



CICLC 2021

IV CONGRESSO
INTERNACIONAL
DE CULTURA LUSÓFONA
CONTEMPORÂNEA

CRÓNICA: Entre o Útil e o Fútil



POLITÉCNICO
DE PORTALEGRE

Escola Superior
de Educação
e Ciências Sociais

FICHA TÉCNICA

TÍTULO:

IV Congresso Internacional de Cultura Lusófona Contemporânea 2021. *Crónica: Entre o Útil e o Fútil*

COORDENAÇÃO DA EDIÇÃO

Maria Filomena Barradas (Instituto Politécnico de Portalegre), Adriana Guimarães (Instituto Politécnico de Portalegre), Luís Cardoso (Instituto Politécnico de Portalegre), Luís Henriques (Instituto Politécnico de Portalegre), Teresa Mendes (Instituto Politécnico de Portalegre), Teresa Oliveira (Instituto Politécnico de Portalegre)

EDITOR

Instituto Politécnico de Portalegre

COORDENAÇÃO GRÁFICA:

Gabinete de Imagem do Instituto Politécnico de Portalegre

ISBN

978-989-8806-42-0

IDIOMA

Português

SUPORTE:

Eletrónico/PDF

DATA DE EDIÇÃO:

fevereiro de 2024

**IV Congresso Internacional de Cultura Lusófona
Contemporânea 2021**

Crónica: Entre o Útil e o Fútil

COMISSÃO ORGANIZADORA

Adriana Mello Guimarães
Luís Cardoso
Luís Henriques
Maria Filomena Barradas
Sónia Lamy
Teresa Mendes
Teresa Oliveira

COMISSÃO CIENTÍFICA

Adriana Mello Guimarães (IPPortalegre, Portugal)
Alexandre Luís (UBI, Academia de Marinha/IFP, Portugal)
Ana Luísa Vilela (UE, Portugal)
André Barata Nascimento (UBI, Portugal)
Ângela Balça (UE, Portugal)
Annabela Rita (UL, CLEPUL, Portugal)
Carla Baptista (ICNOVA e FCSH/UNL, Portugal)
Carla Rodrigues Cardoso (ULHT, Portugal)
Carlos Teixeira (IPBragança, Portugal)
Catarina Menezes (IPLeiria, Portugal)
Cheikh Mouhamadou Diop (Université Assane Seck, Senegal)
Clara Nunes Correia (FCSH/UNL, CLUNL, Portugal)
Clara Rowland (FCSH/ UNL, Portugal)
Dora Santos Silva (FCSH/UNL, ICNOVA, Portugal)
Edgar Kirchof (ULBRA, Brasil)
Eliane Debus (UFSC, Brasil)
Elsa Simões (UFP, Portugal)
Ernesto Rodrigues (UL, CLEPUL, Portugal)
Eugène Tavares (Université Assane Seck, Senegal)
Fábio Mário (Univ. Federal do Sul e Sudeste do Pará/CLEPUL-GESG)
Fernanda Mota Alves (UL, CEC, Portugal)
Filipa Subtil (ESCSL, IPLisboa, Portugal)
Helena Cameron (IPPortalegre, Portugal)
Isabel Moran Cabanas (Universidad de Santiago de Compostela, Espanha)
Isabel Ponce de Leão (UFP, CLEPUL, Portugal)
Joana Meirim (UCatólica, Portugal)
João Luís Ourique (UFP, Brasil)
José Eduardo Franco (UL, CLEPUL, Portugal)
José Jorge Letria (SPA, Portugal)
Lauro Moreira (OLP)
Luís Bonixe (IP Portalegre, Portugal)
Luís Henriques (IP Portalegre, Portugal)
Luís Miguel Cardoso (IP Portalegre, Portugal)
Maria Antónia Coutinho (FCSH/UNL, CLUNL, Portugal)
Maria da Graça Gomes de Pina (Università degli Studi di Napoli “l’Orientale”, Itália)
Maria Filomena Barradas (IPPortalegre, Portugal)
Maria José D’ Ascensão (IPPortalegre, Portugal)
Maria José Gamboa (IPLeiria, Portugal)
Maria Teresa Brocardo (FCSH/UNL, CLUNL, Portugal)
Marisa Torres da Silva (FCSH/UNL, ICNOVA, Portugal)
Miguel Real (UL, CLEPUL, Portugal)
Moisés de Lemos Martins (UMinho, Portugal)
Odete Jubilado (UE, APLC, Portugal)
Renata Junqueira de Souza (UNESP, Brasil)
Renato Epifânio (MIL)
Sandra Tuna (Universidade Fernando Pessoa)
Sónia Lamy (IP Portalegre, Portugal)
Teresa Mendes (IP Portalegre, Portugal)
Teresa Oliveira (IP Portalegre, Portugal)
Urbano Sidoncha (UBI, Portugal)

APRESENTAÇÃO

IV Congresso Internacional de Cultura Lusófona Contemporânea

Crónica: Entre o Útil e o Fútil

ESECS - IPPortalegre, 1 e 2 de julho / 2021

Em 2021, o IV Congresso Internacional de Cultura Lusófona Contemporânea (CICLC 2020) uniu-se às celebrações do 25º aniversário da licenciatura em Jornalismo e Comunicação da Escola Superior de Educação e Ciências Sociais / Instituto Politécnico de Portalegre (ESECS/IPP), ao escolher como tema a crónica. Etimologicamente derivada de *chronos* – tempo –, a crónica confundiu-se com a historiografia até ao século XIX, quando a expansão da imprensa e do jornalismo a reinventam e a fazem renascer com a feição que hoje lhe conhecemos. Ao afirmar que a “crónica é como que a conversa íntima, indolente, desleixada, do jornal com os que o leem”, Eça de Queirós cunha, no *Distrito d’ Évora* (1867), uma das primeiras definições da crónica moderna. Antes, Machado de Assis (1859) atribuíra ao folhetinista, o antecessor imediato do cronista moderno, a capacidade da “fusão admirável do útil e do fútil”.

Contemporaneamente, o termo “crónica” parece ser um termo guarda-chuva, que recobre uma panóplia de curtos textos de autor, cuja divulgação é feita através dos *media*, mas cujos objetivos e funções são muito diversas. Assim, a crónica é opinião e argumentação; é comentário da atualidade; é esclarecimento; é divertimento; é relato; é exercício literário; é experimentação artística; é séria; é divertida; informa; ensina; convence; é esquecida; é lembrada. Não admira que, face à plasticidade que manifesta, a crónica continue a ser um problema para os seus cultores. Manuel António Pina, por exemplo, numa das suas crónicas interroga-se: “E o que é isto de crónicas? Se me perguntam (...) não sei o que é, se me não me perguntam, sei”. António Lobo Antunes chama-lhes “prosinhas”, “literatura alimentar”, lamentando que a escrita da crónica lhe roube tempo da escrita do livro, essa tarefa maior do escritor. Também no espaço lusófono se acumulam exemplos de cronistas consagrados. Machado de Assis, Clarice Lispector, Rubem Braga, Luís Fernando Veríssimo, no Brasil; José Eduardo Agualusa em Angola; Mía Couto em Moçambique são apenas alguns dos nomes que podem ser apresentados como exemplo de cronistas.

A notoriedade da forma, atestada pela sua prevalência nos media tradicionais, pela migração da forma para plataformas online, a par da fortuna que goza no mercado editorial, parece ir ao encontro de uma nova máxima popular: a lusofonia é uma nação de cronistas.

A Coordenação do Congresso

ÍNDICE

ANTES DA CRÓNICA: EVOCAÇÃO A LEONOR XAVIER	11
DA CRÓNICA QUEIROSIANA	13
LINGUAGEM DA CRÓNICA: O CASO DE MIA COUTO	28
AS CRÓNICAS DO JORNAL PÚBLICO NAS REDES SOCIAIS: PUBLICAÇÕES, PARTILHAS E “GOSTOS”	43
MARIA LÚCIA LEPECKI: A CRÓNICA ENSINA	55
CRÓNICAS DE LINGUAGEM ARTÍSTICA – APROXIMAÇÃO E DESCODIFICAÇÃO SENSÍVEL / SENSORIAL AO PÚBLICO	63
A CRÔNICA E A CRÍTICA LITERÁRIA DE LIMA BARRETO LIMA BARRETO’S CRÓNICA AND LITERARY CRITICISM	75
DO DOMINGO COMO ESPELHO: BRAGA, CRAVEIRINHA, PINA E LOBO ANTUNES	87
A CRÓNICA DE VIAGEM, UM SUSTENTÁCULO DE PAISAGENS SONORAS: O CASO PARTICULAR DE PEREGRINAÇÃO DE FERNANDO MENDES PINTO	98
SÁTIRA E HUMOR NA CRÓNICA DE JOÃO CHAGAS	114
TRANS/ INTERMEDIALIDADE: PAULO VARELA GOMES ENTRE A CRÓNICA, O DOCUMENTÁRIO E O ROMANCE	127
O EFÊMERO DO COTIDIANO ATRAVÉS DA PERENIDADE DA LITERATURA: RELACIONANDO A CRÔNICA COM POEMAS	140
A CRÔNICA DE RUBEM BRAGA E A POESIA BRASILEIRA NOS ANOS 50	158
CRÓNICA E ESCRITA DE SI – A AUTOBIOGRAFIA NÃO AUTORIZADA DE DULCE MARIA CARDOSO	174
CRÔNICA, UM GÊNERO ENTRE MARGENS: O CRONISTA COMO PORTA-VOZ DOS MARGINALIZADOS	187

ANTES DA CRÓNICA: EVOCAÇÃO A LEONOR XAVIER

Adriana Mello Guimarães

Quando começamos a organizar este congresso, convidamos a escritora e jornalista Leonor Xavier, que prontamente aceitou participar.

Faria todo o sentido que a Leonor, natural de Lisboa, e que viveu no Brasil entre 1975 e 1987, partilhasse algumas notas sobre as suas crónicas que foram publicadas em vários jornais dos dois lados do Atlântico. Passo a citar:

“Lá e aqui desconhecemo-nos amorosamente” (...) “Eu escrevo-me para falar de todos nós que evoluímos por este espaço delirante da luso-brasilidade, sentida e falada, por pensar na fantástica operação de adição espiritual a que têm direito os cidadãos dos dois mundos (in *Colorido a preto e branco*, p.127)

No entanto, o Congresso que deveria ter acontecido em 2020, devido à pandemia, foi adiado. E a autora de biografias, ensaios e livros, que já convivía o cancro, o seu “passageiro clandestino” agora necessitava de resguardo.

Eu, que muito lhe agradeço pela forma como me acolheu em 1989, numa das suas “casas contadas”, selecionei algumas partes da carta que a escritora publicou no jornal *Observador* no dia 9 de fevereiro de 2021, e que passo a ler:

“É tudo a poder de lágrimas e ais”, foi esta a definição de dor de uma simples doente que António Lobo Antunes, o médico/escritor citou, em aula de Neurologia¹. Neste tempo de sofrimento que vivemos, muitíssimos nomes, números, dados assustadores existem na nossa doença coletiva do medo. Nas horas escuras, o número de óbitos, de falecidos, de mortos, conforme se escolha dizer, aumentam o vazio, a calar as vozes dos tantos que amamos. As notícias de instabilidade, incerteza, angústia, crise, preocupação têm sido o sabor amargo dos dias. A fragilidade, a finitude ou as perguntas sem resposta sobre mundo que há de vir, faz-me pensar que também para muita gente perto de nós, é tudo a poder de lágrimas e ais.

Tomo a sábia frase de Clarice Lispector, em *A Hora da Estrela*. “Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta, continuarei a escrever.” Tomo a sábia frase de Clarice Lispector em *A Hora da Estrela* para me atrever à escrita primeira pessoa do singular, para um quase balanço de vida. E modo de testemunho, porque o milagre é a vida e o mistério é a morte. Entretanto, haja um pequeno clarear de esperança.

Assim escrevi uma carta em abril de 2014 e agora, por acaso, nas voltas de textos passados, veio este ter comigo, a ser relido, repensado, retomado. A história começou em outubro de 2013, eu achando que em uma ou duas operações me faziam um corte, puxavam, raspavam, cosiam, curavam. E pronto, tiravam o cancro e até ao fim do verão estava o caso resolvido.

