadas trabalhando no ramo (BRAGA, 1957, n.p.).

O que podemos observar é que, como na crônica anterior, vemos exaltada a beleza da mulher e não propriamente sua habilidade para exercer a escrita. Chama a atenção ainda o quesito “vocação” aparecer como última alternativa e ainda no singular – ressaltamos que isto é colocado de maneira muito bem humorada e compactua com a ideia

---

<sup>8</sup> Publicado em *Diário de Notícias*, no dia 12 de setembro de 1957. Texto disponível no acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, Pasta *Diário de Notícias*, 1956 - 1957, p.388.

de que a beleza feminina é inspiração primordial da crônica de Rubem Braga, como vemos no desfecho deste texto: “saudemos essas colegas que vêm fazer companhia aos eternos ‘rapazes da imprensa’ e alegrar as salas de redação, tradicionalmente povoadas de gente feia, do sexo feio” (BRAGA, 1957, n.p.).

É interessante pensar esta crônica também numa perspectiva histórica da profissão, em uma época na qual a oferta de cursos de Jornalismo ainda era baixa. Segundo pesquisas recentes, como as que Jacques Mick (2010) desenvolve em seu projeto de pesquisa “Perfil profissional do jornalismo brasileiro”, até 1970 somente 18 cursos de Jornalismo estavam abertos. Número que muda drasticamente a realidade da profissão, quando observamos que em 2010 já alcançam 316 cursos disponíveis. Outro dado que merece destaque nesta pesquisa é que, ao observar o número de egressos desses cursos, nos anos 2000, nota-se dois terços do total compostos por jovens e mulheres.

### 3.3.1 O PUBLICITÁRIO

No que diz respeito à linguagem jornalística, as crônicas de Rubem Braga dão destaque também para a produção de anúncios publicitários, dando a ver mais uma faceta de quem trabalha no jornal. Em “O d’Almeida, o Mani, o Nader, etc.”<sup>9</sup>, o enunciador confessa que nunca se encaixou neste tipo de serviço, aliás, dava era mais trabalho para o seu chefe que “cortava e emendava implacavelmente tudo o que [...] escrevia a favor da Gillette e outros produtos beneméritos” (BRAGA, 1973, n.p.). O foco desta crônica recai sobre a técnica norte-americana que ditava moldes de escrita na expectativa de alcançar boas vendas.

Com o intuito de estabelecer novas práticas com o corpo, a publicidade em rádios, jornais, revistas e televisão contribuiu para uma verdadeira revolução na venda de cosméticos e outros produtos para higiene. Neste sentido, Antoine Prost (1992, p.98) faz algumas considerações em *História da vida privada*, no subcapítulo que intitula “O corpo reabilitado”:

Com efeito, a explosão publicitária acelerou bruscamente em todo o conjunto da população a adoção de práticas físicas preconizadas por médicos e moralistas burgueses, em alguns casos desde o começo do século. Para vender xampus [...] para lançar perfumes, desodorantes, cremes, filtros solares, uma firma como a *L’Oréal* sustentou um esforço publicitário maciço.

<sup>9</sup> Publicado em *Última Hora*, no dia 20 de julho de 1973. Texto disponível no acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, Pasta *Última Hora*, 1968 - 1969/ 1973 - 1975, p.192.

Prost (1992, p.98) esclarece que a preocupação não era somente a de inserir hábitos de higiene, mas também a de estabelecer o culto ao corpo:

Vender um xampu ou uma pasta de dentes é, em primeiro lugar, impor ao público, com a imagem da cabeleira ou do sorriso de uma estrela de cinema, a ideia de que é preciso lavar os cabelos ou os dentes, e não há como ampliar as vendas de bronzeadores enquanto a pele bronzeada na volta das férias não se tornar um imperativo social. Assim, os comerciantes contribuíram mais do que os higienistas para difundir os novos hábitos do corpo.

O sucesso dos anúncios publicitários não era questionado, mas sim celebrado. Tanto que o enunciador da crônica registra que o uso da técnica era relacionado ao desenvolvimento do país:

Li muita coisa exaltando a publicidade como grande fator de progresso, motor da democracia, permitindo a fabricação em grande escala, a baixa dos preços, o conforto e a higiene a serviço das massas, a elevação do nível de vida, a educação do povo... (BRAGA, 1973, n.p.)

Todavia, é mantendo-se distante dos eufóricos que ele recebe todas as notícias sobre a publicidade. Afirma que, certa vez, os anúncios levaram-no a crer que os “homens de negócios americanos” só queriam fazer boas coisas para os “pobres de Cachoeiro de Itapemirim, da Ásia e da África” (BRAGA, 1973, n.p.), mas logo surgiu desconfiança quanto às “verdadeiras intenções” desses homens – sentimento também compartilhado por seu chefe, o d’Almeida. De maneira descontraída, neste momento refere-se ao maniqueísmo, esclarecendo que não se trata de ver o mundo dividido entre mocinhos e bandidos, pois seria exagero da parte de qualquer um.

O jornalista aproveita o ensejo para se pronunciar a favor da censura dos anúncios, com ressalva para os de bebidas alcólicas e cigarros – que devem continuar, cortando os exageros. Para elucidar o motivo de seu posicionamento, ele se restringe a criticar anúncios de automóveis, motocicletas e gasolina, por sua influência direta na construção da imagem do que é ser homem a partir dessas propagandas: “Toda essa publicidade tende a fazer do homem ao volante um supermachão – na verdade, um debilóide que seria menos lamentável se fizesse mal só a si mesmo” (BRAGA, 1973, n.p.).

Podemos ver, em sua crítica, o posicionamento contra este bem de consumo (o carro e/ou a moto) que passa a ser símbolo de “poder” e status para a figura masculina. Em nossa leitura, une-se a esta imagem a ideia de que o automóvel é também contínuo, extensão da casa e do espaço privado, uma vez que quem possui um veículo

próprio pode se abster do uso de transportes em comum (como bondes e ônibus). Entretanto, vemos no enunciador um movimento contrário a este, ao declarar seu apreço pela bebida e cigarros. Por um lado, é interessante apontar que estes dois elementos estão intrinsecamente ligados à imagem do homem solitário e também do escritor. Por outro lado, se considerarmos o frequente uso destes produtos em locais compartilhados, como o bar, veremos que eles favorecem a existência de um espaço de transição, uma vez que o bar está entre o espaço público do trabalho e o espaço privado da vida doméstica. Segundo Antoine Prost (1992, p.119), já no século XIX, o bar passa ser o espaço onde se encontram os amigos, depois do trabalho e aos domingos. Cabe frisar que é comum ver o espaço do bar ser citado na obra de Rubem Braga com este mesmo intuito, como nas crônicas “Os jornais” e “Faço questão do córrego”, quando o cronista expressa sua vontade de ver seu nome registrando uma rua que tivesse um botequim para propiciar tais encontros casuais.

Para contribuir com a discussão sobre o publicitário, recuperamos mais uma crônica do acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa. O texto intitulado “Anúncios”<sup>10</sup> veio a ser publicado em livro, no volume *Um cartão de Paris*, com o título “A lua semeava crisântemos”. Se colocados em paralelo, podemos observar que as alterações feitas para a republicação da crônica demonstram uma reflexão e posicionamento sobre o publicitário por parte do enunciador.

A mudança mais significativa entre os dois textos é quanto ao aspecto temporal. Em “Anúncios”, a escrita se desenvolve no presente: “Passei o meu domingo mexendo e remexendo no texto de um anúncio” (BRAGA, 1969, n.p.), enquanto no texto publicado em livro, vemos a escrita de um passado, em que o enunciador confessa: “Recordo, sem nenhuma saudade, o tempo que passei redigindo anúncios” (BRAGA, 1997, p.57). A ideia central dos textos é comentar o *modus operandi* do publicitário, cheio de normas, regras e princípios, que acabam por tornar um pequeno anúncio tão trabalhoso quanto um soneto. É por este viés que ele iguala o redator de anúncios ao poeta, uma vez que ambos trabalham com a palavra e devem obter dela seu melhor efeito:

O poeta e o redator de anúncios não podem fazer como o jornalista e o prosador comum, que usam as palavras com certa folga. Têm de medi-las, estudar-lhes com minúcia o sentido preciso, o som e o tamanho. Têm de examinar a frase depois de escrita, pesar sua força, limpá-la de todo supérfluo, imaginar o efeito psicológico que ela poderá ter (BRAGA, 1969, n.p.).

<sup>10</sup> Publicado em *Diário de Notícias*, no dia 24 de maio de 1969. Texto disponível no acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, Pasta *Diário de Notícias*, 1968, p.219.

Estabelecida uma relação de igualdade, o enunciador reforça e certifica a proximidade entre o redator e o poeta apresentando a origem da formação do grupo de profissionais:

Foi lentamente que se formou no Brasil a profissão de redator de anúncios; hoje temos um corpo de técnicos não muito grande, mas eficiente. Ele inclui, entre muitos profissionais que só são conhecidos dentro do meio publicitário, alguns escritores conhecidos (BRAGA, 1969, n.p.).

O trecho acima de “Anúncios” foi substituído em “A lua semeava crisântemos”, o que permitiu abrir espaço para citar alguns nomes consagrados neste meio: “Bons escritores brasileiros fizeram publicidade: basta citar Bilac e Alvaro Moreyra; mas não viviam disso. O primeiro verdadeiro profissional que eu conheci foi Orígenes Lessa, lá por 1933 [...]” (BRAGA, 1997, p.58). Percebe-se que, ao citar autores conhecidos, o enunciador tenta fortificar seu argumento, contudo, nos dois textos, é perceptível um questionamento quanto a validade, para o poeta, do “training” publicitário. Em “Anúncios”, ele afirma que passar tanto tempo enclausurado com regras de escrita propicia maior facilidade ao escrever outros gêneros mais maleáveis. Inclusive descreve que se tem a sensação de segurança, declarada pela expressão “terra firme”:

Ontem mesmo, depois de passar algumas horas mexendo com anúncio, tive de redigir uma nota para uma revista. Bati página e meia a máquina com rapidez, quase com satisfação, como um sujeito que, depois de andar muito tempo na areia fofa, chega a uma estrada de terra firme (BRAGA, 1969, n.p.).

Para a republicação em livro, vemos uma sutil alteração em seu argumento. No texto de 1969, recebemos a resposta, sobre a validade do treino publicitário, de forma menos direta: “Em tese, sim. Na prática, porém, isso talvez dependa do temperamento do escritor” (BRAGA, 1969, n.p.). Já na crônica em livro a réplica é pontual: “Não, me diz um deles, ‘emburra’” (BRAGA, 1997, p.59). A mudança entre as respostas é sentida com menor intensidade nos argumentos conclusivos do texto. Enquanto em “Anúncios” somos levados a crer que ao abandonar as regras da publicidade o escritor, em sua hora de folga, teria vontade de se entregar à literatura, em “A lua semeava crisântemos”, entregar-se à literatura seria uma obrigação, de forma que teria um efeito catártico sobre o redator de anúncios. Tanto que essa mudança ocupa, nada menos, que o espaço do título do texto, pois o escritor seria tentado a escrever coisas como: “A lua de

agosto semeava crisântemos e bicicletas verdes no abril de teu sonho de mariposa tonta...”  
(BRAGA, 1997, p.59).

### 3.4 O LITERATO

Se, por um viés crítico, a crônica se aproxima da notícia, na medida em que é registro do cotidiano, por um viés biográfico, Rubem Braga reforça a ligação do seu trabalho com o jornalismo, distanciando-se de qualquer pretensão literária:

Braga não gosta da ideia de literatura. Sempre se vê como um jornalista, e não como um escritor. As crônicas são um prolongamento de sua vida.

[...] Às vezes, amigos lhe cobram uma narrativa de mais fôlego, talvez um romance. “Eu não tenho imaginação”, ele assegura. “Por isso, não escrevo romances. Escrevo sobre o que vejo, escrevo sobre fatos e sobre coisas concretas. Minha imaginação é péssima”. Tenta, certa vez, escrever um conto policial. [...] Orgulha-se de sua ideia, mas não consegue escrever nada além de uma página e meia.

[...] Braga repete sempre que não é um ficcionista. “Sou, no máximo, um antificcionista”, define-se. “Eu faço aquilo que os romancistas não têm paciência para fazer” (CASTELLO, 1996, p.107).

Não é de se admirar, visto o exposto acima, que, no verbete “Literatura” de *Na cobertura de Rubem Braga*, José Castello detenha-se mais demoradamente a descrever Rubem Braga como leitor. Neste sentido, é interessante lembrar uma pequena passagem em “Dois escritores no quarto andar”, na qual o cronista registra que, de modo geral, davam-lhe pouco crédito pela leitura que fez de Proust:

É verdade que meus inimigos assoalham que eu jamais li, no duro mesmo, todos aqueles volumes, embora em conversa de salão eu seja capaz de disreter sobre Swan, descrever Combray ou Balbec, falar de Albertina ou da senhora duquesa de Guermantes. “O Braga tem suas lantejoulas, mas não sabe as coisas” – murmuram os invejosos (BRAGA, 2004, p.95-96).

Não só os inimigos e invejosos questionavam o leitor Braga. Segundo Castello (1996, p.105), o cronista era um leitor metuculoso e lia tudo que lhe caía nas mãos, sem preconceitos e, aparentemente, também sem gosto literário:

Os amigos se surpreendem, e até se irritam, com sua paixão despropositada por livros de divulgação, compêndios de terceira categoria e manuais ingênuos do tipo faça-você-mesmo. Ao lado da rede podemos encontrar exemplares contorcidos, que o cronista compra em sebos e aos quilos, de pérolas da auto-ajuda como o *Tratado do anzol*, *Como caçar felinos*, ou *O livros dos pesticidas*.



É fato que na obra publicada em livro são poucas as crônicas com menções a escritores ou obras literárias. Destaca-se Carlos Drummond de Andrade como um dos autores que frequentemente é citado nos textos, mas outros têm sua presença registrada, como Machado de Assis, Olavo Bilac, Graciliano Ramos, Vinicius de Moraes, Otto Lara Resende, Antônio Maria, para citar alguns. Todavia se observamos o trabalho de Braga para periódicos, iremos nos deparar com uma realidade diferente desta que acaba por expor mais o lado leitor do cronista. Ressaltamos que, para os pesquisadores da obra de Braga, é enriquecedor poder acompanhar através deste trabalho com pequenas colunas e notas o desenvolvimento posterior para futuras crônicas. Além de ter contato com uma escrita mais rápida e sucinta que a costumeira crônica, permite identificar temas e motes comuns. Um exemplo é a coluna “Vamos abrir os livros”, publicada em *Última Hora*, onde o cronista costumava resenhar, em poucas linhas, as atuais publicações do mercado editorial. Destacamos dessa coluna a indicação de leitura do *Dicionário de Literatura Brasileira*, organizado por José Paulo Paes e Massaud Moisés. É o caso ainda da coluna “Trivial variado”, para o *Jornal do Brasil* e “Uma coisa e outra”, para o *Diário de Notícias*. Nesta última, Braga comenta o lançamento de *Grande sertão: veredas*, do qual ressalta a linguagem peculiar e o encantamento poético proveniente da narrativa<sup>11</sup>. É evidente que, com cautela, vai exercendo a crítica literária, apesar de afirmar: “Não tenho a menor vocação para crítico, mas mesmo um crítico de verdade haveria de pensar muito antes de escrever sobre este livro [...]”, porém de um jeito tão característico de Braga – de afirmar que não fará, mas faz – registra sua visão: “A mim não me agrada o personagem central, Diadorim, um pouco anjo de Cocteau com chapéu de couro, e Otacília não chega a existir como gente”. No que diz respeito às referências a livros nas crônicas, lembremo-nos de “Não escrevi sobre o livro da moça”, na qual o cronista hesita em fazer qualquer consideração acerca de um livro de poesias recém-publicado. Quanto aos títulos citados por Castello, sabemos que eram aproveitados por Braga em diversos textos, servindo, por vezes, como gatilho para o assunto a ser trabalhado na crônica.

Se a referência a livros e autores não é tão sucessiva, a preocupação quanto a profissão do escritor no Brasil é manifesta em um crônica que integra o livro *Uma fada no front*, volume com textos selecionados por Carlos Reverbel. Sete intelectuais haviam respondido a uma enquete do *Correio do Povo* sobre a possibilidade de se viver da literatura. O enunciador destaca a resposta de Érico Veríssimo, pois é um dos que afirma:

---

<sup>11</sup> Publicado em *Diário de Notícias*, no dia 12 de agosto de 1956. Texto disponível no acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, Pasta *Diário de Notícias*, 1956 – 1957, p.107.

“O escritor no Brasil pode viver do que escreve” (BRAGA, 1994, p.104). A réplica é pontual: “Pois eu acho que não. Érico Verissimo pode viver do que escreve. Mas Érico Verissimo não é ‘o’ escritor; é, apenas, ‘um’ escritor” (BRAGA, 1994, p.104). Ao refutar a resposta de Érico Verissimo, o enunciador evidencia a falta de senso crítico do autor gaúcho quanto à situação do escritor no Brasil, colocando-se como exemplo a ser seguido e afirmando que é possível sim viver da escrita. Entretanto, o enunciador da crônica esclarece que Érico é apenas um dos raros escritores brasileiros que conseguem receber retorno positivo de seus trabalhos. E, segundo pondera, não é questão de discutir quem são os melhores ou piores escritores. Ele fundamenta sua opinião expondo a situação de Graciliano Ramos, que, além de receber por seus romances, tinha um pequeno emprego e ainda era remunerado pela escrita de alguns artigos. Apesar de tanto trabalho, o dinheiro não era suficiente para que Graciliano, a mulher e as duas filhas deixassem de morar em uma pensão na Correia Dutra. O tom da crônica ganha ares de indignação:

O caso de Graciliano é um caso isolado? Não, Jorge Amado pode viver dos romances que escreve? Não pode. José Lins do Rego pode viver dos romances que escreve? Não pode. Creio que a citação desses três nomes é suficiente. Todos os três são romancistas tão conhecidos, tão elogiados, tão xingados, tão traduzidos como Érico Verissimo.

Que se deve concluir? Apenas isto: que o escritor de um certo tipo de literatura pode viver do que escreve; e que o número desses escritores do Brasil é extremamente reduzido (BRAGA, 1994, p.105).

Antes de concluir o texto, o enunciador recupera uma entrevista do romancista gaúcho, na qual lamentava o pessimismo de um “grande autor” (este de nome não revelado na crônica). Braga devolve a crítica:

Sua entrevista, meu caro Érico, está mostrando que o otimismo, fruto de uma bela posição literária de bons resultados financeiros, também pode deturpar a visão das coisas. E a deturpação é mais perigosa, porque pode arrastar para a literatura rapazes honestos e ingênuos, dignos de melhor sorte... (BRAGA, 1994, p.106).

Esta crônica, que na publicação da editora *Artes e Ofícios*, é acompanhada da data de 2 de outubro de 1939, permite traçar um paralelo com a crônica “Rapaz do interior deseja vencer na capital”. Nela o enunciador responde a um jovem leitor que lhe pergunta se deve abandonar a vida do interior do Paraná na tentativa de melhor oportunidade no Rio de Janeiro. A resposta ao ingênuo leitor parece complementar a crítica feita ao otimismo de Érico Verissimo, pois conclui que, em primeiro lugar,

ninguém deve fazer tal pergunta a quem não conhece, e em segundo, não cabe ao destinatário responder e decidir pela vida de outro.

É curioso pensar que justamente estas duas crônicas não foram selecionadas por Rubem Braga para integrarem seus livros. “‘O’ e ‘Um’” aparece na seleção de Carlos Reverbel e “Rapaz do interior deseja vencer na capital” na seleção de Domício Proença Filho. A atitude de Braga permite inferir algumas considerações sobre o processo de escolha das crônicas. Uma delas, como podemos ver, é a não inclusão de crônicas que abordam o tema do escritor de forma mais evidente. Por isso, para a construção da leitura deste tipo de enunciador nas crônicas de Rubem Braga, torna-se tão rica a pesquisa na Fundação Casa de Rui Barbosa, por permitir recuperar outras crônicas que não chegaram a aparecer em seleções.

Um grande exemplo para este tema é “Antologias, etc”<sup>12</sup>. Nela o enunciador propõe-se a reivindicar os direitos do autor quando publicam um texto de sua autoria sem seu consentimento. O movimento argumentativo inicia-se em terceira pessoa: “Até hoje os escritores do Brasil não conseguiram fazer votar uma lei que defina seus direitos” (BRAGA, 1957, n.p.), mas rapidamente o enunciador assume a problemática para si:

Um desses direitos, no meu entender, deveria ser o de decidir sobre a inclusão ou não de um trabalho seu em uma antologia. A mim já me aconteceu ter uma crônica metida numa antologia de Carnaval lançada por uma editora que é propriedade de um cavalheiro com quem não tenho relações (BRAGA, 1957, n.p.).

Para mostrar que pode argumentar sobre este assunto, o enunciador enumera as vezes que teve um trabalho em publicações deste tipo: na antologia de Carnaval com uma crônica, em uma antologia de contos com um trabalho feito aos 20 anos e na *Antologia de Humorismo e Sátira*, com um conto e um poema. O que aborrece o enunciador é que todas essas publicações foram feitas sem ao menos os editores e/ou organizadores consultá-lo, e ainda pela falta de gentileza por não terem lhe enviado um exemplar após as edições estarem prontas. Para piorar a situação, a última antologia é organizada por um amigo, Magalhães Júnior, por isso não consegue compreender a falha na comunicação, reclamando: “não podia me ter ‘pegado un telefonazo’, como se diz no Chile?” (BRAGA, 1957, n.p.).

---

<sup>12</sup> Publicado em *Diário de Notícias*, no dia 30 de agosto de 1957. Texto disponível no acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, Pasta *Diário de Notícias*, 1956 – 1957, p.382[?].

No auge de sua revolta, o tom de reclamação é contido, uma vez que se sente na obrigação de agradecer a lembrança do amigo em incluí-lo na antologia. Entre o jogo de queixas e agradecimentos, o enunciador reivindica seus direitos: “Está certo que se retribua o trabalho do autor da antologia e não do... antologado, pois isso encareceria muito a edição. Mas cada autor deveria ter o direito de permitir ou não a inclusão de tal ou qual trabalho seu” (BRAGA, 1957, n.p.).

Vamos acompanhando através do desabafo do enunciador algumas questões que deveriam ser colocadas publicamente para rever a situação de quem trabalha escrevendo no Brasil. Neste processo, chama a atenção a necessidade de expor que se trata de um *trabalho intelectual*, uma vez que registra que jornalistas, escritores e tradutores são desprotegidos por lei, apesar da função de utilidade pública que desempenham. A falta de autonomia quanto a própria produção é outra questão a ser discutida, que começa a ser colocada no início da crônica quando o autor tem seus trabalhos publicados em edições de outros, sem seu consentimento. Nota-se que o trabalho do escritor é tão subjugado que ao invés do enunciador continuar reivindicando pelos seus direitos, inclusive o de lucrar com a publicação, passa a agradecer ao autor da antologia a referência ao seu trabalho. E aqui fica claro que tampouco se trata de troca de favores entre amigos, uma vez que o enunciador reclama da falta de consideração de Magalhães Júnior de lhe avisar sobre tal publicação.

Percebemos que para o enunciador de “Antologias, etc.” o cerne do problema se concentra nos próprios escritores, visto que sequer têm consciência de sua “classe” se organizando em grupos para defenderem seus direitos. O enunciador tenta mostrar a falta de mobilização dos escritores citando que, naquele momento, somente a Associação Brasileira de Escritores de São Paulo estava funcionando. E, mais, que a Associação do Rio de Janeiro havia sido liquidada por um golpe da “linha justa”. É claro que o órgão supremo neste âmbito não ficou sem referência, pois, afinal, não caberia aos imortais da Academia Brasileira de Letras tomar alguma providência? Ou até mesmo o próprio Magalhães Júnior, uma vez que havia ocupado uma cadeira entre os imortais há pouco mais de um ano<sup>13</sup>? E neste momento a crônica recebe o tom irônico tão

---

<sup>13</sup> Segundo sítio oficial da Academia Brasileira de Letras, Raimundo Magalhães Júnior foi eleito no dia 9 de agosto 1956 a ocupar a Cadeira 34, e recebido no dia 6 de novembro de 1956 pelo acadêmico Viriato Correia. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infolid=270&sid=317>> Acesso em: 21 jul. 2013.

característico da obra de Rubem Braga (1957, n.p.): “De espadim em punho os imortais deveriam defender os direitos dos pobres homens de letras”.

Se trouxermos novamente à tona “‘O’ e ‘Um’” encontraremos muitas afinidades também entre os dois textos, mesmo passados quase 20 anos de diferença de escrita. Veremos que o posicionamento do enunciador, em relação à profissão do escritor, permanece o mesmo, e apesar de “Antologia, etc.” não nomear outros escritores como feito com Érico Verissimo, a crítica não se restringe aos editores, conforme podemos verificar ao final da crônica: “Escrever já começa a ser uma profissão, mas legalmente o escritor ainda é uma espécie de lumpen, cigano ou camelô, visto sempre com certo susto pelas pessoas bem...” (BRAGA, 1957, n.p.). A frase inconclusa permite ser completada com algum indicativo de êxito financeiro, como “pessoas bem remuneradas”, “bem de vida”, que seriam o oposto da vida daqueles que trabalham com a escrita. Se concordamos com este complemento, podemos retomar as comparações feitas com o escritor no último parágrafo (lumpen, cigano, camelô), de forma a retratar como pessoa que trabalha todos os dias, porém sem uma garantia de ganhos futuros. O escritor – incluindo tradutores, jornalistas e outros citados na crônica – recebe características de uma pessoa que vive da oportunidade, da ocasião, e não faria parte do grupo de pessoas que recebem por mérito pelo trabalho realizado, ou seja, um indivíduo à margem. Segundo esta crônica, seríamos levados a crer que o outro grupo é formado por editores, organizadores de antologias e ainda os imortais da ABL. Inclusive Érico Verissimo estaria neste último grupo, enquanto Graciliano Ramos (para retomar o exemplo), estaria no grupo dos ciganos<sup>14</sup>.

É fato que hoje vivemos uma realidade, no mínimo, diferente da retratada na crônica. Basta lembrarmos da antologia *Os Cem Melhores Contos Brasileiros*, organizada por Ítalo Moriconi e sentir, somente olhando os nomes dos autores, a grande falta de Guimarães Rosa. Por não ter sido o único caso envolvendo os herdeiros dos direitos autorais da obra de Rosa, o jornal *Estadão*, em março de 2002, comenta com pesar a ausência do escritor nesta antologia e ainda em outras produções, como na tentativa de encenação de alguns contos de *Primeiras Estórias*. Segundo informação do *Estadão*, as filhas de Guimarães, Agnes e Wilma, solicitaram cerca de R\$20mil por conto a Rosana Capelari, funcionária do Teatro Imprensa. Já Carlos Barbosa, gerente de direitos autorais da editora Nova Fronteira, explicou que não se trata de valores exatos: “as propostas são avaliadas pela família caso a caso, e o preço varia de acordo com a obra escolhida, o tempo

<sup>14</sup> Vale retomar que a analogia ao cigano é recorrente na obra de Rubem Braga, sendo um dos motivos que levou Marco Antonio de Carvalho, biógrafo do autor, a adotar a expressão em seu título.

pedido para usar o texto e que trabalho será feito com ele” (ESTADÃO, 2002). Na época, Moriconi afirmou que preferiu não ser informado sobre estas questões, mas soube que a família pediu um valor alto. A reportagem do Estadão ainda esclarece que o organizador teve pouca dificuldade para usar textos de outros autores, e cita como exemplo os nomes de Graciliano Ramos e Rubem Braga.