Mais de sete anos passaram, eu no IPO, tantas vezes e horas ora na consulta ora na urgência chamada atendimento não programado, ora nas salas de quimioterapia onde há cadeirões e camas, lá no chamado Hospital de Dia de Hemato Oncologia, onde tenho e mantenho caras conhecidas e enfermeiras várias martas, mafaldas, filipas, muitos nomes são estes os mesmos delas, as auxiliares são mais variadas, não sei por qual mistério. Enfermeiros, três: ricardo, paulo, robert.

A cada segundo que passa, movem-se, põem luva, picam, olham, observam, avaliam, desinfetam, usam a seringa, abrem compressa, tiram, ajeitam, torcem, apuram, confirmam... e apesar de o hospital não ser privado nem rico, sendo os nossos hospitais públicos um milagre de salvação de vidas, de competências, de atualização científica, e apesar de o Serviço Nacional de Saúde estar pobre de recursos, há um chá de tília, um pãozinho com queijo, um açúcar, um copo de papel, um guardanapo de papel, um tabuleirinho de plástico. Ou uma sopa e um prato e uma maçã assada muito má ou uma gelatina, se o tratamento for de hora em almoço.

A carta sentimental que escrevi já nessa altura, sete meses depois de saber do cancro, é esta que aqui vai:

“Uma palavra para vos agradecer a ternura, a presença, as mensagens, a disponibilidade. Para vos dizer que a oração dos crentes e o pensamento dos não crentes estão perto de mim nestas horas em que faço revisão de vida e me sinto gratificada e protegida de todos os males. E foi muitas vezes ténue a fronteira entre os males e a sobrevivência, a que chamo ressurreição, neste tempo de Páscoa. Tenho operação ao cólon e fígado marcada para 4ª feira, acredito que vou chegar ao fim, e estou segura desta minha condição de mulher objeto, porque o corpo tem agora o poder e me manda obedecer, quieta e calada, às ordens, aos procedimentos e manipulações dos médicos. Isto, no plano temporal. No outro plano, do espírito, estou certa de que Deus está comigo nesta etapa do percurso, como sempre esteve ao longo da minha vida. Aconteça o que acontecer, vai ser bom. (...)” (<https://observador.pt/opiniao/carta-actualizada>)

A carta continua, mas eu prefiro terminar com uma frase do livro *Casas Contadas*: “Como se diz no Brasil, acho-me sinceramente bem resolvida. Amei muito, nunca de mais, e acredito em afeto, amizade e bem querer como expressões de um só sentimento”

Em meu nome pessoal e em nome da comissão organizadora, receba o nosso afeto. Queridíssima Leonor, muito, muito, obrigada!

DA CRÓNICA QUEIROSIANA

ABOUT THE QUEIROSIANA CHRONICLE

Annabela Rita

Resumo

Este texto tem como objectivos 1) observar a génese e a conformação do modelo da crónica queirosiana na imprensa portuguesa da época, informada pelo projecto de revolução cultural da Geração de 70, 2) analisar a fenomenologia da percepção na leitura da crónica de Eça de Queirós, considerando, também, os modelos estéticos que conjuga, 3) descrever o dispositivo retórico das *farpas* do autor no seu conjunto, mas, também, na sua relação com a sua ficção. Para o efeito, recorreremos a alguns exemplos estratégicos.

Palavras-chave: Eça de Queirós – crónica – *farpas* – imagem -ficção

Abstract: This text aims to 1) observe the genesis and conformation of the queirosian chronicle model in the Portuguese press of the time, informed by the cultural revolution project of the 1970s Generation, 2) analyze the phenomenology of perception in reading Eça de Queirós's chronicle , also considering the aesthetic models that it combines, 3) describe the rhetorical device of the author's *farpas* as a whole, but also in their relationship with his fiction. To this end, we will use some strategic examples.

Key-words: Eça de Queirós – chronicle – *farpas* – image -fiction

1. Da génese e conformação da CRÓNICA

Folheando, mesmo descontraidamente, a imprensa oitocentista até à década de 70, apercebemo-nos da instabilidade da *crónica* e da sua deslocação para um epicentramento entre o jornalismo e a literatura, participando de ambos os espaços, dialogando com eles, mas mantendo singularidade.

Atentando nela, verificamos tratar-se de uma secção jornalística que hesita entre intitular-se simplesmente ‘crónica’ ou especificar a sua temática (‘do teatro’, ‘da literatura’, ‘da arte’, etc.), que se move na 1ª página do jornal (coluna de abertura, no centro ou espraiando-se horizontalmente na base da página), ou entre ela e a 3ª página, concluindo-se, às vezes, mais para o interior, que oscila entre informar, comentar, criticar, reflectir, efabular ou procurar combinar tudo isso, que vai assumindo diferentes objectos, que, ora vai seleccionando leitores diferentes, ora aceita os do seu jornal, etc..

Trata-se de um tempo de *aventura*, de uma aventura de que não reza a *crónica*, embora ocasionalmente a denuncie: a da busca da sua própria *identidade discursiva*. Procurando-a entre Literatura e Jornalismo e, neste, entre ‘folhetim’, ‘crítica’, ‘conto’, etc., confronta-se arrojadamente com eles, anelante daquilo que neles a seduz e desejando seduzir leitores, conquistar reconhecimento, manter um diálogo que vivifique e teça de continuidade a pontualidade das suas ocorrências.

Nessa sua deambulação instável, a secção ‘crónica’ tendeu progressivamente a tornar-se lugar com *um discurso breve sobre alguma coisa da actualidade*, fosse o que fosse, assumindo tudo como pretexto para um comentário pessoalizado, reivindicadamente autoral, firmando-se na personalidade, em geral literária, de quem a escrevia, mas sempre insinuando aqui e além um gesto de auto-designação majestático significativo da consciência de si e da sua ambição de dominar o cronista: ‘A crónica, hoje, quer falar de ...’. Uma personificação teatral. E um acto: a *conversa*.

Foi nessa deriva que a *crónica* se deixou surpreender e conquistar, por seu turno, pelo projecto da Geração de 70, projecto esse que se definiu e formalizou aquando das Conferências do Casino (1871): o projecto de intervenção político-cultural, de *educação* do povo, pelo esclarecimento do seu *aqui* e *agora*, generoso e sedutor, arregimentou a *crónica* e atribuiu-lhe uma missão que ela assumiu com entusiasmo e humor. E essa missão, interiorizada, fê-la amadurecer, definir-se genologicamente, constituir-se mais ou menos como hoje a (re)conhecemos.

Será pois, através da cronística queirosiana, ponto de mutação genológico na história da imprensa nacional, que falarei aqui da *crónica*, ciente de que também é este um exemplo mais acabado da prática de publicação em periódico (qualquer que fosse a secção) para testar o sucesso junto dos leitores, justificando este a retomada e a reescrita em volume próprio, de reunião de textos ou de profunda transformação

efabulatória. Camilo, o nosso primeiro profissional das letras, fê-lo sistematicamente e o panorama editorial ofereceu incontáveis exemplos de autores que acabaram esquecidos na voragem do tempo. Como eventual e complementar estímulo da crónica queirosiana, também podemos lembrar *Les Guêpes* (1839-1849), de Alphonse Karr, jornalismo satírico onde ecoa o ideário de crítica ao *status quo* subsumida na comédia homónima de Aristófanes evocada por Racine (*Les Plaideurs*, 1669) e reconduzida por Sartre ao existencialismo (*As Vespas*, 1943), mas Eça bebe em Offenbach o seu maior impulso, como declara, aliás, na abertura d'*As Farpas*.

2. Do seu modelo textual: da estratégia aos processos

No meu estudo *Eça de Queirós Cronista – do Distrito de Évora (1867) às Farpas (1871-72)* (1998; 2017), procurei observar e descrever com pormenor este fenómeno de conformação do modelo textual da crónica na escrita queirosiana, fenómeno que a excede e a inscreve no seu epicentro. Remeto, pois, para o que lá observei e reflecti, fazendo aqui apenas o apontamento breve e esquemático do que me parece caracterizar esse texto que a actualidade nos impõe, multiplicando-o às vezes na mesma publicação com diferentes autorias e seriando-o.

De jornal dentro do jornal, mise-en-abîme do periódico, como era a secção “Chronica” d'*O Distrito d'Évora* (1867), do qual o nosso jovem Eça foi o *one-man newspaper*, até às *farpas* de 1871-72 (apenas 4 anos depois), em parceria com Ramalho Ortigão, o modelo textual configurou-se decisivamente em função do programa da Geração de 70, como já disse.

No exercício das suas novas funções, a escrita cronística procura conciliar a sua convivialidade de conversa digressiva, o seu ímpeto de análise crítica, a sua tentação criativa e o seu objectivo pedagógico. Quis manter dois tipos de leitores, com exigências diferentes: o par do seu autor e aquele a (in)formar. Conciliar tudo isso eficazmente exigiu uma estratégia muito hábil, diplomática mesmo, que talvez se possa exprimir pela *manipulação imaginativa*.

Segura de que a única forma eficaz de *distrair, analisar, criticar* e de *ensinar a fazer tudo isso* passa por convencer empática e racionalmente o seu leitor (qualquer deles), a escrita cronística manipula-lhe a atenção de modo a não lhe deixar qualquer disponibilidade para *olhar para o lado, para pensar à margem, para perspectivar diversamente*.

Nas capas originais, o diabrete observando por um óculo simboliza o procedimento retórico de seccionamento, ampliação e autonomização impositiva do detalhe de uma paisagem, o *zoom* que a crónica elaborará e que a ficção complexificará e que

inspirará, até, o projecto queirosiano de uma série ficcional de 12 volumes, as famosas “CENAS PORTUGUESAS”, incumprido, mas sinalizado em subtítulos.

3. Dos planos imagísticos que propõe

Em primeiro lugar, ela *parodia* o real, ou seja, coloca lado a lado duas imagens: a do real, da informação (garantia de fidedignidade), e a da sua perspectiva dele, que o interpreta, amplificando-o, caricaturando-o, parabolizando-o, personificando-o, encenando-o, efabulando-o, etc.. Contrastando entre si, mesmo tornando aceitável a sua correspondência, elas fazem-se ponderar pelo leitor: não se excluem, conjugam-se, até para melhor evidenciarem a criatividade da crónica.

Em segundo lugar, a escrita crónica, desejando persuadir o leitor de que lhe revela *ce qui va de soi*, o evidente e inquestionável, o incontornável, aceita a lição da literatura oral e tradicional e assume e manipula as suas figuras mais *indutoras*: o paralelismo, a repetição com ou sem variação, a brevidade, os crescendos, etc.. Fazendo-o, ela exhibe-se como *corpo*: texto *geometrizado* pela renda tecida por essas figuras, organizado por elas (*dispositio*).

E estas três imagens mencionadas (real, sua representação e texto) fantasmizam-se, interferem umas nas outras, roubando ao leitor qualquer disponibilidade mental para outra, mesmo que fosse sua: cada uma faz ver as outras, criando-se transparências e des-coincidências que a psicologia da percepção afirma irresistivelmente manipuladoras da atenção.

3.1 Um exemplo

A título de exemplo, e seleccionando uma crónica um pouco ao acaso, recorro uma *farpa* queirosiana de Janeiro de 1872 na sua versão de *Uma Campanha Alegre* (1891)¹, apenas para esclarecer e concretizar o que tenho vindo a afirmar.

O seu tema é a apresentação do projecto da Reforma Administrativa defendida e argumentada quer pelo governo quer pela oposição.

O texto é tripartido (informação relativa à oposição + comentário; informação relativa ao governo + comentário; síntese de ambas + comentário), conduzindo a um telegráfico comentário final. O paralelismo e a redundância expositiva reforçam na crónica a equivalência entre as duas primeiras partes, o que é reforçado na terceira. Fazendo-o, também baliza entre os dois extremos possíveis (governo e oposição), abrindo-se pedagogicamente ao investimento de leitura, como estrutura *desdobrável*,

¹ Autorizadas opiniões sobre o estado da administração pública”(Janeiro/1872) (vol. 2, Capítulo XI, pp. 55-56. [https://pt.wikisource.org/wiki/Uma_Campanha_Alegre/II/XI]).

multiplicável. A terceira parte evoca o raciocínio aritmético mais básico (soma e subtração, em recíproca validação), legitimando a leitura e sugerindo a *cientificidade* da relação cognoscente entre o caso (observação) e a lei (conclusão), o exemplo e a regra, a realidade e a sua interpretação.