### 3.5 O CRONISTA

Assim como o gênero, o cronista brasileiro nasce da soma do jornalista com o literato, e também como o gênero, adquire características próprias conquistando autonomia. Afrânio Coutinho (1986, p.124) afirma que o primeiro cronista brasileiro foi Francisco Otaviano de Almeida Rosa, contudo foi José de Alencar, em 1854, quem “imprimiu à crônica a mais alta categoria intelectual”. A receita estava em “não mudar a pena” para escrever o folhetim da semana e a obra de ficção. A problemática da crônica estava só por começar, visto que do mesmo folhetim surgiu também a novela ou o romance. Coutinho (1986, p.133), no capítulo que dedica ao ensaio e à crônica, propõe-se classificar os tipos de crônica exemplificando com seus autores, de modo a separar as crônicas mais jornalísticas, informativas daquelas que se apresentam mais narrativas e/ou líricas. Entretanto ele conclui: “Há mesmo, entre os cronistas, os ecléticos, que se deliciam a borboletear em torno de diversos assuntos ou temas ou motivos, não se deixando jamais prender a nenhum deles permanentemente”.

É fato, porém, que um grupo de cronistas ganha destaque a partir da década de 1930 pelo viés lírico e narrativo exposto em seus textos. São alguns deles: Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos e Rubem Braga. Assim como Davi Arrigucci Jr. (1987), em *Fragmentos sobre a crônica*, Silvia Borelli (1996, p.63), em “Crônicas, cronistas, narradores e narrativas”, ressalta o tipo de narrador que passa a ser recorrente nestas crônicas, um narrador que “retira de sua própria experiência – ou da experiência por outros relatada – o sentido factual ou imaginário da narrativa”. Contudo não podemos ignorar que esses escritores praticavam outros gêneros literários com frequência, com exceção de Braga. Cabe mais uma ressalva no que diz respeito ao próprio emprego de termos da teoria da narrativa à crônica. Luiz Carlos Simon (2011, p.51-53) esclarece que por vezes não podemos afirmar que há um narrador ou até mesmo personagens, e que devemos ter cautela na hora de fazer relações biográficas:

enquanto existem crônicas idênticas ou praticamente iguais a contos, no que se refere a sua adesão à organização narrativa, outras abdicam do narrar, constituindo-se em comentários ou reflexões, com mais ou menos lirismo, além de uma terceira modalidade, bastante comum, composta por uma mescla de narrativa, comentário e lirismo. Isso significa que, muitas vezes, o uso de um desses termos (narrador ou sujeito lírico) poderá se revelar inadequado para designar aquele “eu” que se expressa em determinadas crônicas. Não se trata de imediatamente adotar o termo “autor”, mas se observa a necessidade de atenção especial com uma terminologia que não pode ser fixa para cumprir seu papel sem conduzir a equívocos quando o objeto pesquisado é a crônica. [...] Além disso, por mais que o “eu” em certas crônicas seja identificado com um escritor, como um cronista e às vezes até como alguém cujo nome é Rubem Braga ou Paulo Mendes Campos, este “eu” é uma criatura do cronista, criação que se desvincula de qualquer compromisso verídico ou autobiográfico, pois se inscreve em um modelo de texto que flerta também com situações fictícias. Em tais circunstâncias, o que proponho é a expressão “eu do cronista”, uma terminologia que dá a vantagem de desatrelar o autor das crônicas daquelas situações e emoções expostas nos textos.

Afinal, “em que mundo vive o cronista?”, é uma das questões levantadas por Silvia Borelli. A autora responde da seguinte maneira:

Mundo real, mas, ao mesmo tempo, espaço em que ficção e realidade se mesclam sugerindo certa imagem de alheamento. O cronista assemelha-se, às vezes, a alguém fora do lugar, ou melhor, a alguém muito bem situado nas fronteiras entre real e imaginário, entre campo literário e indústria cultural (BORELLI, 1996, p.77).

É bem verdade que este tipo de cronista mais lírico circulará com menor frequência e destaque a partir de 1990. Simon, em “Impasses em torno da crônica”, aponta duas justificativas para este acontecimento: a primeira é o falecimento de autores como Carlos Drummond de Andrade, Paulo Mendes Campos e Rubem Braga; somado a isso, a segunda é o reconhecimento e grande aprovação das crônicas com uma veia humorística como as de Luis Fernando Verissimo.

Entre seus contemporâneos e até os dias atuais, Rubem Braga é lembrado com maior simpatia pelos críticos por ter dedicado sua vida literária à crônica. Publicou um livro com poemas, *Livro de Versos*, e arriscou em outras edições assinando com pseudônimos, como *A questão do ferro*, em 1938, como Roberto M. Couto; em 1939 rubricou crônicas como Chico para *O Imparcial*, na nota “Grypho 7”; em 1946 publicou sonetos como Nuñez Aguirre. Sem mencionar as inúmeras traduções e adaptações que realizou de textos clássicos.

Braga sempre se mostrou avesso às entrevistas e declarações públicas, talvez por isso, com frequência, críticos se apropriam de sua escrita para torná-la pronunciamento do próprio escritor. E não é preciso muito malabarismo para recortar de

uma crônica a “opinião do autor”, visto que é característico do gênero expressar a visão particular de um tema. Não seria diferente acerca da ideia do que é ser cronista. Com a perspectiva do recorte, Castello (1996, p.70) retrata o cronista:

Para Rubem Braga escrever é uma atividade torturante. Quando lemos suas crônicas, temos a sensação falsa de textos fáceis e fluentes, que surgiram naturalmente, sem nenhum esforço, quase como uma conversa jogada fora. Mas essa impressão é apenas metade da verdade – aquela que fica com o leitor. A outra metade, a que fica com o cronista, é bastante incômoda. [...] A escrita é suja, remendada, bordada por garranchos e riscos grosseiros. Há palavras dependuradas nas margens, palavras empilhadas sobre palavras, anotações transversas, comentários rasantes para si mesmo, do tipo: “Está péssimo”, “Reescrever correndo”, “Cortar”. O cronista é impiedoso consigo mesmo, e é dessa rigidez e impaciência que nasce o texto elegante e fluente que tanto gostamos de ler.

Mas é bem verdade que será em outro verbete, o da “ironia”, que Castello (1996, p.97) consegue representar concisamente a personalidade de “urso” e sua postura diante da literatura:

Nas rodas sociais, ou mesmo entre amigos, ele se trata, quase sempre como um personagem desimportante, até desprezível. Rigoroso em seu trabalho de cronista, não se considera, apesar disso, um escritor. Nada está mais distante do espírito de Rubem Braga que a ideia de tornar-se um literato. [...] Nos cadastros de hotel, nos documentos oficiais, prefere se assinar: “jornalista”. [...] Quando fala de si, o Urso prefere, quase sempre, dizer o contrário do que está pensando, ou pelo menos do que se espera que ele diga.

Quando separamos as referências à escrita da crônica e ao cronista, chama a atenção o cenário em que se encontra o sujeito que escreve, pois, com frequência, ocupa dois lugares fechados: seu apartamento – a “casa” – onde está contemplando a paisagem que tem das janelas e a sala de redação do jornal para qual trabalha. Seu ímpeto é o de abandonar estes dois lugares, mas se vê preso ao teclado da máquina, à escrita.

Não é surpreendente que ele apareça nesses lugares, visto que o cronista deste período é antes de tudo um homem moderno, urbano, contemplativo. Pesquisadores da obra de Braga, como Eduardo Coutinho, aproximam o eu do cronista dos textos de Rubem Braga ao homem da multidão e do *flâneur*, como fez Luciano Antonio (2010) em sua dissertação *A cidade de Rubem Braga: o espaço urbano nas crônicas*. Entretanto, é necessário reconhecer que este sujeito das crônicas nem sempre quer compartilhar a vida propriamente urbana, mas sim ter proveito da natureza de que a cidade ainda dispõe. É o caso, por exemplo, de crônicas como “Um pé de milho”, “A borboleta amarela” e “Mato”



nas quais o eu do cronista se volta para as belezas naturais; um outro exemplo ainda é a crônica “Flor de maio”. Nesta ele não está em seu apartamento ou caminhando pelas ruas da cidade, está em sua sala de trabalho, na redação do jornal, lendo os periódicos do dia. Fato, aliás, que deve ser frisado, pois o cronista expõe com assiduidade sua condição de leitor do jornal, destacando as notícias que lhe prendem a atenção e que podem vir a ser o assunto da crônica. Recordamos que em “Lembrança de um braço direito” o cronista empresta o jornal que está lendo para acalmar a passageira ao lado. Há ainda a crônica “Os jornais” na qual Rubem Braga retrata a opinião de um amigo sobre o que é publicado nos periódicos:

Meu amigo lança fora, alegremente, o jornal que está lendo e diz:  
 – Chega! Houve um desastre de trem na França, um acidente de mina na Inglaterra, um surto de peste na Índia. Você acredita nisso que os jornais dizem? [...] Veja por exemplo aqui: em um subúrbio, um sapateiro matou a mulher que o traía. Eu não afirmo que isso seja mentira. Mas acontece que o jornal escolhe os fatos que noticia. O jornal quer fatos que sejam notícias, que tenham conteúdo jornalístico. Vejamos a história deste crime. “Durante os três primeiros anos o casal viveu imensamente feliz...” Você sabia disso? (BRAGA, 1998, p.74).

A revolta de seu colega faz com que passe a contar possíveis histórias para o jornal publicar, como a de um casal apaixonado e de amigos se reencontrando no bar. Histórias de pessoas que geralmente não são notícia, a não ser que se envolvessem em algum desastre ou catástrofe, por isso o amigo chega à seguinte conclusão: “Se um repórter redigir essas duas notas e levá-las a uma secretário de redação, será chamado de louco. Porque os jornais noticiam tudo, tudo, menos uma coisa tão banal de que ninguém se lembra: a vida...” (BRAGA, 1998, p.76). Esta afirmação torna-se o fio condutor da escrita de Braga, tanto que aparecerá com frequência nas crônicas em que o assunto parte do jornal, pois, nesta perspectiva, se um repórter seria taxado de louco, o cronista, por outro lado, ganha espaço para noticiar justamente a vida. Em “Flor de maio”, a abertura se assemelha à crônica “Os jornais”:

Entre tantas notícias do jornal – o crime do Sacopã, o disco voador em Bagé, o andaime que caiu, o homem que matou outro com machado e com foice, o possível aumento do pão, a angústia dos Barnabés – há uma pequenina nota de três linhas que nem todos os jornais publicaram (BRAGA, 1998, p.121).

A nota em questão é o convite do Jardim Botânico para visitar a “flor de maio”, pois no outono é o melhor momento para apreciar a flor em questão. Divulgada a nota, o cronista passa a deflagrar seus impedimentos:

Meu primeiro movimento, ao ler esse delicado convite, foi deixar a mesa da redação e me dirigir ao Jardim Botânico, contemplar a flor e cumprimentar a administração do horto pelo feliz evento. Mas havia ainda muita coisa para ler e escrever, telefonemas a dar, providências a tomar (BRAGA, 1998, p.121).

Esta mesma atitude aparece em “A borboleta amarela”, contudo, o movimento é contrário, pois o cronista só se volta para as coisas do trabalho após perceber que havia perdido de vista a borboleta: “minha borboleta amarela sumiu. Ergui-me do banco, olhei o relógio, saí de pressa, fui trabalhar, providenciar, telefonar...” (BRAGA, 1998, p.147). Note-se que a relação do cronista com o trabalho, com recorrência, é transcrita como um estorvo que o impede de aproveitar mais a vida.

Se em “A borboleta amarela” foi possível desfrutar do passeio no centro da cidade para depois se voltar para suas obrigações laborais, em “Flor de maio” a obrigação se impõe, fato que não impede o cronista de registrar seu descontentamento. Em vão, continua buscando alternativas:

Suspiro e digo comigo mesmo – que amanhã acordarei cedo e irei. Digo, mas não acredito, ou pelo menos desconfio que esse impulso que tive ao ler a notícia ficará no que foi – um impulso de fazer uma coisa boa e simples, que se perde no meio da pressa e da inquietação dos minutos que voam (BRAGA, 1998, p.122).

É desta maneira que o cronista esclarece que sua tarefa é a de flagrar o instante, de trabalhar com o fato miúdo e despertar neste leitor de jornal, assim como ele, algo que *desautomatize* o próprio cotidiano:

No fundo, a minha secreta esperança é de que estas linhas sejam lidas por alguém – uma pessoa melhor do que eu, alguma criatura correta e simples que tire desta crônica a sua única substância, a informação precisa e preciosa: do dia 27 em diante as “flores de maio” do Jardim Botânico estão gloriosamente em flor.

[...] Se entre vós houver essa criatura, e ela souber por mim a notícia, e for, então eu vos direi que nem tudo está perdido, [...] e que às vezes ainda vale a pena escrever uma crônica (BRAGA, 1998, p.122-123).

Entretanto, seu trabalho não é descrito como uma tarefa fácil; com frequência ressalta que se trata de um exercício árduo e de grande importância no dia-a-dia. Para demonstrar seu particular valor, em “O padeiro”, o cronista se compara ao entregador de pães. Contudo, somente no dia em que o funcionário não comparece para entregar o costumeiro pão, ele relembra do padeiro que para não incomodar seus clientes, habituou-se a anunciar: “Não é ninguém, é o padeiro!”. O cronista revela que ao saber

dessa atitude teve o impulso de lhe esclarecer que falava com um semelhante, mas o homem já havia se despedido:

Eu não quis detê-lo para explicar que estava falando com um colega, ainda que menos importante. Naquele tempo eu também, como os padeiros, fazia o trabalho noturno. Era pela madrugada que deixava a redação de jornal, quase sempre depois de uma passagem pela oficina – e muitas vezes saía já levando na mão um dos primeiros exemplares rodados, o jornal ainda quentinho da máquina, como pão saído do forno.