Nessa malha textual, que apela ao investimento de leitura para o preenchimento do espaço dedicado a esse exercício discursivamente modelizado e modelizador do conhecimento do real, cada variante, além de remeter o leitor para o real, obrigando-o a recordá-lo, constitui uma imagem de apelo imaginativo irresistível: “Vamos guardá-la, como um bicho precioso – em espírito de vinho.” e “Vamos guardá-la, como uma jóia — em algodão.” são comparações inesperadas, surpreendendo e criando um efeito de exotismo, comparações que, por sua vez, se confrontam no plano da imaginação do leitor.

Oscilando entre um movimento *lateralizante* do pensamento, pelo qual evoca, imagina e confronta, relacionando textual e real ou apenas ponderando as imagens textuais, e o movimento *vertical* a que o obriga o curso da malha textual, o leitor não consegue o mínimo de distanciamento que lhe permita um raciocínio ou uma visão diferente: se o primeiro movimento o surpreende a cada imagem e o faz deter-se para a ponderar, o outro arrasta-o para a reprodução dessa imagem com lúdica variação.

4. Da metamorfose imagística no discurso queirosiano (entre a crónica e a ficção)

A grande angular de abertura d’As *Farpas*, “Estado social de Portugal em 1871”, gera desenvolvimentos sectoriais e de diferente perspetiva no resto da série, mas também inspira o plano das “Cenas da Vida Real” ou “Cenas Portuguesas” (1877), mesmo incumprido, e informará a ficção (v. subtítulos “Cenas Políticas”, “Episódios da Vida Romântica”, “Episódio Doméstico”, etc.), reconduzindo para ela *temas, motivos e figuras* (ficcionais e retóricas) testadas no seu *laboratório* de escrita jornalística.

Nessa viagem das imagens, assistimos à sua profunda metamorfose, desde a linearidade inicial à sua volumetriação (com definição de pormenores, psicologização e colocação em cena) e até à sua conquista da temporalidade (com acção e interacção) e de efeito de real (com a complexidade efabulatória). As figuras adquirem *vida, efeito de real...*

Acompanhemos, em breve síntese, um caso dessa metamorfose.

4.1 A imagem de tese

Em crónicas de Março e de Outubro de 1872², Eça critica a educação feminina, afirmando uma dupla tese geral (“A valia de uma geração depende da educação que recebeu das mães.”) que foca na sua actualidade (“Hoje a mulher é educada exclusivamente para o amor”), e defende-a com um argumento: um caso suposto, académico, singular e indefinido (“uma rapariga”) que evoluir por etapas desde a “pequerrucha bebé” até à cabal demonstração de que a mulher é educada para o adultério. Uma *equação* que demonstra no quadro da nossa aula...

O singular indefinito (“pequerrucha Bebé”, “a menina solteira”, “a senhora”, p. ex.) ou o plural generalizante (“as nossas raparigas”, p. ex.), embora com definição nacionalista (distinguindo as portuguesas das francesas, inglesas ou alemãs³), urbana (contrastado com a “educada numa quinta”) e socio-económico (“classes ricas e improdutivas”⁴), constituem o *exemplo* linear e esquemático da *hipótese* de regra e os elementos de caracterização apenas os que servem o objectivo. É linear, mecanicista e esquemático: da condição à consequência directa, inevitável, correspondendo à questão única “Qual é depois o resultado?” (Março/1872) ou à sua variante, que objectaliza a mulher “Ora o que se faz a esta mulher inteiramente, exclusivamente educada para o amor?” (Outubro/1872).

A *efabulação* agarrará nesse ‘esqueleto de história’ (para usar uma expressão tipicamente camiliana) e conferir-lhe-á corpo, psicologia e acção (ou seja, as dimensões em falta: 3ª e 4ª), inscrevendo-o numa realidade complexa, em interacção com homólogos, mantendo-nos em expectativa e em permanente (ir)reconhecimento e acrescentando-lhe a suspeita da modernidade, pois oscilamos entre pressentir o real e a arte, mutuamente *denegadores*. Observemos o exemplo.

4.2 A imagem move-se em transformação

As *farpas* apresentam-nos a *silhueta* em diferentes *estações*, de bebé a adúltera, cada estação com o seu retrato, sem transição entre elas, numa súbita mudança de imagem que apenas insinua a transformação, à semelhança do que acontece com a aceleração dos fotogramas em sucessão ou do exercício com que simulamos isso quando crianças. São imagens biplanificadas que nos apresenta com teatralidade ostensiva: “*ei-la* já com gravidades de dama”, “*ei-la* entrando na vida”, etc..

² As meninas da geração nova em Lisboa e a educação contemporânea (Maio/1872) (vol. 2, Capítulo XXXIII, pp. 117-149 [https://pt.wikisource.org/wiki/Uma_Campanha_Alegre/II/XXXIII]); O problema do adultério (Outubro/1872) (vol. 2, Capítulo XXXIII, pp. 223-252 [https://pt.wikisource.org/wiki/Uma_Campanha_Alegre/II/XXXIII])

³ Que diferença de uma francesa, uma alemã, uma inglesa! (Outubro/1872) (vol. 2, Capítulo XXXIII, pp. 223-252 [https://pt.wikisource.org/wiki/Uma_Campanha_Alegre/II/XXXIII])

⁴ Hoje a mulher é educada exclusivamente para o amor — ou para o casamento, como realização do amor. E claro que, como Dumas, falamos das classes ricas e improdutivas. (Outubro/1872) (vol. 2, Capítulo XXXIII, pp. 223-252 [https://pt.wikisource.org/wiki/Uma_Campanha_Alegre/II/XXXIII])

Também a comparação contrastiva segue o mesmo procedimento, o que explica a evocação da pintura homóloga *Les Demoiselles des bords de la Seine (été)* (1856-57), de Gustave Courbet, adolescentes à beira-tempo entre a perspectiva realista da vida e a devaneante.

Segue-se que, como “o espectáculo é curioso” (Maio/1972), Eça não resiste a explorá-lo na ficção e a dotá-lo de quadridimensionalidade... nele, a metamorfose e a vivificação das imagens oblitera a memória da sua génese.

N’O *Primo Basílio* (1878), Eça oferece-nos um discurso cuja tessitura se complexifica progressivamente através de um procedimento citacional que, se dinamiza a leitura, também a instabiliza.

O romance desenvolve-se segundo uma trajectória que nos conduz do movimento suspenso à suspensão do movimento, passando por um tempo de aceleração ficcional. Três etapas, portanto, com tudo o que tal esquematismo comporta de simplificação, três etapas em que a hipótese das crónicas mencionadas se faz mundo. Noutro texto, observei-as pormenorizadamente, pelo que remeto para essa análise da imagem em transformação desde uma cena aparentemente esvaziada de sinais vitais, espécie de mundo adormecido no “torpor” do calor, até a um mundo em acção, pleno de luz, diversidade, som e movimento do que Eça subintitula “Episódio doméstico”.

Sob o efeito de “uma aragem suave que encheu as pregas das bambinelas” (p. 67), o movimento, a luz, o som e a cor começam a definir e materializar esse mundo. Luísa, Jorge e outros emergem da sombra, de uma sombra “azulada” banhada pela “luz baça, com tons de leite” que os bidimensionalizou e idealizou contra um exterior onde a luz crua e faiscante e “uma vaga poeira embaci[ante]”. Progressivamente, o cenário esclarece-se, as personagens desfilam e revelam-se, os diálogos desenvolvem-se, os acontecimentos sucedem-se. O estranhamento dessa vida suspensa dissolve-se diante de nós, connosco.

Esse momento quase inaugural ocorre também sob o signo da citação, evocação estética semantizadora de hipóteses romanescas no diálogo das artes e criadora de expectativas de leitura: O *Primo Basílio* abre com um contraponto em *chiaroscuro* entre a ilustração de Dante de Gustave Doré, grande angular existencial cujo *Inferno* Botticelli mapeou (séc. XV)⁵, a *Medeia* (1862), de Delacroix, que Cézanne esboçou (1882), e a *Mártir* (1953 e 1855), de Delaroche, inspirada em *Ofélia* (1851-52), de John Everett Millais, dois femininos em paralelismo, e um napolitano de *biscuit*, relacionando a esfera dos mitos e a da banal domesticidade. Será a partir desse contraste que a história se irá desenvolver entretecida pela Literatura (*A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho) e pela Música (*La Traviatta*, de Verdi), por um lado, e pelas insinuações d’ “A

⁵ Cf. <http://viagemitalia.com/botticelli-inferno/>.

Carta Roubada” trauteada, vibrando das implicações de homólogas suas, de suspense (Edgar Allan Poe), do cómico operático (Jacques Offenbach) e das ‘cenas galantes’ (Honoré Fragonard, dentre muitos). A estabilidade romanesca é progressivamente instabilizada pela imaginação utópica e pelo literário, pictórico e musical que reencenam, actualizam e modificam velhos mitos de amor e morte.

O estaticismo cénico é, assim, dinamizado pelas diferentes “formas (...) que lutam em direcções definidas” e distintas, contendo em si “tensões dirigidas”(Arnheim, 1997, p. 91), balizando-as entre molduras douradas evidenciadoras de dois extremos entre os quais Luísa se irá conformar na sua história: Medeia e Mártir, os dois pólos opostos do universo feminino, mas também do ético em geral (o Bem e o Mal, e para além deles), a mulher perversa, capaz de assassinar os seus filhos por despeito e ódio ao ex-amante, ou a passional, capaz de extremos, e a mulher-vítima, abnegada, capaz de se sacrificar, de se deixar imolar por fé ou amor. O espaço de possibilidades ficcionais que elas balizam integra fantasmaticamente uma multiplicidade de outros, paralelos e alternativos, que só vai neutralizando à medida que se concretiza. No entanto, ambas as figuras são informadas de ambiguidade: na primeira composição, o modo de empunhar a adaga permite interpretá-la como a mitologia a propõe, mas também como a mãe que defende os seus filhos de uma ameaça; quanto à Mártir, oscila entre aquela que aceita o sacrifício (sujeito de vontade) e a que o sofre sem alternativa (sujeito passivo). A nitidez de ambas as figuras, dependendo também da sua interpretação, esbate-se na minha memória, onde já não estavam fielmente reproduzidas. Sob elas, ofelicamente, vislumbro outras ainda...

Literatura e pintura combinam-se, cruzam-se sobrepõem-se na citação e esta procede da mesma forma com o texto em que se inscreve. Diante de um feminino que define os seus limites, representando-os nessas duas possibilidades efabulatórias, Luísa, Leopoldina e Juliana movimentam-se em busca dos seus lugares entre aquelas fronteiras que o dourado sublinha, promovendo, assim, a constituição de uma vasta galeria. Se Leopoldina é, desde logo, classificada pelo olhar masculino, Juliana é pressentida pela sensibilidade feminina e de Luísa encarregar-se-á o romance (e o leitor), mas desde já insinuando a sua ambiguidade nessa tipologia: ela participa do positivo e do negativo desse feminino que expõe na sala (evocando também a condessa do paródico *Mistério da Estrada de Sintra* (1870), pelas coordenadas que a conformam e que as *farpas* enumeram).

Ficções e símbolos inscrevem-se, assim, na génese da ficção d’O *Primo Basílio*. Como quadros dentro de um quadro que se vai definindo, expandindo, volumetrizando, animizando, em suma, historicizando e, nesse processo, rasurando o expositor (que, por si só, já lhe conferia uma dimensão estética) em benefício de um efeito de realidade que monopoliza a atenção do leitor...

Depois, as referências multiplicam-se, dinamizando o texto e implicando o leitor nesse movimento progressivamente acelerado. Bastaria lembrar a música que invade o universo de Luísa, ritmando-o, indiciando-o, potenciando-o e antecipando-o, pois, além de *La Traviatta* (1853), amplificando a dumasiana *Dama das Camélias*, de 1848, que a faz devanear), ou das suas congêneres amorosas *Luccia di Lammermoor* (1835, de Donizetti, com base no romance de Walter Scott *A Noiva de Lammermoor*, 1819), também ouvida com emoção pela flaubertiana *Emma Bovary*, *Norma* (1831, Vincenzo Bellini) e *A Filha do Pescador* (1881, Heinrich Heine)⁶, reconhecemos os casos d'O *Barbeiro de Sevilha* (1816, Rossini), do *Barba-Azul* (1911, Béla Bartók), de *Don Juan* (1787, Mozart) e do *Fausto* (1859, Gounod), a sensualidade perturbadora de *Medjé* (1865, Gounod), a dor e tristeza de *Sonâmbula* (1831, Bellini), da *Oração de uma virgem* (1856, Tekla Bądarzewska) ou dos *Nocturnos* (1827-46, Chopin), o pessimismo do fado, etc., tudo culminando no fatídico e antecipador *Requiem* (1791, Mozart). Com isto, personagem(ns) e história emergem reforçados esteticamente e semanticamente pela redundância e pelo horizonte simbólico.