Ah, eu era rapaz, eu era rapaz naquele tempo! E às vezes me julgava importante porque no jornal que levava para casa, além de reportagens ou notas que eu escrevera sem assinar, ia uma crônica ou artigo com o meu nome. O jornal e o pão estariam bem cedinho na porta de cada lar; e dentro do meu coração eu recebi a lição de humildade daquele homem entre todos útil e entre todos alegre; “não é ninguém, é o padeiro!” (BRAGA, 2005, p.319-320).

Eliana Nagamini (2009), no artigo “Memória e metalinguagem nas crônicas de Rubem Braga”, aponta que, como o pão e a crônica são produtos que fazem parte do cotidiano, o trabalho do padeiro e do cronista “é tão corriqueiro que passa despercebido, quase sem importância. [...] O termo que estabelece a similaridade entre o cronista e o padeiro é ‘ninguém’, isto é, um alguém menor no cotidiano, mas significativo na rotina diária” (NAGAMINI, 2009). Note-se que, desta maneira, a crônica perde seu *status* de literatura, entretenimento, e ganha característica de artefato útil no dia a dia, passa a ser necessária, ou melhor, indispensável, uma vez que o pão é, sobretudo, símbolo do alimento essencial.

A metáfora da crônica como alimento aparece na obra de Braga, mas com menor destaque em “Vem a primavera”: “Eu e Genolino não plantamos legumes na terra, mas apenas cultivamos estas tristes couves da literatura que são as crônicas” (BRAGA, 1948, p.128). Neste texto, o cronista replica Genolino Amado por uma crônica que escrevera contra a Primavera. A resposta se pauta na ideia de que no Brasil perceber a Primavera é um exercício fino, ela é sentida somente por pessoas atentas e por aqueles que trabalham diretamente com a natureza: “Só o lavrador sabe as coisas; só o caçador e o pescador, seus irmãos mais velhos, e jamais nós, cujo calendário é o vencimento dos títulos” (BRAGA, 1948, p.128). Nesta perspectiva, para os cronistas, escrever sobre a Primavera deveria ser parte de sua tarefa, “costume das pessoas que escrevem o ano inteiro, e obedecem às tradições deste ofício” (BRAGA, 1948, p.127).

Quanto ao trabalho do cronista e do padeiro, afirmamos ainda que são dois trabalhos que exigem, no mínimo, pontualidade para formação de um vínculo com seus consumidores, que, aliás, só são perceptíveis por eles diante da falta. Embora a rotina

permita aproximações, algumas diferenças devem ser feitas no texto. “O padeiro” tem dois espaços-tempos: no primeiro o cronista está em seu apartamento escrevendo a crônica, e no segundo se remete ao espaço da redação de jornal, quando o cronista era rapaz, apontando uma senectude para o presente da escrita. Isto possibilita concluir que, apesar de o cronista afirmar no texto que foi uma lição de humildade, acaba por mostrar sua superioridade quanto ao padeiro, uma vez que, com os anos de trabalho, conquistou o sossego do lar como local de escrita, enquanto foi necessária uma greve para suspender o trabalho noturno dos padeiros. Outra diferença é quanto à distribuição do produto. Enquanto o padeiro da história tem o trabalho de entregar o pão, o cronista, por outro lado, segue para o descanso de seu apartamento. Ainda se opõem o proveito que cada um tem de sua produção: o cronista se orgulha das crônicas e artigos que eram assinados por ele, ao passo que este retorno não tem correspondente em relação ao padeiro, mesmo que tenha a satisfação e reconhecimento de seus clientes – tanto o é que o leitor sequer tem acesso a algum nome ou referência dele. Flora Bender (1993, p.49) afirma que se espera uma postura humilde por parte do cronista uma vez que se relaciona a sua atitude com a simplicidade do texto, todavia não é possível ter uma visão ingênua: “É evidente que o cronista, assim como o poeta, é um fingidor [...] o que diz dele mesmo pode não retratar como na realidade se vê. Pode ser falsa modéstia, mas bem que combina com um texto prosaico e despretensioso como a crônica se propõe a ser”.

Quanto à referência ao jornal, devemos fixar que mais uma vez o cronista recorre a ele em busca de um assunto, mesmo atenuando a menção ao afirmar que lembra vagamente sobre a notícia da “greve do pão dormido” nos jornais da véspera. Davi Arrigucci Jr. aponta na obra de Rubem Braga a discrepância entre os textos do cronista e o meio escolhido para publicá-los. Todavia, acompanhando a obra, vemos que este espaço “incompatível” do jornal passou por uma série de reflexões do cronista. Uma delas é a tentativa de *desautomatizar* a própria leitura do jornal, chamando a atenção para pequenas notas, como em “Flor de maio” ou ainda “O suicida”, do livro *O homem rouco*. Nesta mesma linha, deve-se rejeitar as grandes manchetes e notícias de desastres à procura de mais relatos sobre a vida, como demonstrado em “Os jornais”.

Os anos de trabalho para o jornal convertem em tema da crônica “Jardim Fechado”. O cronista comenta a atitude de um diretor de jornal que prefere os escritores com carreira e rejeita os novos. Seu impulso é então mostrar que tem experiência:

Aqui dentro do meu ramo, a crônica de jornal, devo, sem dúvida, me considerar um velho. Peguei muito cedo este batente, e nele já visivelmente me cansei um tanto e ainda mais aos leitores. Habituei-me a ouvir, sem mágoa, a opinião de que as melhores coisas que escrevi foi há muitíssimos anos atrás, nos tempos da juventude (BRAGA, 1984b, p.22).

Apesar de demonstrar que tem conhecimento e habilidade no que faz, ele constata que não recebe de seus leitores o prestígio esperado, embora afirme que o “problema” não esteja nele:

filosoficamente me consolo em pensar que em alguns casos o leitor que pensa ter saudades de minha juventude tem, na verdade, da sua própria, quero dizer, de um tempo em que vibrava por qualquer coisa escrita. A mim pessoalmente, o que escrevi há muito tempo em geral me aborrece, quando não chega a me dar remorso ou pejo. Tentar voltar àquilo me parece tão sem cabimento nem dignidade como sair para a rua com o chapéu de palhinha dos dezenove anos (BRAGA, 1984b, p.22).

Desta maneira, o cronista retrata que é necessário um amadurecimento também da escrita, o que corrobora a recorrência ao uso da expressão “velho”, três anos mais tarde, em 1951, para se referir ao próprio cronista, quando ainda se constava precoce para o autor (SIMON, 2011, p.157). Quanto à posição do diretor, o cronista afirma que faz mal, mas está em seu direito.

A falta de reconhecimento somada ao descontentamento com o próprio ofício reaparece em “Faço questão do córrego”. A reflexão surge com uma ligação insistente de uma moça que deve escrever um trabalho sobre crônicas e cronistas. Sua resposta é, como enuncia, prosaica: “Dentro da engrenagem do jornal ou da revista moderna, o cronista é um marginal; é como um homem de carrinho de mão, um ‘burro-sem-rabo’ dentro de uma empresa de transportes” (BRAGA, 2003, p.78). Luiza Baldo (2004, p.64), no artigo “Os olhos azuis de Rubem Braga”, ressalta as duas palavras-chave da definição, marginal e burro-sem-rabo, para apontar que, na visão do cronista, ele é “aquele que carrega o peso e não é recompensado”. Este posicionamento, segundo a pesquisadora, estaria pautado na visão que os críticos, em geral, têm do gênero, como uma arte menor e transitória. Todavia é possível extrair mais alguns significados da expressão. “Burro-sem-rabo” é um termo empregado informalmente para designar as pessoas que puxam um carrinho de duas rodas, usado para transportar as mais diversas coisas. A expressão consegue, dessa maneira, recriar a miscelânea de temas trabalhados nas crônicas e, às vezes, na mesma crônica, como é o caso da própria “Faço questão do córrego”. Damos destaque para “homem de carrinho de mão” que pressupõe, junto a expressão

“burro-sem-rabo”, um trabalho pesado e manual, o que de início pouco se identifica com o processo de escrita, uma vez que não demanda força física, mas o cronista ratifica:

Às vezes a gente parece que finge que trabalha; o leitor lê a crônica e no fim chega à conclusão de que não temos assunto. Erro dele. Quando não tenho nenhum frete a fazer, sempre carrego alguma coisa, que é o peso de minha alma; e olhem lá que não é pouco. O leitor pensa que troto com meu carrinho vazio; e eu mesmo disfarço um pouco assobiando; mas no fim da crônica estou cansado do mesmo jeito (BRAGA, 2003, p.78-79).

As pesquisadoras Ivete Walty e Maria Zilda Cury complementam “que muitas vezes os escritores sentem a literatura como uma imposição a que se submetem, até com sofrimento. Costuma-se descrever sua relação com as palavras de uma forma visceral” (WALTY; CURY, 1999, p.116). As autoras ainda apontam que, em alguns casos, a escrita é sentida como uma doença, uma penitência e que pode conduzir ao suicídio, como o caso do escritor Fly, no romance *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto. Não é raro que nesses casos a falta de assunto torne a aparecer, pois aquele que não encontra sobre o que escrever, escreve sobre o escrever. Bender assinala que tudo pode ser assunto para o cronista, “até a dificuldade em preencher o espaço em branco [...] o cronista às vezes menciona a falta de assunto, por ela realmente ocorrer, ou por os assuntos fugirem ou terem sido gastos” (BENDER, 1993, p.46). Note-se que mais uma vez o leitor surge como aquele que certifica a qualidade do texto, destituindo o sujeito que escreve de qualquer autonomia. Entretanto o cronista inferioriza o leitor, pois ele segue, em um primeiro momento, uma leitura equívoca, como em “Jardim Fechado”, visto que o leitor não conhece o processo de escrita. Contudo, depois ressalta a vantagem em ser leitor:

A grande vantagem do leitor é que ele pode largar a crônica no meio, ou no começo, e eu tenho de ir tocando com ela, mesmo sentindo que estou falando sozinho. Ouço, em imaginação, o bocejo do leitor, e sinto que ele me põe de lado e vai ler outra coisa, ou nada. Que me importa: tenho de escrever, vivo disso. Mal. Está claro que não vou fazer queixas, e pode ser que me paguem mais do que mereço; em todo caso é sempre menos do que careço (BRAGA, 2003, p.79).

A aversão do cronista ao seu trabalho reaparece acompanhada da confissão de que estava “com a cachorra” e “fraco de ideias”, um dia “nada bom”. Luiza Baldo (2004, p.63) nota a mudança de humor expressa no texto:

o narrador acaba por extravasar sentimentos, um tanto confusos, numa mistura de queixas e justificativas que encaminham seus pensamentos para dentro de si próprio. Esse exercício introspectivo tem o poder de lhe restituir a serenidade, como se vê no último parágrafo da crônica, em que sobressai o tom lírico habitual, com um toque de humor.

Desta maneira, a pesquisadora considera que o cronista alcança novamente a serenidade através da ironia. Destacamos que o efeito irônico é alcançado de dois modos: o primeiro ao transformar a crônica em produto para ser comercializado junto a pílulas, e o segundo, ao comparar a insignificância do cronista às ruas com nomes célebres. É com esta reflexão que o texto fecha:

Mas por que dão nomes de homens às ruas, e não nomes de ruas aos homens? Eu acho que daria uma travessa triste, mas movimentada, como aquelas perto do Mercado; ou então uma rua qualquer do subúrbio, meio calçada, meio descalça, que começa num botequim e acaba num capinzal, e tem um córrego do lado. Faço questão do córrego (BRAGA, 2003, p.80).

Assim, a escolha do menor em detrimento do maior se mostra novamente nas crônicas. Ao frisar que se identifica mais com uma travessa, o cronista afasta de si tudo que poderia representar a grandeza de uma avenida bem frequentada, o movimento incessante da cidade e se aproxima da serenidade, do rural. Inclusive fornece característica humana para a rua do subúrbio que ele seria: às vezes ela usaria calçados, outras não, esta rua ainda teria o aconchego de um botequim, onde pressupomos que poderia encontrar com os amigos.

### 3.5.1 O Autor

Embora algumas crônicas, como as analisadas até agora, possibilitem o amálgama entre Rubem Braga e o cronista dos textos, em outras é possível perceber uma tentativa de separação entre estes dois. Como já vimos, um indicativo dessa postura é a utilização da expressão “velho” para se referenciar àquele que escreve, sendo que, segundo os pesquisadores, não tinha correspondência com a idade de Braga.

Em “Visita de uma senhora do bairro” o cronista está em casa ponderando o que é verdade ou exagero das coisas que falaram de um casal amigo e eis que surge uma visita inesperada. Para sua surpresa, tratava-se de uma moça bonita, morena. Visivelmente angustiada, ela pede para entrar em sua casa e começa a falar de si, logo confessa sua admiração pelos textos do cronista: “– Você uma vez escreveu uma coisa que parecia que você conhecia todos os meus segredos, me conhecia toda como eu sou por dentro. Como é que pode? Como que um homem pode sentir essas coisas? Você é homem mesmo?” (BRAGA, 2004, p.375). A moça ainda salienta que há muito tempo lia seu

trabalho e costumava gostar muito, mas não de tudo. Todavia, desde o momento que adentrara a casa do cronista, a admiração que tinha dele foi se desfazendo. E a visitante não guarda esta opinião, expõe a ele que já haviam dito que era inteligente escrevendo, mas falando era muito burro. O cronista confessa que, para irritá-la, não desmentiu o boato, aliás, o sustenta concordando. A frustração da moça aumenta diante cinismo do cronista, pois “escrevendo não dá ideia” (BRAGA, 2004, p.376).

Ao retomar a conversa, a visitante o questiona quanto a sua idade. Ao saber, assusta-se e, ao mesmo tempo, lamenta, insinuando que havia procurado o cronista com intenções amorosas ou ainda como um amigo, visto que se refere com pesar ao marido. O espanto pode ainda representar essa quebra de identificação de uma outra maneira, uma vez que a leitora construiu a imagem deste autor a partir dos textos e, sobretudo, a partir de si própria, vendo-o como um reflexo. O motivo da visita não é explicitamente exposto, mas a pesquisadora Flora Bender esclarece que é muito comum a identificação do leitor com este tipo de texto:

A crônica é um gênero do disfarce e ajuda a aguentar com certa fantasia a vida e a realidade. Geralmente não é ficção pura, uma vez que a realidade está palpável nela, o coração de cada leitor está batendo forte, ao identificar-se com as ideias do cronista. Lemos a crônica, damos um sorriso meio de lado e comentamos: “– Olha, o fulano está incrível, hoje. Não é que está dizendo exatamente o que eu queria dizer sobre aquela notícia?”.

Bem, eu queria dizer mas não disse, o cronista diz por mim. É o meu porta-voz (não o oficial, solene e falso), desnuda a realidade e, paradoxalmente, a reveste de beleza e ideal. Acaba sendo a realidade que o leitor queria e, ao mesmo tempo, seu elemento transformador (BENDER, 1993, p.44-45).

Entretanto, cabe salientar que o reconhecimento é interrompido quando a visitante tem a possibilidade de dialogar efetivamente com este autor. Essa desvinculação é feita pela própria leitora, uma vez que a imagem do autor criada previamente por ela a partir dos textos não corresponde ao que encontra na visita. Note-se ainda que a crônica se desenvolve de uma prática social muito comum que são os boatos e as fofocas: no início do texto, o cronista está ponderando o que seria verdade ou não sobre as coisas ouvidas de um casal amigo, e podemos ainda considerar possíveis comentários posteriores à visita de uma mulher casada a um desconhecido.

A atitude da leitora-personagem se insere na tradição de enxergar na obra a mais sincera confissão do autor, que Roland Barthes refuta em “A morte do autor” (1988, p.66): “a *explicação* da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma



só e mesma pessoa, o *autor*, a entregar a sua ‘confidência’”. No entanto, o próprio cronista se mostra indiferente diante da exaltação de sua admiradora, rompendo com sua expectativa.

De maneira mais bem-humorada, em “O crime (de plágio) perfeito”, o cronista retoma algumas questões que envolvem o conceito de autoria. O suposto crime se passara na década de 1930, com a justificativa de que na época se tratava de uma pessoa muito atarefada: “Eu fazia crônicas diárias no *Diário de São Paulo* e além disso era encarregado de reportagens e serviços de redação; ainda tinha uns bicos por fora” (BRAGA, 2005, p.429). Mas não teve como negar um convite de um amigo para publicar crônicas no semanário que havia criado. Frisa que o estímulo era pequeno – o valor a ser pago pelo trabalho era simbólico. De início, o cronista consegue cumprir os prazos, publicando algumas crônicas assinadas, porém por não concordar com o rumo político assumido pelo semanário, começa a faltar com a obrigação e inventa ao amigo, Laio Martins, alguma desculpa para não escrever. Entretanto, Laio se mostrou irredutível e sugere o uso de um pseudônimo.

É interessante ressaltar a importância da assinatura no meio jornalístico, uma vez que este tipo de “crédito” é privilégio para algumas seções do jornal. Logo a assinatura ganha aspecto de distinção perante os outros e não só como relação de “filiação” com o texto.

Com a nova proposta de Laio, o cronista mais uma vez se compromete com o amigo, mas, chegada a data de entrega do texto, não tinha nada preparado. Então subitamente lhe vem uma ideia:

Acabara de ler uma crônica de Carlos Drummond de Andrade no *Minas Gerais*, órgão oficial de Minas, com um pseudônimo – algo assim como Antônio João, ou João Antônio, ou Manuel Antônio, não me lembro mais; ponhamos Antônio João. Botei papel na máquina, copiei a crônica rapidamente e lasquei o mesmo pseudônimo (BRAGA, 2005, p.429).

Laio envia dias depois o pagamento da crônica e um recado entusiasmado, achara o texto esplêndido! A fraude passara despercebida, e o cronista decide por manter o procedimento: solicita a um menino que datilografe a crônica de Drummond para depois fazer alguns ajustes necessários, como retirar referências a Minas Gerais e rever o texto. O cronista se orgulha da sua estratégia:

O remorso não era, na verdade, muito: Carlos não sabia de nada, e o que eu fazia não era propriamente um plágio, porque nem usava matéria assinada por ele, nem punha o meu nome em trabalho dele. E Laio Martins sorria feliz, comentando com meu colega de redação: “O Rubem não quer assinar, mas que importa? Seu estilo é inconfundível!” (BRAGA, 2005, p.430).

Estamos diante do exercício da função-autor de que nos fala Michel Foucault (2006), em “O que é um autor?”. A proposta de Foucault se aproxima da de Barthes, na medida em que ambos os autores tentam demonstrar que não há correlação entre aquele que escreve no mundo real e a função enunciativa que é o autor. Foucault desfaz essa relação usando-se de “nome próprio” e “autor”, e Barthes faz a separação entre “autor” e “escritor”. Vemos na crônica que a ideia de autoria prevalece, uma vez que remete a ideia de estilo, de forma a validar seu discurso.

Acompanhando a reflexão que faz Foucault para demonstrar o funcionamento de tal função no passar dos séculos, podemos reconhecer algumas delas na crônica “O crime (de plágio) perfeito”. O cronista conhece o *status* desse discurso e seu funcionamento na sociedade, ele sabe que:

o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status (FOUCAULT, 2006, p.273-274).

Note-se que aqui a relação nada tem a ver com o nome próprio, uma vez que o cronista “tem conhecimento” que o texto do Drummond é do Drummond mesmo não sendo assinado por este. Assim, é possível afirmar que Drummond, enquanto nome próprio, inexistente nos textos citados. O princípio que rege este jogo se aproxima do que Foucault observou pelo uso da homonímia, quando “indivíduos diferentes puderam usar o mesmo nome, ou um pode, abusivamente, tomar emprestado o patronímico do outro” (FOUCAULT, 2006, p.277). O jogo de textos proposto pelo cronista-copista pode ter continuidade, visto que elege o mesmo nome, ou seja, o pseudônimo Antônio João para prosseguir com o texto de Antônio João. Deste modo, para o cronista, o crime praticado não se trata propriamente de um crime de plágio, uma vez que se aproveita da produção de um pseudônimo e não modifica seu nome a fim de prestígio próprio. Ressalta-se que tampouco o cronista esperava ser reconhecido como Rubem Braga nos textos de Antônio João, visto que não queria ver seu nome relacionado com um semanário de cunho político.

Há que se esclarecer que Antônio João se multiplica, no mínimo, em dois: o primeiro faz referência a Minas Gerais e o segundo não.

Cabe ainda retomar o processo de reconhecimento de autoria “falho” por parte de Laio Martins. Como já afirmamos, ao repassar o texto, o cronista tem pleno conhecimento do funcionamento deste, o que podemos apontar através das modificações que faz. Como morava em São Paulo poderia ser recebido como pouco verossímil o escritor se referir a outra cidade, tendo em vista que a crônica retrata o cotidiano daquele que escreve e geralmente também daquele que a lê. Lembremos que, como salienta Foucault, a partir do século XVIII,

discursos “literários” não podem mais ser aceitos senão quando providos da função autor: a qualquer texto de poesia ou de ficção se perguntara de onde ele vem, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto. O sentido que lhe é dado, o status ou o valor que nele se reconhece dependem da maneira com que se responde a essas questões (FOUCAULT, 2006, p.276).

É por estar absorvido pelo esquema acima que Laio Martins não questiona a autenticidade do texto, já que tem previamente as respostas para estas perguntas. Devemos também rever o processo de apropriação pelo caminho apontado por Barthes (1998, p.69), o da leitura, rumo que escolhe o cronista-copista, visto que para o ensaísta “dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura”. Walty e Cury (1999, p.96), no capítulo “Leitura /escrita: faces da mesma moeda”, esclarecem que na contemporaneidade há uma exploração consciente do papel do leitor, “quando o autor se declara um leitor que se apropria de textos vários para fazer o seu”.

As narrativas contemporâneas tendem a mostrar que o processo de escritura de um texto é antes um processo de leitura de outros textos, destacando o caráter intertextual de suas produções. Nesta perspectiva, a leitura deixa de ser um processo passivo e para se tornar ativo e agregador de sentidos, de forma que venha multiplicar a obra. Assim, autores e personagens figuram na obra de outros autores, citações ou menções a passagens de outros textos são feitas sem que para isso haja a necessidade de referências diretas. É o caso do conto “Pierre Menard, autor de Quixote”, de Jorge Luis Borges, ou ainda do romance *Em Liberdade*, de Silviano Santiago, que tem o próprio Graciliano Ramos como personagem. Segundo as autoras, esta apropriação muitas vezes ultrapassa a

simples referência para se tornar verdadeira reverência ao objeto apossado, dando destaque para o caráter metalinguístico.

Não podemos deixar de mencionar que em diversas crônicas, na obra de Rubem Braga, Carlos Drummond de Andrade figura entre os autores citados. Fora esta, em “A geração do AI-5”, Braga se remete às crônicas de Drummond, e, em “O largo do poeta e o busto do rei”, “Algumas ponderações catabólicas”, “Acontece que Deus é grande” e “A feira” ao seu trabalho como poeta. Cabe acrescentar que, nesta última, Rubem Braga (1986, p.60) se utiliza da imagem de Drummond para distinguir um poeta de um cronista:

Ao poeta Drummond, que mora mais além, a feira deve incomodar [...].  
O que não tem a menor importância: na atual situação do mundo, é bom que os poetas estejam vigilantes. Quanto aos cronistas, que eles durmam em paz; é melhor que se recolham e se esqueçam de fazer a crônica destes dias, em que não há nenhum exemplo nem lição.

### 3.5.2 O Leitor

As crônicas que trazem em seu contexto a perspectiva do cronista evocam, com frequência, o leitor. Devemos esclarecer que estamos nos referindo a este *personagem* com quem o cronista dos textos dialoga, que participa do jogo narrativo e que cada teoria irá nomeá-lo à sua maneira. No momento, parece-nos contundente esclarecer que estamos nos remetendo ao conceito de narratário, de Algirdas Julius Greimas, pois consegue evitar com maior êxito a ambiguidade do próprio termo “leitor”.

Podemos lembrar que, em “Flor de maio”, a expectativa daquele que escreve é voltada para alguém capaz de realizar aquilo que o cronista está impedido de fazer: sair e ver a flor. É o “outro” o motivo da escrita, é para ele que o cronista se volta ao afirmar “que nem tudo está perdido”, demonstrando a existência de notícias mais interessantes para ler no jornal e, caso este leitor tenha passado despercebido, o cronista se utiliza de seu próprio espaço para reforçar a chamada. Ou ainda em “Jardim Fechado” quando o leitor aparece como aquele que avalia a qualidade do texto, tendo a liberdade de abandonar a leitura quando se vê tomado pelo tédio em “Faço questão do córrego”. O cronista é obrigado a replicar a opinião deste seu companheiro, como aquele arrastado ao longo de três crônicas na expectativa de saber o que aconteceu com a borboleta amarela e, de tão angustiado, chega a ligar para o cronista em busca de respostas. Como esquecer a leitora que invade a casa do cronista, na tentativa de encontrar um pouco de compreensão? Não podemos deixar de mencionar que, em “Nascer no Cairo, ser fêmea de cupim”, o

cronista se identifica com este leitor que também não conhece os vocábulos mais absurdos cobrados em concursos. São estes alguns narratários que servem de mote das crônicas de Rubem Braga.

É fato que a estratégia de explicitar um narratário fornece ao texto o tom característico da conversa e da confissão. Como já nos referimos, não se trata de uma prática exclusiva do gênero, mas sim da escrita do jornal. Por vezes, a confissão nas crônicas de Rubem Braga é explícita por parte daquele que escreve, como em “Sobre o Inferno”: “Hoje estou com um pendor para confissões; vontade de abrir meu peito em praça pública; quem for pessoa discreta, e se aborrecer com derrames desses, tenha a bondade de não continuar a ler isso” (BRAGA, 2005, p.142). Contudo, é mais frequente que o leitor procure o cronista em busca de conselhos para sua própria vida, o que de fato não é recebido com entusiasmo. É a situação exposta na crônica “Acontece que Deus é grande”:

Recebo a carta de uma senhora evidentemente culta; uma carta de quem não deseja precisamente nada, a não ser contar sua insatisfação na vida. Quem escreve em jornal ou revista está habituado a esse tipo de correspondência; protegida pelo anonimato, uma pessoa que se sente solitária e triste vem entreabrir sua alminha para o cronista, numa vaga ânsia de compreensão e apoio (BRAGA, 1997, p.111).

Antoine Prost (1992, p.146), em *História da vida privada*, observa um conjunto de mudanças nos meios de comunicação que tem início no começo do século passado. Neste período, o jornal ainda não era um espelho em que a pessoa pudesse se reconhecer, mas com o advento da publicidade e o desenvolvimento de uma “imprensa feminina”, a partir da década de 30, os meios de comunicação passaram a focalizar a vida privada. As revistas se propunham, num tom amigável, a ensinar ao público leitor desde receitas e costuras, a criar hábitos de higiene e cuidar da casa, do marido, educar os filhos. Logo, para ter um aspecto mais pessoal e dialogar com suas leitoras, essas revistas incorporaram uma seção de correio sentimental que fazia chegar às redações montes de correspondências (PROST, 1992, p.147). Com a publicidade modelando a vida cotidiana, não tardou para que as fronteiras do público e do privado se dissolvessem, virando o tabuleiro desse jogo: “o público deseja avidamente um conhecimento mais pessoal, e quer entrar na vida privada dos homens públicos” (PROST, 1992, p.150).