E a evocação também pode ser subversora: a opereta de Offenbach, referência maior, quer pela sua dimensão paródica, quer pelo seu habitual *compère* que assinala a artificialidade da trama em palco, insinua a ficcionalidade na *representação* do real, ao mesmo tempo que tinge de dimensão paródica o possível dramatismo da sequência. É o que acontece, p. ex., com a reiteração do motivo da “Carta Roubada” obsessivamente trauteada por Juliana, que irrompe, convocando, irresistivelmente, a ária “*Ah! Lettre adorée*” d'A *Grã-Duquesa de Gerolstein* (1867), tocada na Exposição Universal de Paris (1867), centrada na caricatura de Catarina, a Grande.

Na literatura, os universos de Edgar Allan Poe (*The Purloined Letter*, 1844) e de Léo Melet (*120, rue de la Gare*, 1943) interferem com esse registo.

E tudo se complica com o caso multímido da pintura: desde as cenas galantes de François Boucher (*La Lettre d'amour*, 1750) e Jean-Honoré Fragonard (*La Lettre d'amour*, 1770; *La Lettre*, c.1776) às metamorfoses do motivo por autores como Dirk Hals (*Seated Woman with a Letter*, 1633), Jan Steen (*Bathsheba Receiving David's Letter*, 1659), Govert Flinck (*Bathsheba with King David's Letter*, 1659), Gerard Terborch (*The Letter*, 1660; *A Lady Reading a Letter*, c.1662), Jacob Ochtervelt (*The Love Letter*, c.1670), Martin Dröling (*The Letter / "Madame Dugazon"*, c.1795), Francisco de Goya (*The Letter*, c.1813-20), Henry William Pickersgill (*The Oriental Love Letter*, 1824), François-Joseph Navez (*Portrait Of A Lady With A Letter*, 1827), Utagawa Kunisada (*Beauty With a Letter*, c.1848), Jean-Baptiste-Camille Corot (*The Letter*, ca.1865), Edward Hughes

⁶ V. Letra da balada em: https://www.rtp.pt/antena2/letras-de-cancoes/komm-du-schones-fischermadchen--vem-bela-filha-de-pescador_820. Completo: <https://docplayer.com.br/15030594-Robert-schumann-dichterliebe-heinrich-heine-traducao-helma-haller-ii-aus-meinen-tranen-spriessen-ii-do-meu-pranto-brotam.html>. Os dois ciclos de poemas <https://allpoetry.com/The-North-Sea - First-Cycle>; parte 2: <http://oldpoetry.com/opoem/65321-Heinrich-Heine-The-North-Sea - Second-Cycle>. Também: <https://www.gutenberg.org/files/31726/31726-h/31726-h.htm>.

(*The Secret Letter*, 1867), Alfred Stevens (*A Pleasant Letter*, 1860-67), Petrus Van Schendel (*The Letter*, 1870), Emile Lévy (*The Love Letter*, 1872), Giovanni Boldini (*The Letter*, 1873), antecipando, também William Michael Harnett (*The Artist's Letter Rack*, 1879), Hermann Kern (*The Love Letter*, 1882), Mary Cassatt (*The Letter*, 1890-91), Maximilian Kurzweil (*The Letter*, c.1900), Frederick Simpson Coburn (*The Letter*, c. 1905), Pierre Bonnard (*La lettre*, 1906), Gwen John (*The Letter*, 1924), para não mencionar mais.

Tudo se concluirá e culminará, porém, no fatídico e antecipador *Requiem* de Mozart e com uma imagem evocando, quiçá, o *Noivado do Sepulcro* (1858), de Soares de Passos, de grande voga, até nos repertórios das tunas académicas e alvo da paródia dos realistas.

Texto, personagem e história emergem reforçados esteticamente e semanticamente: a sua compreensibilidade é favorecida por tal redundância e o seu horizonte simbólico amplifica-se.

O mundo ficcional vai, assim, acontecendo, concretizando imagens que a citação fantasmiza, complexificando-lhes contornos e estruturas, adensando-as e subtilizando-as semanticamente, sinalizando-lhes os percursos e as hipóteses existenciais. Ou seja, no exacto momento em que as imagens se definem para o leitor, estão já em metamorfose, indecisas nos seus contornos fantasmizados por outras, em redefinição. O romance impõe-se-nos, pois, como uma arquitectura móvel, um edifício de vários níveis, como placas sobrepostas e transparentes com motivos de diferente natureza que deslizam em todos os sentidos, instáveis, cada uma interferindo na visibilidade das outras. E a movência faz, de novo, estranhecer esse mundo que poderia ter parecido anunciado pela cronística queirosiana, em jeito de *fait divers* ou de *hipótese argumentativa*, e que emergiu de um encantamento obscuro sob o olhar do leitor, qual Vénus nascida das ondas.

O discurso queirosiano metonimiza, deste modo, a heterogeneidade, integrando-a: diferentes práticas artísticas (literatura, pintura, música, canto), diferentes cânones estéticos (em especial, o romântico), diferentes materiais (desde as referências que vinculam o romanesco ao real comum da Lisboa de então, até às que lhe denunciam a ficcionalidade).

Fazendo-o, o discurso inscreve em si outras ficções de natureza diversa, constituindo-se numa unidade complexa potenciadora de movimentos evasivos, à semelhança do moderno hipertexto informático, e de retorno concentracionário, em jeito de *boomerang*.

As consequências de tudo isto na leitura são dignas de nota: a cada passo, a citação suspende o meu movimento imaginativo central, vectoriado pela acção das

personagens, forçando-me a um movimento lateralizante, de afastamento, e, depois, à busca de nexos entre ambos os discursos.

Assim, a música e o canto obrigam-me a uma escuta mnésica, de reconhecimento da peça e de evocação da obra integral e de um anterior contexto de escuta (eventualmente, das emoções experimentadas na altura). A pintura faz-me rememorar a imagem pictórica e, por associação, outras do mesmo autor e/ou com o mesmo tema, ainda que de outros autores. A literatura induz-me a recordar obras, com os seus mundos, cânones, histórias, protagonistas, etc., confrontando-as com o ponto de partida. Os sentidos interferem entre si.

Eis-me, pois, leitora oscilante entre três modos de recepção, pelo menos: o que me suspende face ao movimento da imagem ficcional perseguida e da recordada no texto, o que me move com a fluidez da imagem acústica e o que me imobiliza perante imagens pictóricas evocadas, movendo-me de uma para outra.

Isto significa, no fundo, multiplicar e diversificar os pontos de fuga na narrativa e criar estruturas de perspectivas encaixadas e/ ou tensamente conflituais. Acresce a isso o **movimento** mental de Luísa, entre a recordação impressionistamente enevoadada, banhada por “uma luz saudosa, idealizadora e branca” (*O Primo Basílio*, p. 20), e o devaneio caricatural ao sabor do desejo, do estímulo ou da insatisfação pelo quotidiano rotineiro e mediano.

Regressando à cronística

Tudo o que observei faz-me evocar uma insuspeitada composição à M. C. Escher, que problematiza a perspectiva nas suas “gravuras de conflito”: nelas, a aparente unidade estranhece-se na compactação de diferentes perspectivas do mesmo obtidas por rotação ou translação, como que historicizando a observação, documentando-lhe algumas possibilidades de leitura.

Na composição ficcional queirosiana, são convocados outros espaços, tempos, obras, práticas e cânones que integram em si, enfim, toda uma heterogeneidade e alteridade que a potencia semântica e esteticamente. Tudo, porque discurso e imagística do autor se continuam, se metamorfoseiam, se convocam a cada momento, evocando também universos alheios do mais diverso registo: é esta compactação do heterogéneo pelo arabesco do verbo que constitui a grande lição da cronística, o seu (também de Eça) *laboratório de escrita*.

Como consequência disso, a ficção vacila ontologicamente nos seus alicerces, aspirando à pluralidade estética cujos limites já não são ditados pela materialidade textual, mas pela imaginação do leitor, pela sua cultura e pelas suas faculdades, pela sua capacidade de, em simultâneo, as activar, combinando-as na apreensão desse

fenómeno aparentemente literário, mas, na realidade, a todos os títulos multi-mediático.

Integrando, dessa forma, o leitor na máquina textual, o discurso queirosiano inscreve fragmentos da sua experiência na leitura da obra, contiguando o cronótopo da ficção e o do real, implicando este naquele, e, também por aí, por essa ambiguição das fronteiras de ambos, problematizando-se ontologicamente. Como as personagens, somos levados pela letra para além do texto...

Por fim, até a ficção informada da mais vertiginosa evocação regressa ao real de partida...

No caso d' *O Primo Basílio*, o ciclo do adultério termina, naturalmente, com a morte de um dos protagonistas, Luísa. Um parágrafo encerra-o em definitivo, reunindo todos os que a tinham rodeado como se de um palco se tratasse, numa composição em paralelismos e contrastes:

Àquela hora Jorge acordava, e sentado numa cadeira, imóvel, com soluços cansados que ainda o sacudiam, pensava nela. Sebastião, no seu quarto, chorava baixo. Julião, no posto médico, estendido num sofá, lia a "Revista dos Dois Mundos". Leopoldina dançava numa soirée da Cunha. Os outros dormiam. (Queirós, s.d., p. 448)

A copulativa é a chave que dá a última volta naquela fechadura, articulando-a e confrontando-a com as voltas anteriores:

E o vento frio que varria as nuvens e agitava o gás dos candeeiros ia fazer ramalhar tristemente uma árvore sobre a sepultura de Luísa. (Queirós, s.d., p. 448, *itálicos meus*)

O cenário esvazia-se dos sinais vitais que o habitaram. A árvore esboça a vénia do drama. O quadro está acabado. Ofélia e a Mártir homólogas repousam, por fim... a vida segue noutro(s) lado(s).

A lição de fecho com regresso à luz da realidade é a que nos traz o diálogo de Basílio com vulgaridade insensível, aquela que acaba por fazer do drama romântico uma espécie de alucinação de um *après midi d'un faune* como a que o poeta cesárico conosco partilha num *pic-nic* "em cima duns penhascos": também para Eça a hipótese se corporificou e dinamizou, tornando-se romance...

Concluindo

Se “a psicologia da representação é a história de como as coisas ‘ganham vida’” (referência), espero ter contado bem a história de um caso clássico de metamorfose imagística, mostrando como *O Primo Basílio* “ganhou vida” a partir de uma equação cronística como aconteceu tantas vezes com o nosso Eça.

A cronística queirosiana tornou-se no icónico e decisivo caso da nacional: a sua lição informou e formou o texto da crónica moderna tal como ela se nos impôs, revelando-se, a um tempo, exibicionista e subtil: concentrando na brevidade textual a expansão e profundidade imaginativas (com multiplicação e sobreposição de planos, de imagens). Distingue-se, pois, da crónica-*short story* anglo-saxónica, especialmente marcada pela americana e pela sua quase ‘discípula’ brasileira. Daí o consenso relativamente à importância decisiva das *farpas* na modernização da imprensa portuguesa.

Curiosamente, na sua constituição genológica, a crónica antecipa as *Seis Propostas para o Próximo Milénio*, de Italo Calvino: leveza, rapidez, exactidão, visibilidade, multiplicidade e consistência. Com o riso a que aspira, essa filosofia offenbachiana, visa colocar o observador (leitor e cronista, ambos cidadãos) como expectador do real e de si mesma, crónica. Daí, talvez, a sua vitalidade actual e, previsivelmente, futura...

Referências

- BURKE, Peter. *A Arte da Conversação*. São Paulo, Editora UNESP, 1995.
- CASTRO, Gustavo de, GALENO, Alex (org.). *Jornalismo e literatura – A sedução da palavra*. São Paulo, Escrituras, 2002.
- LARANJEIRA, Manuel. *Emendar Portugal*; org., selec. e introd.: Bruno Monteiro. Porto, Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto, 2014.
- MATOS, A. Campos (org. e coord.). *Dicionário de Eça de Queiroz*, 2ª edição revista e aumentada, Lisboa, Caminho, 1993. Actualização: *Suplemento ao DEQ*, Lisboa, Caminho, 2000.
- MCQUAIL, Denis, *Teoria da Comunicação de Massas*, Lisboa, F. C. Gulbenkian, 2003
- MELO, José Marques de. *Jornalismo Opinativo*. São Paulo, Editora Mantiqueira, 3ª Edição, 2003.
- ORTIGÃO, Ramalho «*As farpas*» na *República*; org. e pref. Artur Anselmo; rev. Ana Cunha. Lisboa, Verbo, 2010.
- QUEIROZ, Eça de, e Ramalho Ortigão. *As farpas: chronica mensal da politica das letras e dos costumes* - Maio 1871-s. 4, n. 3 (Jun. 1883). – Lisboa, Typ. Universal, 1871-1883. [<http://purl.pt/256>].
- QUEIROZ, Eça de. *As farpas: crónica mensal da politica, das letras e dos costumes*; org., introd. e notas: Maria Filomena Mónica. Lisboa, Relógio D'Água. 2018.
- QUEIROZ, Eça de. *O Primo Basílio*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d..
- RITA, Annabela. *Eça de Queirós Cronista. Do “Distrito de Évora” (1867) às “Farpas” (1871-72)* (2ª ed. revista com prefácio Miguel Real), Lisboa, Gradiva, 2017.
- RITA, Annabela (coord.). *‘Aproxima-te um pouco de nós, e vê.’: Eça em cena 120 anos depois* [Ensaio de Annabela Rita, António Augusto Nery, Fernando Andrade Lemos, Maria Cristina Pais Simon, Miguel Gonçalves e Miguel Real || *Farsa em um acto de*: Filomena Oliveira e Miguel Real]. Lisboa | Madrid | Paris | Roma | Curitiba, CLEPUL | Universidad Complutense de Madrid | Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 | Università degli Studi Internazionali di Roma – UNINT | Universidade Federal do Paraná, Coleção ENSAIOS Com(n)Vida, 2021.
- RODRIGUES, Ernesto. *Mágico Folhetim* [<http://hdl.handle.net/10451/27146>].
- RODRIGUES, Ernesto. *Mágico Folhetim. Literatura e Jornalismo em Portugal*, Lisboa, Editorial Notícias, 1998.
- SARAIVA, António José. *A Tertúlia Ocidental – Estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queiroz e Outros*, Lisboa, Gradiva, 1990.
- TUZINO, Yolanda Maria Muniz. *Crónica: Uma intersecção entre jornalismo e literatura*. Ponta Grossa, 2009.

Nota biográfica do autor:

Doutorada, com Agregação e dois pós-doutoramentos em Literatura, é professora aposentada da Universidade de Lisboa, investigadora integrada do Centro de Estudos Globais (CEG) – Universidade Aberta e colaboradora do CECS - Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho.

Presidente da Academia Lusófona Luís de Camões-SHIP, do Instituto Fernando Pessoa-SHIP e da Assembleia Geral da COMPARES-International Society for Iberian-Slavonic Studies, Directora da Associação Portuguesa de Escritores e do Observatório da Língua Portuguesa, Conselheira do Concílio de Honra da Matriz Portuguesa, do Museu Virtual da Lusofonia da Universidade do Minho, do Conselho Supremo da SHIP- Sociedade Histórica da Independência de Portugal. Membro de instituições científicas e culturais nacionais (Academia Portuguesa de História, Grémio Literário, Sociedade de Geografia de Lisboa, etc.) e estrangeiras (CIMEEP – Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos da Universidade Federal de Sergipe, CIRCgE - Centro Interdisciplinare di Ricerca sulla Cultura di Genere da UNINT- Università degli studi Internazionali di Roma, Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les Langues, les Littératures, les Arts et les Cultures Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les Langues, les Littératures, les Arts et les Cultures (**CREILAC**) da Université Assane Seck de Ziguinchor (UASZ) do Senegal, Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, e outros), integrando diversos Conselhos

Científicos de revistas, colecções e projectos. Tem participado em *Academic Surveys* (desde 2020) a convite de *Reitorias de Universidades*. Conta com c. três dezenas de distinções em Portugal e no estrangeiro.

Obras principais:

Eça de Queirós Cronista (1998; 2017); *Labirinto Sensível* (2003-04); *No Fundo dos Espelhos* (2003-2007); *Emergências Estéticas* (2006); *Itinerário* (2009); *Cartografias Literárias* (2010; 2012); *Paisagem & Figuras* (2011); *Focais Literárias* (2012); *Luz e Sombras no Cânone Literário* (2014); *Do que não existe. Repensando o Cânone Literário* (2018); *Novas Breves & Longas no País das Maravilhas* (2018); *Última vontade régia incumprida* (2018); *No Fundo dos Espelhos. Em Visita* (2018); *Perfis & Molduras no Cânone Literário* (2018); *Sfumato. Figurações in hoc signo. Na senda da identidade nacional* (2019); *Teolinda Gersão: encenações* (2020); *Da Língua Portuguesa vêem-se galáxias* (2020); *COMVID 19 em 2020: na 'dança' das representações* (2020); *Sfumato & Cânone. Na senda da identidade nacional* (2021); *O Essencial sobre Teolinda Gersão* (2021).

LINGUAGEM DA CRÓNICA: O CASO DE MIA COUTO

LANGUAGE OF THE COLUMN: THE CASE OF MIA COUTO

Ana Sofia Souto

Resumo

Mia Couto é um dos criadores de expressão portuguesa da época contemporânea que mais se tem destacado pela criatividade no uso dado à linguagem na sua obra. Neste artigo descrevem-se e discutem-se alguns dos processos utilizados pelo escritor moçambicano em três das suas obras de crónicas, nomeadamente *Cronicando* (1991), *Pensatempos. Textos de Opinião* (2005), *E se Obama fosse Africano? E Outras interinvenções* (2009), para explorar a criação neológica de Couto. Ao mesmo tempo, revisita-se a relação entre a “Produtividade Morfológica” e a “Criatividade Lexical”. Apesar de estes dois conceitos estarem relacionados de forma estreita, o conceito de “produtividade morfológica” ocupa um papel central no campo da Morfologia, ao passo que o de “criatividade lexical” parece deter ainda um estatuto marginal, por a criatividade lexical ser tida como “irregular”, “imprevisível” e “não dependente de regras” (ver, p.e., Basilio, 2010; Correia, 2003). As conclusões obtidas em relação ao estudo das três obras de crónicas referidas acima permitem repensar, por um lado, as relações entre “produtividade morfológica” e “criatividade lexical” e, por outro, o estatuto de “criatividade lexical”. Longe de ser marginalizada, a criatividade lexical deve ocupar o local central que merece no âmbito do campo da Morfologia, próximo àquele que o da produtividade lexical ocupa.

Palavras-chave: crónica; formação de palavras; Mia Couto; Morfologia; neologia

Abstract:

Mia Couto is one of the contemporary Lusophone writers who has been most noted for the creativity in the use of language in his work. This article describes and discusses some of the processes used by the Mozambican writer in three of his books of chronicles, namely *Cronicando* (1991), *Pensatempos. Textos de Opinião* (2005), and *E se Obama fosse Africano? E Outras interinvenções* (2009), to explore the neological creation of Couto. At the same time, the relationship between “Morphological Productivity” and “Lexical Creativity” is revisited. Although these two concepts are closely related, the concept of “morphological productivity” occupies a central role in the field of Morphology, while that of “lexical creativity” seems to still have a marginal status, as lexical creativity is regarded as “irregular”, “unpredictable” and “rule-dependent” (see, e.g., Basilio 2010; Correia 2003). The conclusions reached during the

study of the three books of chronicles mentioned above allow for rethinking, on the one hand, the relationship between “morphological productivity” and “lexical creativity” and, on the other, the status of “lexical creativity”. Far from being marginalized, lexical creativity must occupy the central place it deserves in the field of Morphology, close to that which lexical productivity occupies.

Keywords: chronicle; Mia Couto; Morphology; neology; word-formation

1. Introdução

Vários são os autores que, ao longo da história da literatura, têm contribuído para o aumento e inovação do léxico das línguas. No mundo da língua inglesa podem ser referidos escritores como William Shakespeare (1564-1616), Charles Dickens (1812-1870), Lewis Carroll (1838-1898), Rudyard Kipling (1865-1936), entre outros. Provavelmente um dos casos mais conhecidos no que à criação de novas palavras diz respeito, Shakespeare criou palavras como “bedazzled”, “cold-blooded”, “dishearten”, “gloomy”, “gossip”, “hurried” e “luggage”. Algumas das palavras criadas por Shakespeare tornaram-se parte do léxico da língua inglesa, sendo ainda utilizadas na atualidade.⁷

Relativamente ao mundo da língua portuguesa, cabe referir os autores brasileiros João Guimarães Rosa e Monteiro Lobato. O primeiro cunhou palavras como “desacontecido”, “desaproximar-se”, “intragico”, “impoder”, “desapaixonar”, “quadrupejar-se”, “inteligentudo”, “rancordioso”, “prosperidoso”, “personagente”, “pensamor”, “combeber”, “entreafastar”.⁸ Já Monteiro Lobato inventou palavras como “acastelar”, “aranhol”, “chuchurrear”, “passamento”, “desgramado”, entre muitas outras.⁹

O escritor moçambicano Mia Couto é um dos autores do universo de língua portuguesa que, nas últimas décadas, mais se tem destacado pelo uso da criatividade lexical nas suas histórias. Com uma vasta obra publicada, assente em quatro géneros de texto – romance, conto, crónica e poesia – Mia Couto parece ter na *re-criação* e transformação da língua portuguesa a sua bandeira. Com efeito, diz-nos o autor (cf. Couto, 2009: 197, *itálico meu*):

Da minha língua materna eu aspiro esse momento em que ela se desidioma, convertendo-se num corpo sem mando de estrutura ou de regra. O que quero é esse desmaio gramatical, em que o português perde todos os sentidos.

Nesse momento de caos e perda, a língua é permeável a outras razões, deixa-se mestiçar e torna-se mais fecunda. A língua é, só então, viagem viajada, namorada de outras vozes e outros tempos.

O autor refere a vontade de criar um projeto literário que busca o limite das palavras, o avesso destas, o “desmaio”, retomando as palavras de Couto, das estruturas gramaticais. No projeto literário de Mia Couto parece haver uma relação entre o léxico utilizado e o estilo literário, na medida em que o estilo depende do léxico e o léxico suporta o estilo. Neste sentido, a invenção das palavras não serviria apenas para nomear uma realidade que não poderia ser nomeada pelo léxico já presente na língua, mas antes para testar os limites da própria língua, para experimentar, jogar com, testar, romper limites, reinventar a linguagem.

⁷ Cf. Dicionário de referência *Collins English Dictionary*.

⁸ Cf. Petrov (2006, p. 74).

⁹ Cf. Cardoso (2006, pp. 115-162).

Neste artigo, que retoma o trabalho desenvolvido anteriormente no âmbito da dissertação de mestrado *Contributos para o estudo da Produtividade Morfológica e da Criatividade Lexical (Análise da Criatividade Lexical nalgumas crónicas de Mia Couto)*, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa em 2018, estuda-se um corpus constituído por três obras de crónicas de Couto – *Cronicando* (1991), *Pensatempos. Textos de Opinião* (2005), *E se Obama fosse Africano? E Outras interinvenções* (2009) – com o objetivo de explorar a criação neológica do autor. Paralelamente, estuda-se a relação entre os conceitos de “Produtividade Morfológica” e de “Criatividade Lexical”.

Numa primeira parte, definem-se os conceitos-chave “Produtividade Morfológica” e “Criatividade Lexical”. De seguida, apresentam-se e analisam-se os resultados obtidos através do corpus em estudo. Finalmente, apresentam-se as conclusões e as referências.

2. Conceitos-Chave

2.1. O conceito de “Produtividade Morfológica”

O conceito de “Produtividade Morfológica” é um dos conceitos fundamentais na área da Morfologia Lexical, o que explica os inúmeros estudos que a este têm sido dedicados.