Devemos nos recordar que Rubem Braga desfrutou de um período em que a crônica teve seus momentos de prestígio e favoritismo de público. Segundo Beatriz

Resende (2002, p.77), em “Drummond, cronista do Rio”, os cronistas aproveitaram este reconhecimento até a década de 1980, apontando o *Jornal do Brasil* como um dos periódicos que propiciava este destaque para o gênero:

não saberia muito bem dizer por quê, sempre foi grande o espaço para a crônica. Talvez pela paginação cuidada, com um espaço generoso abrigando o texto, o cronista sempre conseguiu, ao escrever no *JB*, uma visibilidade que se perde, em grande parte, quando o cronista migra para outro jornal.

O declínio do prestígio da crônica é acompanhado não só pela morte de alguns escritores da grande geração de cronistas, como também pelo declínio do prestígio do próprio veículo, o jornal. A título de comparação, lembramos que em 2010 o *Jornal do Brasil* passou a ser veiculado somente em meio digital. Entretanto, no que diz respeito à crônica, é possível notar que recentemente ela volta a ter destaque nos meios midiáticos. Vale lembrar ainda que a publicação das crônicas de Braga recebia recomendações e elogios de nomes como Jorge Amado<sup>15</sup> e Wilson Martins<sup>16</sup>.

Tendo isto em vista, o cronista tem sua representação como homem público, e, como tal, está exposto a ter leitores que venham a se identificar intimamente com ele, pois os textos passam a ser recebidos como porta-vozes de seus pensamentos e sentimentos. Na tentativa de demonstrar que não é nenhum ente superior ou que possui alguma formação e preparo para aconselhar a vida de outrem, ele termina por se igualar ao leitor, o que leva este a vê-lo como seu semelhante e próximo. Note-se que podemos encontrar uma resposta para a atitude da leitora em “Acontece que Deus é grande” na própria crônica-réplica: “O pior é que o resultado dessa ‘ousadia’ é sempre o mesmo: nenhum. Que diabo poderá fazer o cronista, que não é padre nem analista, mas apenas um homem comum, de vida comumente também atrapalhada e triste, para ajudar alguém?” (BRAGA, 1997, p.112).

<sup>15</sup> Jorge Amado escreveu para a *Folha de Minas* um texto sobre cronistas, ressaltando Rubem Braga como o maior cronista brasileiro: “é o maior nome entre os cronistas do Brasil, juntando mesmo os do passado, juntando também João do Rio. Não havia surgido ainda entre nós tão humano e vivo cronista, cheio de um dengue e uma ternura que antes do seu surgimento eram coisas desconhecidas na nossa literatura. É um encanto lel-o”. Este recorte não está datado, por isto optamos por manter a grafia da publicação. Está arquivado na Fundação Casa de Rui Barbosa, Pasta RB-pi-especiais, caixa2, pasta1.

<sup>16</sup> Wilson Martins foi crítico literário para o jornal *Estado de S. Paulo*. Um dos textos que escreveu neste período foi por ocasião da publicação do volume *A borboleta amarela*, em 11 de agosto de 1955. Intitulado “Um cronista”, Martins retoma neste texto alguns preceitos teóricos da literatura para fazer seus apontamentos quanto à crônica e sua permanência. Desta maneira, destaca a produção de Braga no viés da leitura: “se a literatura se distinguir pelo prazer da leitura, e até da releitura, ele terá, mais do que qualquer outro, os recursos para alcançá-la”. Este texto está arquivado na Fundação Casa de Rui Barbosa, Pasta RB-pi-especiais, caixa1, crônicas avulsas e diversas.

Há que se destacar, nesta crônica, que apesar de o cronista trazer o discurso que seria de um outro, ele surge como reflexo e repetição do mesmo, ou seja, do cronista. A carta serve de motivo para ele tratar de outros temas, como a solidão e decepções amorosas. Embora renegue, o cronista desempenha o papel de conselheiro, se não de forma direta, no mínimo indireta. Alguns dos conselhos traduzem a linha de escrita de Rubem Braga pelo viés do proveito nas coisas simples: tomar um banho de mar, passear na chuva, andar de roda-gigante. Outros são mais pontuais, como escrever para mulheres – Rachel de Queiroz e Martha Suplicy –, o que não rejeita a ideia de que aquele que escreve crônica possa ter um momento para acolher a carta de seu leitor. Contudo, é evidentemente ao falar de religião que o cronista expõe seu ponto de vista e abre o peito:

O que, por mim, faço e – vá lá! – posso aconselhar às minhas missivistas é aceitar essas tristezas sem fazer nada para agravá-las; lutar sempre, e bravamente, por um pouco de beleza, de bondade, de alegria. E, mesmo sem acreditar em outro mundo, ou talvez por isso, repetir com convicção, com fé, que Deus é grande (BRAGA, 1997, p.114).

Frisamos que, em “Acontece que Deus é Grande”, o retrato do leitor é caracterizado pela marca do gênero feminino; não há menções ou aproximações de cartas de homens; por este motivo apontamos a familiaridade com os correios sentimentais de revistas, visto que apesar da maior parte de referências ao leitor ser marcada pelo gênero masculino na obra de Braga, aquelas que remetem à mulher propiciam o tom confessional voltado para questões amorosas. É o que podemos observar em “Eu, Lúcio de Santo Graal”, mas, desta vez, a confissão parte do próprio cronista e se volta ao leitor que recebe marcação de gênero:

Já fiz muita coisa em jornal, mas o sonho secreto do coração jamais se cumpriu [...].  
Devo ter algum pudor em confessá-lo. Não é coisa, vamos dizer, muito viril. Que fazer? Rirá de mim o leitor severo; mas que se dane. Meu sonho é ter um “Consultório Sentimental”. Não com o meu nome; com um pseudônimo, um bom pseudônimo que intrigasse e encantasse as damas. “Mas quem será?”, perguntariam elas, erguendo ao céu os belos olhos negros ou azuis. “Quem será, eim?”. E ficariam minutos assim, talvez beliscando levemente o lábio inferior (BRAGA, 2005, p.119-120).

A possibilidade do uso de um pseudônimo retorna como forma de encobrir o cronista de algo de que ele não se orgulharia, viabiliza criar um personagem para si. A diferença entre esta crônica e “Acontece que Deus é grande” está no público-alvo do escritor. No caso passado, o cronista se via obrigado a responder apelos aflitos de

desconhecidas; nesta, a descrição das missivistas parece apontar para donzelas indefesas, mulheres com as quais poderia ter alguma relação de afeto. As suas respostas se tornariam, na verdade, um modo de atrair a atenção de pretensas amantes, mas o cronista afirma que recusaria a todas, não faria contato por telefone, nem pessoalmente:

É inútil, ó belas do Brasil; no dia em que eu me instalar atrás de meu soberbo pseudônimo podeis me mandar retratos até em maiô. Pessoalmente só merecereis o meu desprezo; porque “Juan” (ou “Vic”, ou “Parsival”, ou “Dr. Cândido”?) só tratará com as senhoras e senhoritas através de cartas (BRAGA, 2005, p.120).

Desta forma, o texto – enquanto palavra escrita – recebe destaque, pois apesar de demonstrar conhecimento e experiência de vida suficientes para aconselhar a vida amorosa de outras pessoas, só é capaz de realizar tal tarefa através da escrita. Aliás, este é o outro tema trabalhado nesta crônica: a relação entre escritor e escritos. A conexão entre os assuntos se dá através da referência ao sonho: o cronista expõe que tinha o desejo de ter um correio sentimental, assim como, quando ainda bem jovem, já sonhava em escrever para o jornal.

Como contraste a situações em que os leitores têm marcação de gênero, apresentamos uma crônica com um leitor masculino. A carta é de um jovem escritor que procura o cronista para saber se deve deixar sua cidade do interior e tentar se estabelecer no Rio de Janeiro como jornalista. Ao parafrasear a carta, o cronista não encontra nada de reprovável, só a atitude do rapaz em procurá-lo:

Tudo está certo; mas por que esse rapaz se dirige logo a mim para pedir conselho? Que foi que escrevi, que frase solta no meio de alguma crônica pode lhe dar a ilusão de que posso servir para dar conselho a alguém? Ele diz que minhas crônicas servem de “lenitivo para as almas sofredoras”, o que me deixa francamente embaraçado e talvez um pouco aflito. O que me assusta é que, de vez em quando, acontece uma coisa assim: alguém me procura para ouvir uma palavra. Basta uma pessoa ter um nome saindo sempre no jornal ou na revista para que isso dê a ilusão a outras de que ali está alguém que lhe pode ser útil, alguém que possui alguma faculdade superior, capaz de orientar sua vida, resolver sua angústia, ajudar os seus sonhos (BRAGA, 1997, p.50-51).

Novamente estamos diante do exercício do homem público, porém, nesta crônica, “Rapaz do interior deseja vencer na capital”, ele demonstra que sabe das repercussões em escrever para o jornal, tanto que compara seu trabalho com o ofício de outras pessoas que tentam disseminar suas crenças, como religiosos e políticos, a ponto de ironizar a facilidade com que o público está disposto a crer nos outros:



Com uma coluna de jornal ou uma página de revista, quinze minutos de rádio ou cinco minutos de televisão e um pouco de cinismo ou paranoia – eu convencerei a milhares de pessoas de que o importante na vida é pentear os cabelos da esquerda para a direita, votar em mim e usar uma gravata roxa, se for homem, ou uma fita roxa, se for mulher, e no lugar de dizer “bom dia” dizer “saravá-piu-piu” (BRAGA, 1997, p.51).

Relembramos que também faz parte da função do cronista conquistar novos leitores para o jornal e/ou revista que o publica. Tratando deste assunto de maneira leve e bem-humorada, acaba por se auto-ironizar. Apesar de não fazer menção direta, fica implícito que esses meios – o jornal, a revista, o rádio, a televisão – são recursos utilizados a fim de atrair e influenciar novos crentes, eleitores, clientes etc. A conclusão da crônica volta-se exatamente para este contexto, e como esperado, mesmo afirmando que não é apto para aconselhar, o cronista faz sua consideração: “Não, rapaz do Interior, não te direi que venhas nem que fiques. Deves ser menos crédulo e não pedir conselhos a quem não conheces. É tudo o que honradamente posso te dizer” (BRAGA, 1997, p.52).

Vimos, até o presente momento, crônicas que trazem o leitor por meio de um outro texto escrito: a carta. Entretanto, o leitor também se faz presente no cotidiano do cronista, como citado em “A borboleta amarela”, opinando, inclusive, no assunto da crônica. Várias passagens retratam esta situação, como em “Biribuva”, voltada para relatar a história de uma gatinha que aparecera na casa em que o cronista morava, mas tempos depois some:

Que fazer? Faço crônicas: é exatamente tudo o que sei fazer, assim mesmo desse jeito que os senhores estão vendo. Os leitores queixam-se: Biribuva não interessa. Está bem, não tocarei mais no assunto. Mas no fundo os leitores é que não interessam. Querem que eu fale mal do governo ou bem das mulheres, como tenho costume (BRAGA, 2005, p.152).

Vale lembrar que, outras vezes, o leitor ganha mais espaço para dar sua voz na crônica, como em “A nuvem”. O cronista retrata um encontro com um amigo-leitor que reclama de sua falta de posicionamento diante dos problemas da cidade: “– Fico admirado como é que você, morando nesta cidade, consegue escrever uma semana inteira sem reclamar, sem protestar, sem espinafrar! E meu amigo falou de água, telefone, Light em geral, carne, batata, transporte, custo de vida, buracos na rua, etc., etc., etc.” (BRAGA, 2004, p.167). A cobrança por fazer uma crítica social é recebida com desprezo: “Meu amigo está, como dizem as pessoas exageradas, grávido de razões [...] Mas se eu for ficar

rezingando todo dia, estou roubado: quem é que vai aguentar me ler? Acho que o leitor gosta de ver suas queixas no jornal, mas em termos” (BRAGA, 2004, p.167).

Seria equivocado afirmar, a partir do excerto acima, que a obra de Rubem Braga é produto de um cronista alienado. Carlos Ribeiro (2009), em “Revendo Braga: olhar renovado sobre um cronista combativo”, apresenta o levantamento que fez, a partir das crônicas publicadas em livro, em busca de crítica social. Constata que com o passar dos anos Braga decide publicar, em livro, menor quantidade de crônicas que envolvam o assunto, mas, ao verificar o acervo de crônicas na Fundação Casa de Rui Barbosa, percebe que o tema continuava sendo abordado com a mesma veemência. Lembremos também, neste sentido, da dissertação de Luciano Antonio (2010), *A cidade de Rubem Braga: o espaço urbano nas crônicas*, na qual descreve a preocupação do cronista com o registro das mazelas da cidade, do seu subúrbio, mas percebe que Braga opta pelo desvio lírico para refletir indiretamente os casos retratados.

No que diz respeito ao leitor nas crônicas, é evidentemente em “Ao respeitável público” que podemos notar maior representatividade. O tema da crônica é banal e corriqueiro para o cronista: está diante de um dia sem assunto. Não que não consiga encontrar um, mas apresenta todos com estafa:

Esse calor que arrasa tudo; esse carnaval que está perto, que aí vem no fim da semana; esses jornais lidos e relidos e na minha mesa, sem nada interessante; esse cigarro que fumo sem prazer; essas cartas na gaveta onde ninguém me conta nada que possa me fazer mal ou bem; essa perspectiva morna do dia de amanhã; essa lembrança aborrecida do dia de ontem; e outra vez, e sempre, esse calor, esse calor, esse calor.. (BRAGA, 2002, p.24).