Mesmo se inicialmente as preocupações não eram de âmbito teórico, há muito tempo que se referem aspetos vários quanto à produtividade. Maria do Céu Caetano (2003, p. 153) indica que é possível encontrar as noções de “vivo”, “ativo” e “produtivo” nas gramáticas históricas do português, o que atesta que a ideia de produtividade não é recente, mesmo se sendo trabalhada sob outras designações. De igual modo, Laurie Bauer (2001, p.11) refere, em relação ao inglês, que “[The idea of productivity] has been available to English grammarians at least since Palsgrave’s *Lesclaircissement de la langue francoyse* was published in 1530.”

Nas últimas décadas, principalmente após a publicação da obra *Word Formation in Generative Grammar* (1976), de Mark Aronoff, a produtividade tornou-se uma constante fonte de estudo. Não obstante, parece ainda não existir consenso quanto ao conceito, tal como testemunha Bauer (2001, p. 12):

Superficially there is disagreement in the literature about what it is that is productive. For some scholars, particular affixes are productive (Lulofs 1835: 157, cited in Schultink 1992a: 189; Fleischer 1975: 71); for others, it is morphological processes which are productive (Uhlenbeck 1978: 4; Anderson 1982: 585); for yet others, it is rules which are productive (Aronoff 1976: 36; Zwanenburg 1980: 248; Bakken 1998: 28); for some it is groups of processes which are productive (Al and Booij 1981: 32; Anderson 1982: 585); in Bauer (1983: 65-74) the productivity

of a complete module of the grammar is discussed; while for another group of scholars productivity is a feature of the language system as a whole.

Se, para Aronoff (1976, p. 35), autor que se refere à produtividade como um dos principais mistérios da morfologia derivacional, é possível estabelecer uma escala de produtividade para cada Regra de Formação de Palavras (Word Formation Rules), consistindo a produtividade na relação entre as palavras possíveis e as palavras reais/existentes, Anne Cutler (1980) defende, por seu lado, que a produtividade de um dado afixo pode ser estudada quer observando a frequência relativa de ocorrência desse afixo na língua, quer observando a frequência com que os falantes o usam para criar hapaxes.

Por outro lado, na perspectiva de Harald Bayeen (1992), autor que defende o método quantitativo aliado à produtividade, a produtividade está intimamente relacionada a quantidades e escalas, podendo ser medida através de uma fórmula específica.

Bauer é um dos autores que mais se têm dedicado, nos últimos anos, ao estudo da produtividade morfológica. No contexto deste artigo, parto da ideia deste autor segundo o qual,

Productivity is a feature of morphological innovation. It is a feature of morphological processes, which allow for new coinages, but not all coining necessarily indicates productivity. (...) In sum, the productivity of a morphological process is its potential for repetitive non-creative morphological coining (Bauer, 2001, p. 97).

Através da leitura do excerto acima é possível constatar que, para Bauer, a produtividade tem a ver com o potencial que um dado processo morfológico tem de cunhar palavras de *forma não criativa*. Deste modo, Bauer parece diferenciar “produtividade” de “criatividade”. Com efeito, Bauer (2001, pp. 57-58) indica uma série de palavras que não poderiam ser incluídas no conceito de “produtividade”, pertencendo antes ao de “criatividade”. Essas palavras diriam respeito àquelas que ocorrem exclusivamente na poesia, em textos literários ou títulos; as palavras nas quais um processo morfológico particular é usado para chamar a atenção, perdendo a sua transparência semântica; palavras ou processos morfológicos que ocorrem apenas no discurso ou na escrita de um determinado falante; processos morfológicos que ocorrem apenas numa única palavra ou processos morfológicos usados apenas na cunhagem de termos técnicos.

1.2. O conceito de “Criatividade Lexical”

O conceito de “Criatividade Lexical”, ao contrário do que sucede com o de “Produtividade Morfológica”, não tem sido amplamente estudado nem definido, tendo

vindo a ocupar um papel secundário em certas descrições morfológicas e lexicais. Quando chega a ser discutido, este conceito é geralmente tido pelos autores como algo de inesperado, imprevisível, efémero e não regular, opondo-se ao de “produtividade”. A título de exemplo, a investigadora Margarita Correia (2003, pp. 4-5) considera a “criatividade” algo consciente e motivado, manifestando-se “através do recurso a processos deformativos de construção de palavras.” De igual modo, Graça Rio-Torto et alii. (2016, pp 85-86) opõem a produtividade enquanto “mecanismo inconsciente” à criatividade, consciente e deliberada. O facto de a “criatividade” ser consciente e deliberada levaria a uma maior manipulação do material morfológico e lexical. Daí estar a “criatividade” associada a contextos publicitários e humorísticos, jornalísticos ou literários, em que se quer transmitir uma determinada mensagem. Tal como refere Marie-Françoise Mortureux (2008, p. 147), a criatividade estaria muito dependente do contexto em que ocorre, o que dificulta não só a compreensão das palavras fora do seu contexto, mas também a fixação das novas palavras na língua.

Resumindo, a Produtividade Morfológica ocupa um papel central no campo da Morfologia, e é vista como regular, previsível e dependente de regras, manipulando pouco ou nenhum material morfológico e lexical. Por seu lado, a Criatividade Lexical ocupa ainda um papel pouco central e tem um estatuto marginal na área da Morfologia, sendo referida apenas, na maior parte dos casos, por oposição ao conceito de “Produtividade Morfológica”. Vista como irregular, imprevisível e não sujeita a regras, tenderia a manipular frequentemente material morfológico e lexical, e as novas formações e criações, conscientes, deliberadas e motivadas, ocorreriam através de processos deformativos de construção de palavras.

3. A criatividade lexical nalgumas crónicas de Mia Couto: Constituição e análise do corpus

3.1. Constituição do corpus

Para estudar a criatividade lexical em Mia Couto foi constituído um corpus baseado em três obras de crónicas do autor, nomeadamente *Cronicando* (1991), *Pensatempos. Textos de Opinião* (2005) e *E se Obama fosse Africano? E Outras Interinvenções* (2009).¹⁰

Foram recolhidos duzentos e dezasseis exemplos de palavras não repetidos: cento e noventa exemplos foram extraídos da primeira obra mencionada; onze exemplos foram extraídos da segunda; e cinco exemplos foram recolhidos da última obra mencionada.¹¹

¹⁰ A obra de crónicas *O País do Queixa Andar* (2003) não foi incluída no corpus por estar publicada apenas em Moçambique.

¹¹ Desde já é possível notar a diferença bastante significativa de números de exemplos que existe entre a obra de ficção em estudo e as obras de não ficção. As obras de ficção, ao investirem na criação de novos

Os exemplos foram selecionados com base no critério de exclusão lexicográfica pelo qual todas as palavras já registadas em dois dicionários de referência – *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001) e *Dicionário da Porto Editora* (2015) – foram excluídas.¹²

Com vista à análise do corpus, os exemplos recolhidos foram divididos em duas partes:

- a) Exemplos resultantes de Processos de Formação de Palavras;
- b) Exemplos resultantes de Processos Criativos.

Em relação aos exemplos resultantes de Processos de Formação de Palavras, foram encontrados sessenta e seis exemplos de palavras formadas por prefixação ou sufixação; quarenta e dois exemplos de palavras formadas por verbalização em *des-*, *-ar/-ear/-ejar/-inhar/-izar*; oito exemplos de palavras formadas por diminutivos e aumentativos; e cinco exemplos de palavras formadas por parassíntese. Relativamente aos exemplos resultantes de Processos de Criatividade Lexical foram encontrados oitenta e três exemplos de amálgamas.

3.2. Análise do corpus

3.2.1. Exemplos resultantes de Processos de Formação de Palavras

Apresentam-se, já de seguida, alguns dos exemplos encontrados. Em primeiro lugar, notem-se os Nomes e Adjetivos Formados por Prefixação.

3.2.1.1. Nomes e Adjetivos Formados por Prefixação

No corpus analisado, encontram-se palavras formadas pelos prefixos *des-*, *i-/in-/im-*, *re-*, *sub-*, *tri-*.¹³

Como exemplos de palavras formadas por prefixação com *des-*, podem ser mencionadas as palavras *descondutor* (*des-* + *condutor*); *desidioma* (*des-* + *idioma*); *desequilibrista* (*des-* + *equilibrista*); *desmemorial* (*des-* + *memorial*); *despastoreio* (*des-* + *pastoreio*); e *despenhasco* (*des-* + *penhasco*).

Na variedade de Português Europeu, o prefixo *des-* associa-se geralmente a adjetivos, com o objetivo de indicar negação, e a verbos, com o intuito de indicar ação contrária.

mundos e realidades, permitem um uso da criatividade na linguagem que as obras de não ficção, baseadas em acontecimentos verídicos e factos, não permitem.

¹² Tendo em conta o propósito do trabalho, interessa atentar nos neologismos, i.e., as novas palavras que entram na língua e não formam ainda parte do dicionário. Ieda Maria Alves (1996, p. 11) define “neologia” da seguinte maneira: “O conceito de neologia refere-se a todos os fenómenos novos que atingem uma língua.” Alves (2002, p. 5) distingue vários tipos de neologia, nomeadamente: “neologia fonológica” (que inclui as onomatopeias); “neologia sintática”; “neologia derivacional” (prefixal, sufixal e parassintética); “neologia composicional” (composição subordinada, coordenada e composição por siglas ou acronímia); “neologia semântica”; “neologia por empréstimo”; outros processos (amálgama, derivação regressiva, truncção e reduplicação).

¹³ A presente análise ilustra apenas alguns dos exemplos encontrados.

Mia Couto, como pode ser observado nos exemplos apresentados, junta o prefixo *des-* também a nomes, o que poderá estar relacionado com a variedade de Português de Moçambique. Neste caso, e com base nos exemplos, o prefixo *des-* teria o mesmo uso do *des-* associado a verbos como os analisados acima, ou seja, indicaria ‘o contrário’. Deste modo, *descondutor* refere-se a “alguém que não sabe conduzir ou que conduz muito mal”; *desidioma* refere-se a “contrário de idioma, ou seja, a uma língua que não é língua”; *desequilibrista* prende-se com “o contrário de equilibrista ou alguém que não se consegue equilibrar”; *desmemorial* é o “contrário de memorial”, ou seja, refere-se ao esquecimento; *despastoreio* é um “pastoreio desorganizado ou sem sentido” e, finalmente, *despenhasco* é o “contrário de penhasco”.

Em relação ao prefixo *in-*, encontram-se exemplos como *inauditoria* (*in-* + *auditoria* (s.f.)); *intranseunte* (*in-* + *transeunte* (s.m.)); e *irresponder* (*i-* + *responder* (v.)). O prefixo *in-* aponta para “privação” ou “negação”. Por isso, uma *inauditoria* é uma “não auditoria”, um *intranseunte* é “não trausente” e *irresponder* é um verbo que designa “não responder”.

Relativamente ao prefixo *sub-*, encontra-se a palavra *subfície* (*Sub-* + *superfície* (s.f.)), que aponta para algo que está debaixo da superfície.

3.2.1.2. Nomes e Adjetivos Formados por Sufixação

Atente-se, em segundo lugar, nos Nomes, Adjetivos e Advérbios Formados por Sufixação. No corpus analisado encontram-se exemplos de palavras formadas pelos sufixos *-ado*, *-agem*, *-ário*, *-ção*, *-eiro*, *-ento*, *-ia*, *-ice*, *-ico*, *-ismo*, *-ista*, *-mente*, *-oso/-osa*, *-ude*, *-udo*, *-usco*, *-ura*, *-vel*.

São exemplos de palavras formadas por sufixação com *-ado*, *empresariado* (*empresári-* (rad. nom.) + *-ado*) e *torcicolado* (*torcicol-* (rad. nom.) + *-ado*). No caso da palavra *empresariado*, Couto utiliza o sufixo *-ado* como sufixo de função, cargo ou investidura, tal como ocorre nas palavras *comissariado* ou *patriarcado*, para se referir a ‘alguém que pertence ao grupo dos empresários’. Já na palavra *torcicolado*, o sufixo *-ado* é utilizado como sufixo adjetival associado à noção de ‘conexão’ (isto é, ‘conexo com’), como sucede nas palavras *abrutalhado*, *ameninado* e *despenteado*.

Em relação a palavras formadas por sufixação com *-ção*, encontram-se exemplos como *palavreação* (*palavrea-* (TV) + *-ção*) e *tesouração* (*tesoura-* (TV) + *-ção*). Ao juntar o sufixo *-ção* aos temas verbais *palavrea-* e *tesoura-*, Couto forma palavras que denotam “a ação de falar ou de trocar palavras” e “a ação de utilizar a tesoura”.

Relativamente a palavras formadas por sufixação com *-eiro*, encontram-se exemplos como *inventeiro* (*invent-* (rad. nom.) + *-eiro*) e *migraceiro* (*migraç-* (rad. nom.) + *-eiro*). As palavras *inventeiro* e *migraceiro* referem-se, respetivamente, “àquele que inventa”

e “àquele que migra”. De facto, o sufixo *-eiro* junta-se a radicais nominais para formar substantivos que podem ser relativos tanto a atividades profissionais (tal como ocorre nas palavras *chapeleiro*, *cozinheiro* e *enfermeiro*), a árvores e plantas (*loureiro*, *marmeleiro*), a locais (*areeiro*, *galinheiro*), como referindo-se a pessoas naturais de um certo local (*brasileiro*, *penicheiro*), entre outros usos.

Nos exemplos em estudo, o sufixo *-eiro* foi utilizado no contexto das atividades profissionais, ainda que as palavras formadas não se refiram propriamente a profissões, mas antes a atividades realizadas por alguém (como inventar qualquer coisa ou migrar para qualquer lado).

Com o sufixo *-ento*, encontram-se palavras como *asilento* (*asil-* (rad. nom.) + *-ento*). O sufixo *-ento* tem uma função intensificadora, formando adjetivos “com muito de” ou “abundante em qualquer coisa”, estando presente em adjetivos como *agoirento* (cheio de agoiro), *amarelento* (muito amarelo), *aranhento* (cheio de aranhas), entre outras.

Ao formar a palavra *asilento*, o autor refere-se não só aos habitantes de um qualquer asilo, mas ainda “àqueles que estão cheios de asilo”, ou seja, que estão já a adquirir/ adquiriram as características de quem vive num asilo.

Com o sufixo *-ismo*, encontram-se palavras como *coitadismo* (*coitad-* (rad. adj.) + *-ismo*); e *sacristianismo* (*sacristian-* (rad. nom.) + *-ismo*).

A palavra *coitadismo* refere-se ao movimento ou ação de “fazer-se de coitado”, denotando algo ou alguém (neste caso, uma sociedade), que constantemente se queixa. Já a palavra *sacristianismo* refere-se ao “ato de ser sacristão” ou “desempenhar a função de sacristão”, com um sentido pejorativo.

Já com o sufixo *-ista* encontram-se palavras como *esmolista* (*esmol-* (rad. nom.) + *-ista*); *subornista* (*suborn-* (rad. nom.) + *-ista*) e *workshopista* (*workshop* (rad. nom.) + *-ista*). Tal como ocorre com as palavras formadas com *-ismo*, também as palavras formadas com *-ista* têm uma carga negativa e/ou pejorativa. A palavra *esmolista* refere-se a alguém cuja forma de vida/de subsistência é a de pedir esmolas, *subornista* é aquele que suborna e *workshopista*, aquele que assiste a ou que dá muitos *workshops*.

Em relação ao sufixo *-mente*, encontram-se palavras como *criaturamente* (*criatura* (s.f.) + *-mente*) e *oportunistamente* (*oportunista* (adj.) + *-mente*). O sufixo *-mente* forma advérbios (tais como *fortemente*, *gentilmente* e *felizmente*). Neste sentido, *criaturamente* é formado para dar a ideia de “como uma criatura” e *oportunistamente* é formado com o sentido de “maneira oportunista”.

Seguidamente, com o sufixo *-oso(a)* foram formadas as palavras *discursoso* (*discurs-* (rad. nom.) + *-oso*); *farraposo* (*farrap-* (rad. nom.) + *-oso*); e *perguntoso* (*pergunt-* (rad. nom.) + *-oso*). O sufixo *-oso* tem o sentido de “abundancial, intensificador”. Logo,

discursoso é “aquele que faz muitos discursos”, *farraposo* é “aquele que tem muitos farrapos” e *perguntoso* “aquele que faz muitas perguntas”.

Em penúltimo lugar, o sufixo *-udo*, que leva à formação de *esfarrapudo* (*esfarrap-* (rad. adj.) + *-udo*).

Tal como *-oso*, *-udo*, que se encontra presente em palavras como *abelhudo*, *cabeludo*, *narigudo*, entre muitas outras, é um sufixo utilizado para exprimir abundância, mas geralmente com um teor negativo. Logo, *esfarrapudo* seria uma forma de criticar alguém que veste muitos farrapos/se apresenta esfarrapado.

Finalmente, o sufixo *-usco*, presente na palavra *militarusco* (*militar* (adj.) + *-usco*), dota a palavra de um sentido por um lado lúdico e divertido e, por outro, pejorativo, uma vez que oferece à palavra *militar* um sentido infantil.

3.2.1.3. Palavras Formadas por Verbalização

Nas crónicas em estudo é possível encontrar várias palavras Formadas por Verbalização por intermédio dos sufixos *-ar*, *-ear*, *-ejar*, *-inhar* e *-izar*.¹⁴

Com o sufixo *-ar*, encontram-se os verbos *anedotar* (*anedot-* (rad. nom.) + *-ar*); *bonitar-se* (*bonit-* (rad. adj.) + *-ar* (-se)); *cachorrar* (*cachorr-* (rad. nom.) + *-ar*); *cronicar* (*crónic-* (rad. nom.) + *-ar*); *fluviar* (*fluvi-* (rad. adj.) + *-ar*); *solteirar* (*solteir-* (rad. adj.) + *-ar*). Todos estes verbos foram formados através da junção do sufixo derivacional *-ar*. Este sufixo junta-se tanto a radicais nominais como adjetivais, para formar verbos.

Couto forma os verbos *anedotar*, *bonitar*, *cachorrar* e *cronicar* com base em nomes, e o verbo *fluviar* com base no adjetivo *fluvial*.

Anedotar significa contar anedotas ou fazer piadas com base numa dada situação ou história, *cachorrar* significa tornar cachorro ou fazer-se de cachorro e *cronicar* significa escrever crónicas. A palavra *solteirar* é formada com base na palavra “solteiro” e prende-se com alguém “levar vida de solteiro” ou “ser solteiro”. Já o verbo *fluviar* surge, no contexto da obra, com um sentido temporal, da passagem do tempo, que se vai movendo sem parar nunca (o que poderá estar relacionado com a imagem do rio da Antiguidade Clássica, isto é, o rio é como o tempo, nunca volta para trás).

Com o sufixo *-ear* formam-se os verbos *flagrantear* (*flagrant-* (rad.nom.) + *-ear*); *gaivotear* (*gaivot-* (rad.nom.) + *-ear*); *hipotesear* (*hipótes-* (rad.nom.) + *-ear*). *Flagrantear* tem a ver com “algo ou alguém ter sido apanhado a cometer um ato impróprio ou um delito”. *Gaivotear* (tal como *cachorrar*, descrito acima), pode referir-se, tanto a “tornar algo numa gaivota”, como a “comportar-se como uma gaivota”.

¹⁴ No contexto deste artigo só nos vamos deter sobre os primeiros três.

Finalmente, *Hipotesear* prende-se com “formular hipóteses” (o que está relacionado com o verbo *cronicar*, descrito acima).

3.2.1.4. Aumentativos e Diminutivos

Couto forma as palavras *atentinho* (atent- (rad. adj.) + -inho); *cabisbaixinho* (cabisbaix- (rad. adj.) + -inho); e *tranquilinho* (tranquil- (rad. adj.) + -inho). Palavras como *atentinho*, *cabisbaixinho* e *tranquilinho* são palavras que testemunham o uso do diminutivo -inho com valor intensificador.

Segundo a definição presente no *Dicionário Houaiss*, o sufixo -(z)inho junta-se a substantivos (como ocorre nas palavras *anjo-anjinho*), a adjetivos (*barrigudo-barrigudinho*) e a advérbios (*agora-agorinha*), podendo ser encontrado em palavras como *aviãozinho*, *cadeirinha*, *cãozinho*, *murozinho* e *pedrinha*.

É possível ocorrer a multiplicação de sufixos diminutivos na linguagem afetiva (tratando-se de recursividade sufixal), tal como ocorre em: *menino: menininho: meninozinho: menininhozinho*.

Este sufixo ocorre ainda com valor intensificador tanto em advérbios (*agorinha*, *devagarzinho/devagarinho*), como em adjetivos ([céu] *azulinho*, isto é, muito azul, [estante] *tortinha* (muito torta).

De acordo com o *Dicionário Houaiss*, -inho é sistematicamente evitado nos casos em que a palavra, no grau normal, termina em vogal tónica nasal ou ditongo (como ocorre nas palavras *capitãozinho*, *orfãozinho*).

Assumindo que -inho e -zinho são sufixos e não alomorfes, listam-se abaixo alguns exemplos, em que se pode observar que Couto utiliza estes sufixos diminutivos para a formação de novas palavras.

As palavras *atentinho* e *tranquilinho* transmitem, respetivamente, a ideia de que alguém está muito atento e muito tranquilo.

Couto pega na palavra *cabisbaixo*, uma palavra que faria por si só referência a alguém que está de cabeça baixa e, logo, mais pequeno do que o normal, e exacerba-a pela junção do sufixo -inho. Alguém não está apenas cabisbaixo – está *cabisbaixinho*, isto é, ainda mais cabisbaixo do que o normal.

3.2.1.5. Palavras Formadas por Parassíntese

Encontram-se várias palavras formadas por parassíntese, nomeadamente *arrelampejar* (a- + relâmp- (rad. nom.) + -ejar); *atangerinar* (a- + tangerin- (rad. nom.) + -ar); *empassarar* (em- + pássar- (rad. nom.) + -ar); *encriançar-se* (en- + crianç- (rad. nom.) + -ar (-se)); e *entempestar* (en- + tempest(ade) (rad.nom.) + -ar). O verbo *arrelampejar*

é o resultado da união à palavra “relâmpago” do prefixo *a-* e do sufixo *-ejar*, significando, no contexto em questão “parecer um relâmpago” ou “agir como um relâmpago”. O verbo *atangerinar* é o resultado da união à palavra *tangerina* do prefixo *a-* e do sufixo *-ar*, significando “transformar numa tangerina”. O verbo *empassarar* resulta da união do prefixo *em-* e do sufixo *-ar* à palavra “pássaro” e tem o significado de “tornar pássaro”. O verbo *encriançar-se* resulta da união do prefixo *en-* e do sufixo *-ar* à palavra “criança” e tem o significado de “tornar criança”. O verbo *entempestar* resulta da união do prefixo *en-* e do sufixo *-ar* à palavra “tempestade” ou ao radical ‘tempest-’ e tem o significado de “tornar o tempo tempestuoso”.