Ao contrário do que poderíamos esperar, a falta de assunto não é superada, ela permanece durante todo o texto, por isso o cronista está frente a um desafio: como irá entreter os leitores? Sua primeira tentativa é a de dispensar o leitor de forma rude.

Segundo Eliana Nagamini (2009), “as ofensas lançadas contra o leitor têm a intenção de provocar uma mudança no *status* desse elemento fundamental para a sobrevivência da crônica”, uma vez que é considerado um gênero menor “por não trazer nada de interesse prático para o cotidiano” (NAGAMINI, 2009). A pesquisadora ainda afirma que as ofensas permitem rever a posição do leitor e a importância da interação com o público. Para ela, o cronista se aproveita do espírito carnavalesco do período e assume uma posição de transgressão à ordem, de um mundo às avessas, quando é possível “uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição

provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus” (BAKHTIN apud NAGAMINI, 2009). É por este viés que a pesquisadora apresenta sua leitura:

O título “Ao respeitável público” já prepara o público para o espetáculo que irá presenciar, criando novas relações entre a plateia e o cronista. No espetáculo carnavalesco não há distinção entre espectadores e atores, também os limites do palco ganham novos contornos. Nesse espetáculo, Rubem Braga cria outra ordem na relação autor/leitor, tornando a figura do leitor ambígua, pois ao mesmo tempo em que é ridicularizado, é também destacado visto que a crônica é dirigida para esse leitor; ocorre, nesse sentido, um coroamento e um descoroamento do leitor.

[...] O descoroamento do leitor provoca o riso festivo, carnavalesco, isto é, da libertação do leitor por não ter a “obrigação” de ler a crônica, mas principalmente do cronista por não ter a “obrigação” de seduzir o leitor e de se render ao leitor do jornal (NAGAMINI, 2009).

Ora, há que se considerar que a leitura dessa crônica deve ser acompanhada pelo jogo de afirmações e negações nas circunstâncias do enunciado e da enunciação. É a partir desse manejo que o humor é produzido no texto, essencialmente pelo uso de duas figuras de linguagem: lítotes (nega no enunciado, afirma na enunciação) e antífrase (afirma no enunciado, nega na enunciação)<sup>17</sup>. Em relação ao gênero, há marcação de masculino e feminino, e uso de adjetivos para cada um, diferenciando o modo de tratamento (ex.: distinto leitor/encantadora leitora; senhorita teimosa/cavalheiro cabeçudo).

No decorrer do texto, o cronista pressupõe três características deste leitor: ele não conhece a vida particular/íntima daquele que escreve, não são todos os leitores do jornal que leem a crônica (seu grupo é seletivo), e o que irá prevalecer como grande qualidade do leitor é sua insistência em ler a crônica, sua fidelidade. Tendo em vista esta última característica, o cronista passa a pô-la em prova com as ofensas, entretanto, a escrita continua, sempre verificando a permanência dos olhos do leitor no texto.

Outro ponto relevante desta crônica é que ela permite discutir não só a figura do leitor, mas também as particularidades da crônica de duas maneiras: primeiro por retomar o discurso crítico que ressalta o caráter descartável do gênero; segundo, ao denunciar a falta de liberdade do cronista para tratar de outros temas; e terceiro, na censura de seu vocabulário. Assim o cronista opta por reafirmar que não fará a crônica, apontando possibilidades:

Fiquem sabendo que eu hoje tinha assunto e os recusei a todos. Eu poderia, se quisesse, neste momento, escrever duzentas crônicas engraçadinhas ou tristes, boas ou imbecis, úteis ou inúteis, interessantes ou cacetes. Assunto não falta, porque eu me acostumei a aproveitar qualquer assunto (BRAGA, 2002, p.26).

<sup>17</sup> Ver FIORIN, José Luiz. *Sintaxe Discursiva*. In: \_\_\_\_\_. *Elementos de análise do discurso*. 14.ed. São Paulo: Contexto, 2006.

Não obstante, a garantia da fidelidade do leitor é constatada ao final do texto. Ao se despedir, o faz como nos espetáculos, e conta com um reencontro próximo: “Até amanhã. Passem mal”. Vale recordar que, em 1959, Braga se apresenta aos leitores na coluna que acabara de assumir em *O Globo*, de forma similar à crônica “Ao respeitável público”:

Sinto-me, ao mudar de jornal, como um velho pelotiqueiro chegando a um novo circo, carregando a surrada maleta em que trago o material de minhas modestas mágicas e truques. Os números são velhos, mas em um novo picadeiro a plateia sempre é diferente; há uma parte do público sempre jovem, que descobrirá graça e emoção no que, a espectadores mais antigos, só inspira um discreto bocejo<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Crônica republicada em *O Globo*, versão digital, por ocasião da comemoração do centenário do autor. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/leia-coluna-de-estreia-de-rubem-braga-no-globo-em-4-8-1959-7270277>. Acesso em: 12 jan. 2013.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Rubem Braga foi cronista, jornalista, correspondente de guerra, tradutor, embaixador, poeta, editor, crítico de arte, adaptou obras clássicas da literatura para leitores iniciantes, trabalhou para a televisão. Criou passarinhos, foi amigo, fumante e amante incondicional das mulheres. Sua obra, destacada pelas publicações frequentes no jornal, das quais se consolidou com a crônica, conferiu ao gênero um modelo a ser seguido pelos seus contemporâneos e pelas gerações de escritores posteriores. Entretanto, é possível ver que, por conta da depreciação do gênero pela crítica brasileira, Braga não era nome a ser citado em manuais e histórias da literatura brasileira. O biógrafo do autor, Marco Antonio de Carvalho (2009, p.276), registra um fato curioso sobre a publicação de *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*, de Otto Maria Carpeaux, devido a não inclusão de Rubem Braga:

Era autor de crônicas e crônica é um artigo perecível. [...] “Carpeaux não me deixou entrar na Literatura Brasileira”, dizia Braga. “Convenhamos que nem é difícil. Mas Bernanos me chamou de idiota. Carpeaux fez de conta que eu não existia”. Não apenas Carpeaux: a partir do final dos anos 1930, o nome de Rubem Braga praticamente desaparece dos suplementos culturais, como se a influência do crítico tivesse o poder de esconder a existência do cronista. Uma influência tão grande que, trinta anos mais tarde, o também crítico literário Osmar Pimentel reclamaria do descaso dos seus pares em relação à obra dos cronistas e de Rubem Braga em particular.

Este quadro de “esquecimento” do gênero, aos poucos, foi se transformando e tem mudança significativa na década de 1980, com estudos de pesquisadores de renome, como Antonio Candido e Afrânio Coutinho. Contudo, ainda neste período, outra omissão é detectada, desta vez, Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira*. Entretanto, anos mais tarde, a menção ao cronista, em *O conto brasileiro contemporâneo*, é recebida com tom de redenção. Se localizamos como marco importante a década de 80, não é porque desconsideramos os trabalhos anteriores. Merecem destaque as reflexões iniciais de Eduardo Portella, que possibilitaram, já na década de 1950, um olhar para a crônica em livro e para sua linguagem cotidiana. Frisamos também a importância de Massaud Moisés, ao diferenciar os propósitos de cada texto veiculado *para* e *no* jornal, por exemplo.

Podemos ver, neste ato de não mencionar Rubem Braga, não apenas uma explicação pelo gênero ser desvalorizado pela crítica, mas pelo fato de Braga conseguir se

movimentar, com leveza, da crônica lírica para o correspondente de guerra, do jornalista para o poeta, de embaixador para o editor. Relembramos, neste mesmo contexto, que Braga acaba por moldar um modelo de crônica que preza pela expressão lírico-narrativa; que registra a passagem do tempo em uma vida urbana, mas volta suas atenções para um passado campesino; uma crônica que fotografa a vida boêmia entre amigos, exaltando a beleza dessas mulheres que passam. É na batida de máquina deste mesmo cronista que percebemos as preocupações de um escritor, sobretudo, com aquilo que escreve. Esta atitude de Braga dá indícios que sua obra pode ser abordada como um trabalho de um intelectual.

Beatriz Sarlo (1997, p.161), em *Cenas da vida pós-moderna*, faz um retrato do intelectual no último capítulo de seu livro, configurando-o historicamente: “sentiram-se Representantes, homens e mulheres que tomavam a palavra em nome de outros homens e mulheres. E, por isso, acreditaram que essa representação, esse dizer o que os outros não podem nem sabem dizer, era um de seus deveres: o dever do saber”. Partindo dessa concepção, somos levados a crer que Braga em nada se aproxima desse modelo de intelectual, pelo contrário, parece-nos que esteve sempre no gesto de se afastar de qualquer representação pública, embora tenha exercido cargos de embaixador e chefe do escritório do comércio. Para seu trabalho especificamente no jornal, identificamos nas crônicas aqui trabalhadas um posicionamento crítico, mas não uma mobilização de massas. Aliás, havia um esclarecimento muito grande da função que exercia por estar inserido nos meios midiáticos e saber que tipo de projeção esse trabalho o expunha. Sarlo identifica uma mudança de paradigma, no momento em que os intelectuais ingressam na academia. A partir deste movimento, os intelectuais públicos passam a acumular poder com base em seu domínio de um campo de saberes ou técnicas, e trabalham na academia como especialistas, não como intelectuais. Esse trabalho especializado tampouco parece caracterizar a escrita de Rubem Braga, uma vez que se mostrava adepto da linguagem simples e cotidiana, retirando dela seu maior proveito. Mesmo nas crônicas que propunham uma reflexão sobre o gênero, não é possível localizar um discurso técnico e acadêmico. No sentido oposto, Braga propõe uma leitura sobre a crônica através dela própria, promovendo o movimento da autorreflexão, podendo ser aplicado em nosso dia a dia.

Edward Said (2005), em *Representações do intelectual*, define o intelectual como um indivíduo com um papel público na sociedade, em constante estado de alerta, que deve levantar questões embaraçosas, ser do contra e até mesmo desagradável. O

autor percebe, entretanto, que este tipo de intelectual tem perdido espaço para o profissionalismo e para quatro pressões que atuam sobre ele. Duas delas tratam da questão do especialista, já apontada por Sarlo, e da expertise (que corresponde à linguagem e credenciamento do especialista). As outras duas, dizem respeito à tendência para o poder e autoridade entre seus adeptos, e à submissão às agências fomentadoras de pesquisa. Para fugir dessas tensões, Said (2005, p.86) propõe que o intelectual de hoje seja um amador: “alguém que, ao considerar-se um membro pensante e preocupado de uma sociedade, se empenha em levantar questões morais no âmago de qualquer atividade, por mais técnica e profissionalizada que seja”. Desta maneira, o crítico desloca o espaço de atuação do intelectual que passou a ser restrito, por conta do surgimento do especialista, para torná-lo uma atitude de todo e qualquer indivíduo que se proponha a manifestar esta “vocaçào individual”. Como em uma audiência, o amador deve instigar o seu público a uma mobilização para maior participação democrática na sociedade. Entretanto, na obra de Rubem Braga, a negação deste tipo de engajamento leva-o a se abster dessa função, mesmo que o autor demonstre consciência da capacidade de mobilizar seu público.

Em março de 1972, Michel Foucault entrevistou Gilles Deleuze e, deste encontro, originou-se a publicação de “Os intelectuais e o poder”. Nesta entrevista, Foucault e Deleuze discutem a atual situação do intelectual. Para eles, a mudança crucial que ocorre no papel do intelectual é o fato de ele deixar de ser aquele que se posicionava um pouco à frente para dizer a verdade e passa a se colocar ao lado, para falar junto. Foucault (2003, p.39) identifica a perda de “serventia” social, pois o intelectual não mais representa uma sociedade: “as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor que eles; e elas o dizem muito bem”. Pelo contrário, falar pelo outro passa a ser indigno, pois é uma ação que interdita, barra, invalida um discurso. Deleuze complementa esta ideia, afirmando que o intelectual deve fornecer uma caixa de ferramenta, a partir de sua teoria. Ela deve servir para aquele que a formula e para aquele que se utiliza dela. Apesar de não considerar Proust como intelectual, mas sim como um autor, Deleuze (apud FOUCAULT, 2003, p.39) o cita como exemplo, uma vez que teria dito: “tratem meu livro como um par de óculos voltados para fora; pois bem, se eles não lhes caem bem, peguem outros, encontrem vocês mesmos seu aparelho que, forçosamente, é um aparelho de combate”.

Estas considerações, que têm por vista os próprios autores, lançam um olhar diferente sobre a função do intelectual. Antes o intelectual guardava a verdade sobre

as coisas, a verdade que deveria revelar para a massa, tornando-o obrigatoriamente representante, surgindo a necessidade de ir às ruas para revelar-lhes a verdade. Com a tomada de consciência da massa, não é que o intelectual deixou de ser ativo, a atividade dele, politicamente falando, é no ato de se ausentar, pois quebra o elo de dever representar a massa. Nesse sentido, ele se torna um intelectual, porque se ausenta enquanto fala superior e, neste ausentar-se, ele só pode ser intelectual com a sua escrita, com sua teoria, sua ferramenta.

Ao tomar conhecimento desta proposta de leitura, acreditamos que podemos encontrar mais pontos em comum com a obra de Braga do que com as leituras de Said e Sarlo. Michel Foucault (2003, p.40) e Gilles Deleuze, ao tratarem do novo posicionamento do intelectual, relembram a importância do ato de ouvir: “a teoria exige que as pessoas nela concernidas falem, enfim, praticamente por sua conta”. A nossa proposta para este trabalho, ao eleger a metalinguagem como recorte de análise, tem por ideal esta mesma perspectiva: ouvir uma teoria da crônica elaborada por aquele que a escreve. Dando ouvidos a esta fala, pudemos perceber pontos em comum. Não queremos fechar os olhos para a crítica social flagrada na crônica, mas apontar que essa crítica é feita de maneira “despreocupada”, não é acompanhada de um “esforço”, no sentido de comunicar e alertar seu público. Na verdade, se há um esforço em passar uma mensagem a seus “ouvintes”, veremos que sua preocupação está voltada para um olhar e apreço maiores às coisas simples da vida.

Observamos a recusa em um se posicionar publicamente, através de negação do conselho em crônicas como “Rapaz do interior deseja vencer na capital” e “Visita de uma senhora do bairro”. Ambas retrataram situações em que o enunciador se viu na obrigação de resolver ou, ao menos, propor uma solução para as dúvidas e problemas daqueles que o procuraram. Estes textos funcionam a partir da ideia de homem público, representada por aquele que escreve no jornal. Na primeira crônica, o enunciador destaca a facilidade com que as pessoas estão dispostas a crer nos outros, pedindo conselhos para quem sequer conhece suas vidas íntimas. Na segunda, evidencia-se a quebra do vínculo entre aquele que escreve no mundo real e a função enunciativa que é o autor, tornando inverossímil a tentativa de buscar reconhecimento amistoso, do mesmo modo que a leitora obtém através da leitura dos textos. A recusa de um posicionar-se perante as massas estende-se até às falas biográficas, uma vez que Braga era visto como alienado por não ser



adepto a partidos. Ora, como vimos com Foucault e Deleuze, o intelectual não necessita ir às ruas para mostrar seu posicionamento.

Outro aspecto que merece ser posto em paralelo é a ideia de movimentação entre seus semelhantes. Neste sentido, damos destaque para crônicas como “Antologias, etc.” e “‘O’ e ‘Um’”, que trazem a questão de direitos a ser conquistados por aqueles que escrevem no Brasil e mostram como é raro o escritor ter êxito financeiro, frisando que não se trata de uma questão de “mérito literário”. Na tentativa de apontar quem são seus semelhantes, vimos na crônica “O padeiro” como o cronista se aproxima do entregador de pão, por ambos exercerem um trabalho corriqueiro que passa despercebido pela maioria das pessoas. Corroborando com esta proposta, vemos o uso de uma linguagem cotidiana como modo de trazer o leitor para perto, fazer-se ouvido pelos seus pares. A linguagem coloquial serve como isca, armadilha. Inclusive, ao explicitar seu narratário, cria na crônica um ambiente de conversa entre duas pessoas. A linguagem cotidiana iguala o enunciador ao seu leitor e, por vezes, apela para essa identificação, como em “Nascer no Cairo, ser fêmea de cupim”.

Já os enunciadores que apresentamos aqui podem ser vistos como as múltiplas vozes que tratam, em conjunto, do âmbito do escrever no e para o jornal. Estas relações se desdobraram em outras, relacionando leitura, cotidiano, cláusulas e contratos. Devemos retomar que não pretendíamos estabelecer características estanques para cada um desses enunciadores, mas mostrar a recorrência de algumas delas. Assim, o jornalista é aquele enunciador que compara seu trabalho ao cinza do jornal, desbotado de qualquer contentamento que o exercício da escrita pudesse promover. O jornalista se aproxima muito do que apresentamos do intelectual, na medida em que volta suas preocupações para seu papel na sociedade e importância no dia a dia de quem o lê. Do literato, demos preferência para retratar o pensamento crítico daquele que escreve. Demonstramos as questões envolvidas entre editores e autores, e uma reivindicação de direitos e deveres do escritor, na tentativa de promover sua profissionalização. O cronista mostrou que ter vivência é fator diferencial e disso ele tira proveito, pois dispõe de grande arsenal de temas. Está, com frequência, repensando o espaço do jornal e, neste processo, aproveita-se de notícias para utilizar como fonte para sua crônica, seja afirmando o assunto ou negando-o. É interessante perceber que a relação do cronista com o trabalho é transcrita como um estorvo, pois o trabalho o impede de aproveitar mais vida, além de ser visto como algo “pesado”, de esforço físico, não tendo o devido reconhecimento.

Ao perceber como as questões que envolvem aquele que escreve e aquilo que é escrito se multiplicam, podemos receber a obra de Rubem Braga como um trabalho de intelectual, ao molde foucaultiano, preocupado com questões próximas a si, como de seus pares.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. A flor e a náusea. In: \_\_\_\_\_. *A rosa do povo*. 21.ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- \_\_\_\_\_. Falta à obrigação. In: \_\_\_\_\_. *Cadeira de balanço*. 12.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- \_\_\_\_\_. O frívolo cronista. In: \_\_\_\_\_. *Boca de luar*. São Paulo: Círculo do livro, 1984.
- ANTONIO, Luciano. *A cidade de Rubem Braga: o espaço urbano nas crônicas*. 2010. 227 f. Dissertação. Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.
- ARRIGUCCI JR., Davi. Braga de novo por aqui. In: BRAGA, Rubem. *Os melhores contos de Rubem Braga*. Seleção de Davi Arrigucci Jr. 2.ed. São Paulo: Global, 1988.
- \_\_\_\_\_. Fragmentos sobre a crônica In: \_\_\_\_\_. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- \_\_\_\_\_. Onde andar o velho Braga? In: \_\_\_\_\_. *Achados e perdidos*. São Paulo: Polis, 1979.
- ASSIS, Machado de. O nascimento da crônica. In: \_\_\_\_\_. *Crônicas escolhidas de Machado de Assis*. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- BALDO, Luiza Maria Lentz. Os olhos azuis de Rubem Braga. *Temas & Matizes*, Cascavel, nº5, 2004.
- BARTHES, Roland. Literatura e metalinguagem. In: \_\_\_\_\_. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeiras. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993. v. 1.
- BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: \_\_\_\_\_. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- \_\_\_\_\_. A linguagem de ficção. In: \_\_\_\_\_. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BENDER, Flora Christina; LAURITO, Ilka Brunhilde. *Crônica: história, teoria e prática*. São Paulo: Scipione, 1993.
- BILAC, Olavo. *Registro: crônicas da Belle Époque carioca*. Campinas: Editora Unicamp, 2011.
- BRAGA, Rubem. *200 crônicas escolhidas*. 24.ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A borboleta amarela*. 10.ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

- \_\_\_\_\_. *A traição das elegantes*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Ai de ti, Copacabana*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- \_\_\_\_\_. *As coisas boas da vida*. 6.ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Recado de Primavera*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984a.
- \_\_\_\_\_. *O conde e o passarinho & Morro do isolamento*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O homem rouco*. 3.ed. Rio de Janeiro: Record, 1984b.
- \_\_\_\_\_. *O verão e as mulheres*. 5.ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Um cartão de Paris*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Um pé de milho*. 3.ed. Rio de Janeiro: Sabiá, 1948.
- \_\_\_\_\_. *Uma fada no front*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Encontro Marcado*. Realização Museu Nacional de Belas Artes, Fundação Nacional Pró-Memória, Ministério da Cultura, Produção e Direção: Araken Távora. Disponível em: <<http://www.almacarioca.net/encontro-marcado-rubem-braga>>. Acesso em: 18 jan. 2011.
- \_\_\_\_\_. *Livro de versos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Retratos parisienses*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Rubem Braga*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2011. (Cadernos de Literatura Brasileira, nº26).
- \_\_\_\_\_. *Três “primitivos”*. Os cadernos de cultura. Ministério da Educação e Cultura. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1953.
- BORELLI, Silvia Helena Simões. *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: EDUC, Estação Liberdade, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BULHÕES, Marcelo Magalhães. *Literatura em campo minado: a metalinguagem em Graciliano Ramos e a tradição literária brasileira*. São Paulo: Annablume, 1999.
- CANDIDO, Antonio (org.). *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Iniciação à Literatura Brasileira*. 5.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- CARVALHO, Marco Antonio. *Um cigano fazendeiro do ar*. São Paulo: Globo, 2007.
- CASTELLO, José. *Na cobertura de Rubem Braga*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1986.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução Vera da Costa e Silva. 19.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CHIQUIM, Giovana. *Quando a notícia vira fato literário: as crônicas de Drummond inspiradas no jornalismo*. 2010. 150 f. Dissertação. Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.

CONFORTE, André Nemi. *As metalinguagens do samba*. 2007. 101f. Dissertação. Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

COUTINHO, Afrânio. Ensaio e crônica. In: \_\_\_\_\_. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. v. 6.

COUTINHO, Eduardo Faria. *A crônica de Rubem Braga: os trópicos em palimpsesto*. Signótica. Goiás. v. 18., n.1, p. 43-57, jan./jun. 2006.

ESTRELLA, Hairton Miceli; MONTEIRO, Ivan da Costa. *A metalinguagem em Quincas Borba*. Rio de Janeiro: Olímpica, 1973.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 4.ed. Curitiba: Editora Positivo, 2009.

FISCHER, Luís Augusto. Letras em número. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2 setembro 2012, Ilustríssima. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/64023-letras-em-numeros.shtml>>. Acesso em: 20 set. 2012.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. 15.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. O que é um autor? In: \_\_\_\_\_. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. v.3.

\_\_\_\_\_. Os intelectuais e o poder. In: \_\_\_\_\_. *Estratégia, poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. v.4.

FRANCHETI, Paulo & PÉCORA, Antônio. *Rubem Braga: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico*. São Paulo: Abril Educação, 1980.

Guimarães Rosa: o alto custo de seu legado. *ESTADÃO*, Caderno 2: variedades, online. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/arquivo/artelazer/2002/not20020308p2275.htm>> Acesso em: 21 jul. 2013.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 24.ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

MASSI, Augusto. Rubem Braga entre Sartre, Matisse e Breton. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 janeiro 2013. Ilustríssima. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/1213565-rubem-braga-entre-sartre-matisse-e-breton.shtml>>. Acesso em: 13 jan. 2013.

MEDEIROS, Martha. Os bastidores da crônica. In: \_\_\_\_\_. *Doidas e santas*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

MORAIS, Antônio Maria Araújo de. *Com vocês, Antônio Maria*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

MOISÉS, Massaud. A crônica. In: \_\_\_\_\_. *A criação literária: Prosa II*. 18.ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

\_\_\_\_\_. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1989. v. 5.

NAGAMINI, Eliana. Memória e metalinguagem nas crônicas de Rubem Braga. *Revista Diálogos* (Estudos Culturais e da Contemporaneidade - UPE). Pernambuco, v. 3, 2009. Disponível em:

<[http://www.orfeuspam.com.br/Periodicos\\_JL/Dialogos/Dialogos\\_3/Memo\\_Meta\\_Nagami.html](http://www.orfeuspam.com.br/Periodicos_JL/Dialogos/Dialogos_3/Memo_Meta_Nagami.html)>. Acesso em: 8 jun. 2012.

NEIVA, Érica Michelline Cavalcante. *A metalinguagem nas inquietações cronísticas de Clarice Lispector*. 2005. 86f. Trabalho de Conclusão de Curso (Jornalismo). Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia.

PETRARCA, Fernanda Rios. *O jornalista como profissão: recursos sociais, titulação acadêmica e inserção profissional dos jornalistas no Rio Grande do Sul*. 2007. 308f. Tese. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

PORTELLA, Eduardo. A cidade e a letra. In: \_\_\_\_\_. *Dimensões I*. Rio de Janeiro: José Olympo, 1958.

PROST, Antoine; VINCENT, Gerard (org.). *História da vida privada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. v.5.

QUEIROZ, Rachel. O que vos dirá a cronista? In: *Ano Rachel de Queiroz: 100 anos – 1910-2010*. Disponível em: <<http://imgs.anoracheldequeiroz.com.br/portlet/15/20100823141432213731e.pdf>>. Acesso em: 31 maio 2012.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. O nome da rosa, romance de transcrição e metalinguagem. *Calígrama*, Belo Horizonte, outubro/1988.

RESENDE, Beatriz. Drummond, cronista do Rio. *Revista USP*, São Paulo, n.53, março/maio 2002.

REVERBEL, Carlos. O jornalista Rubem Braga. In: BRAGA, Rubem. *Uma fada no front*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1994.

RIBEIRO, Carlos. Revendo Braga: novo olhar sobre um cronista combativo. *Recôncavos*, Bahia, v. 03, p. 87-101, 2009. Disponível em: <[http://www.ufrb.edu.br/reconcavos/edicoes/n04/pdf/carlos\\_ribeiro.pdf](http://www.ufrb.edu.br/reconcavos/edicoes/n04/pdf/carlos_ribeiro.pdf)>. Acesso em: 27 maio 2011.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 1987.

SABINO, Fernando. A última crônica. In: \_\_\_\_\_. *A companheira de viagem*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1965.

SAID, Edward. *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTOS, Adilson. Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi: um conto metalinguístico. *Estudos Linguísticos*, Campinas, v. XXXV, p. 218-223, 2006.

\_\_\_\_\_. O exercício cronístico da metalinguagem em Vinicius de Moraes. *Anais Outras Palavras*, Maringá, 2003.

SANTOS, Jeana Laura da Cunha. *Experiências pioneiras sobre Machado de Assis no jornal*. 2002. 263p. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

SANT'ANNA, Catarina. *Metalinguagem e teatro: a obra de Jorge de Andrade*. Cuiabá: Edumft, 1997.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

SIMON, Luiz Carlos. *Duas ou três páginas despreziosas: a crônica, Rubem Braga e outros cronistas*. Londrina: EDUEL, 2011.

STRELOW, Aline. A representação do jornalista como personagem na literatura brasileira na década de 70. *Conexão – Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 16, jul./dez. 2009.

VALENTE, André. *A linguagem nossa de cada dia*. 3.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

VIEIRA, Alessandra Mara. A metalinguagem em Fernando Pessoa. *Lácio: Revista de Letras do Unicentro Newton Paiva*, Belo Horizonte, p.196-211, 2002.

WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. *Textos sobre textos: um estudo da metalinguagem*. Belo Horizonte: Editora Dimensão, 1999.