3.3. Exemplos resultantes de Processos Criativos

No corpus em análise encontram-se oitenta e cinco exemplos de amálgamas. Mia Couto cria inúmeros neologismos através da junção de bases quer verbais, quer nominais, quer adjetivais, o que leva, por um lado, à expressão de novos efeitos de sentido e, por outro, à perplexidade e surpresa e, também, ao efeito cómico. Observem-se alguns exemplos:

- *Alfabater*: De *alfabeto* (s.f.) e *bater* (v.), criando a ideia de “bater com o alfabeto”, isto é, trocar palavras de uma forma violenta. Não é por acaso que à violência física se associa também muitas vezes a violência verbal, que consiste na troca violenta e muitas vezes insultuosa de palavras;

- *Cabistonto*: Resultante dos adjetivos *cabisbaixo* e *tonto*, *cabistonto* faz referência a alguém que não tem nenhum valor, a quem ninguém liga muita importância por ser “desequilibrado” e que, por isso, avança por entre a multidão “de cabeça baixa e de maneira anónima”;

- *Calhamaçudo*: De *calhamaço* (s.m.) e *maçudo* (adj.), refere-se a um livro que é simultaneamente “muito grande” e “muito aborrecido”, o que se prende com o carácter teórico do livro em questão;

- *Furiabundante*: De *fúria* (s.f.) e *abundante* (adj.); em vez de escrever “com uma fúria abundante” ou “cheio de fúria”, o autor opta por unir os dois adjetivos, referindo-se a alguém que se encontra muito furioso;

- *Imagináutica*: De *imaginação* (s.f.) e *náutica* (s.f.); tal como se navega fisicamente num espaço, primeiramente um rio, mar ou oceano (ainda que atualmente se possa também “navegar a internet”, navegando de uma forma virtual, portanto), pode-se “navegar mentalmente” para outros tempos e outros espaços através da imaginação. Parece que o autor está precisamente a jogar com essa possibilidade, ou seja, a dizer que a imaginação é também navegação;

- *Flutuarejar*: De *flutuar* (v.) e *arejar* (v.), estando ambos os verbos associados à noção de movimento. De facto, enquanto *flutuar* se refere a algo que se mantém no ar, isto é, que paira, mas também pode significar *agitar-se* e *revolver-se*; o verbo *arejar* tem a ver com o elemento *ar*, ou seja “fazer circular o ar”. *Flutuarejar* será, então, “arejar pela flutuação”;

- *Timiúdo*: De *tímido* (adj.) e *miúdo* (s.m.), indicando um “miúdo tímido”. Couto joga com o significado tanto de *miúdo* (pequeno, de pequenas dimensões, mas que podemos também associar a uma certa fragilidade) como com o de *tímido* (acanhado, inseguro, débil, como muitas das crianças são);

- *Vislembrar*: *Vislumbrar* (v.) e *lembrar* (v.)). Uma vez que, quando nos lembramos de algo, uma imagem passa pela nossa cabeça, Couto junta os verbos *vislumbrar*, sinónimo de *entrever* e *lobrigar*; e *lembrar*, indicando alguém que, ao ver, se lembra de alguma coisa.

4. Principais conclusões

A análise do corpus permite concluir que Mia Couto utiliza somente recursos existentes no sistema linguístico do português, sujeito a um funcionamento bem definido, para formar e criar novas palavras. Estas em nada violam as regras, que permitem e apoiam a formação e criação de novas palavras. Daqui resulta que processos como o da amálgama, por exemplo, que geralmente não são tidos em conta pelos estudos morfológicos devido a serem considerados *não regulares*, apesar de utilizarem recursos existentes na língua, devem ser mais estudados pelos morfólogos e lexicólogos, que se dedicam, entre outros aspetos, ao estudo de palavras complexas existentes e de novas formações.

As palavras de Couto não resultam de uma criação irregular ou imprevisível não sujeita a regras, tendo sido criadas de maneira consciente, deliberada e motivada com o objetivo de surpreender o leitor e, desse modo, criar envolvimento no ato da leitura, bem como de marcar um estilo autoral bem definido e facilmente reconhecível. Os leitores são capazes de reconhecer e de interpretar quase de imediato a forma e o significado das palavras de Couto que, ainda assim, são capazes de um grande impacto devido ao fator de novidade que transmitem.

A criação literária é um domínio propício para o uso criativo da linguagem, que pode levar ao aumento e ao enriquecimento do léxico das línguas. Deste modo, a literatura é uma riquíssima fonte de estudo para a área da Linguística, que pode ajudar a desbravar os contributos dos autores para a linguagem.

Referências

Corpus

- Couto, M. (1991). *Cronicando*. Caminho.
- _____. (2005). *Pensatempos. Textos de opinião*: Caminho.
- _____. (2009). *E se Obama fosse africano? E outras interinvenções*. Caminho.

Dicionários Convencionais

- AAVV. (2015). *Dicionário da língua portuguesa*. Porto Editora.
- Houaiss, A. & de Salles Villar, M. (2001). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.

Dicionários On-line

- Collins English Dictionary: <https://www.collinsdictionary.com>

Referências Teóricas

- Alves, I. M. (1996). O conceito de neologia: Da descrição lexical à planificação linguística. *Alfa*, 40, 11-16.
- _____. (2002). *Neologismo*. Ática.
- Aronoff, M. (1976). *Word formation in generative grammar*. MIT Press.
- Baayen, H. (1992). Quantitative aspects of morphological productivity. In G. Booij & J. van Marle (Eds.), *Yearbook of Morphology*. Springer. (pp. 109-149). https://doi.org/10.1007/978-94-011-2516-1_8
- Bauer, L. (2001). *Morphological productivity*. Cambridge Studies in Linguistics.
- Caetano, M. C. (2003). *A formação de palavras em gramáticas históricas do português. Análise de algumas correlações sufixais*. [Tese de Doutoramento, Linguística]. Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas]. <http://hdl.handle.net/10362/15645>
- Cardoso, N. (2006). *As criações neológicas em Monteiro Lobato: para a construção de um glossário*. [Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Linguística. Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de Letras e Linguística]. <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/15471>
- Correia, M. (2003). *Criatividade e inovação terminológica – novos desafios*. Comunicação apresentada em Colóquio Internacional A neologia científica: balanço e perspectivas, Roma.
- Cutler, Anne. (1980). “Productivity in word formation” in Kreiman, Jody, & A. E. Ojeda (Eds.), *Papers from the Sixteenth Regional Meeting*. Chicago Linguistic Society. Ill.: CLS, 45-51.
- Mortureux, M.F. (2008). *La lexicologie entre langue et discours*. Colin.
- Petrov, P. (2006). Intertextualidade e criação literária: Guimarães Rosa, Luandino Vieira e Mia Couto. *VEREDAS* 7, 67-81. <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/154>
- Rio-Torto, G. et al. (2016). *Gramática derivacional do português*. Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Schmidt, A. (2010). *Shakespeare-lexicon: A complete dictionary of all the english words, phrases and constructions in the works of the poet by Alexander Schmidt*. Nabu Press.
- Souto, A. S. (2018). *Contributos para o estudo da produtividade morfológica e da criatividade lexical (Análise da criatividade lexical nalgumas crónicas de Mia Couto)*. [Dissertação de Mestrado, Linguística. Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas], <http://hdl.handle.net/10362/47280>

Nota sobre a autora

Ana Sofia Souto, ana.sofia.souto@campus.fcsb.unl.pt

NOVA FCSH e CLUNL; ORCID iD: 0000-0001-5078-7049

Ana Sofia Souto é Licenciada em Estudos Portugueses e Mestre em Ciências da Linguagem pela FCSH/NOVA, onde obteve os Prémios ‘Mérito e Excelência Melhores Licenciados’ e ‘Mérito e Excelência Melhores Mestres’. É investigadora não doutorada integrada no Grupo ‘Gramática & Texto’ do Centro de Linguística da Universidade Nova de Lisboa (CLUNL). Atualmente, é doutoranda em Linguística (área de especialização de Linguística do Texto e do Discurso) na FCSH/NOVA.

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia, I.P., – como parte do projeto CLUNL, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa, 1069-061 Lisboa, Portugal

(UIDB/LIN/03213/2020 e UIDP/LIN/03213/2020).

AS CRÓNICAS DO JORNAL PÚBLICO NAS REDES SOCIAIS: PUBLICAÇÕES, PARTILHAS E “GOSTOS”

PÚBLICO NEWSPAPERS' CHRONICLES ON SOCIAL MEDIA: PUBLICATIONS, SHARES AND “LIKES”

Adriana Mello Guimarães, Nuno Fernandes e Sónia Lamy

Resumo

No mundo contemporâneo os *media* sociais assumem um papel cada vez mais preponderante. Recuero (2009) refere-se às redes sociais como um processo de socialização, algum tipo de interação coletiva e social, presencial ou virtual, que pressupõe a partilha de informações, conhecimentos, desejos e interesses. E este espaço parece ser frequentemente apontado pela partilha de narrativas jornalísticas, ou não. Além disso, devemos lembrar que a referência à realidade é fundamental na separação entre a literatura da ficção e do jornalismo (Ponte, 2004).

A crónica jornalística tem uma relação especial com a atualidade, com o aqui e agora, mas a liberdade de opinião motiva frequentemente a sua utilização para veicular opiniões mais, ou menos, apaixonadas. E por isto motiva frequentemente acesas discussões nas redes sociais online. Assim, parece-nos importante investigar de que forma o diário generalista português *Público* partilha as suas crónicas, nomeadamente no *Facebook*. De facto, nos últimos anos a imprensa difundida em papel registou um enorme decréscimo. No entanto, o contexto digital parece atrair mais leitores. Propomos, por isso, analisar a representação *online* das crónicas publicadas por este jornal diário.

Palavras-chave: Crónicas; Redes sociais; *Facebook*

Abstract

In the contemporary world social media assume an increasingly predominant role. Recuero (2009) refers to social media as a process of socialization, some kind of collective and social interaction, face-to-face or virtual, which presupposes the sharing of information, knowledge, desires and interests. And this space seems to be often pointed by the sharing of journalistic narratives, or not. Moreover, we should remember that the reference to the real world could be fundamental in the separation between fictional literature and journalism (Ponte, 2004).

The journalistic chronicle has a special relationship with current affairs, with the here and now, but the freedom of opinion often motivates its use to convey more, or less, passionate ideas. And for this reason, it often inspires heated discussions in online

social networks. Thus, it seems essential to us to investigate how the Portuguese daily Público shares its chronicles, particularly on Facebook. In fact, in current years the print media has registered a considerable decrease. However, the digital context seems to attract more readers. Therefore, we propose to explore the online representation of the chronicles published by this daily newspaper.

Key words: Chronicles; Social media; Facebook

Nota introdutória

Na segunda década do século XXI a oralidade, a cultura impressa, a cultura de massas e a cultura dos *media* não desapareceram, mas convivem com o digital. No entanto, não estão alheias ao tsunami e apresentam-se em pleno processo de transformação que muitos chamam de “crise”, como, por exemplo, comparece nos debates constantes, há já alguns anos, sobre a crise do jornalismo impresso, sobre o destino do livro, sobre os desafios da educação e assim por diante. Tudo parece indicar que vivemos o crepúsculo da onnipresença dos *media*.

Neste cenário turbulento, a partilha de conteúdos ganha uma grande preponderância e marca indubitavelmente tanto o jornalismo como as nossas vivências, experiências e práticas. É precisamente nesse âmbito, o do desafio imposto pelas redes sociais na leitura das crónicas, que o presente artigo se insere.

1. Requiem para um antigo género jornalístico?

Desde o século XIX que as crónicas ocuparam um espaço privilegiado nos jornais e estreitaram a relação entre escritores e leitores. No entanto, há uma certa indeterminação conceitual na utilização do uso de termos como “crónica” e “folhetim”. Acreditamos que, hoje, os termos requerem uma melhor elucidação.

Geograficamente, o folhetim estava localizado no “rodapé” da primeira página dos jornais, e era publicado como forma de incentivar a venda dos periódicos. Em contrapartida, este ampliou o mercado de trabalho dos literatos, abrindo a oportunidade para a publicação de crónicas, contos, e até mesmo de romances. Neste sentido, Tengarrinha assinala a existência do “romance folhetinesco” e do “folhetim-crónica” que seria a “análise espirituosa da sociedade” (2013, p. 817).

Ao “investigar” as origens da crónica, um escritor oitocentista destaca o deleite de usar o prazer da escrita para exaltar as banalidades do dia-a-dia:

“Não posso dizer positivamente em que ano nasceu a crónica; mas há toda a probabilidade de que foi coletânea das primeiras duas vizinhas. Essas vizinhas, entre o jantar e a merenda, sentaram-se à porta para deliciar os sucessos do dia. Provavelmente começaram a lastimar-se do calor. Uma dizia que não pudera comer ao jantar, outra que tinha a camisa mais ensopada do que as ervas que comera. Passar das ervas às plantações do morador fronteira, e logo às tropelias amatórias do dito morador, e ao resto, era a coisa mais fácil, natural e possível. Eis a origem da crónica” (Machado de Assis, 1877, p. 142).

Ou seja, a crónica, nos jornais, surgiu no espaço do folhetim. Antonio Cândido explica-nos como, em sua evolução histórica, o local físico do folhetim deu lugar ao exercício da crónica:

“Antes de ser crónica propriamente dita foi «folhetim», ou seja, um artigo de rodapé sobre as questões do dia – políticas, sociais, artísticas, literárias. (...) Aos poucos, o «folhetim» foi encurtando e ganhando certa gratuidade, certo ar de quem está escrevendo à toa, sem dar muita importância. (...) Ao longo deste percurso, foi alargando cada vez mais a intenção de informar e comentar (deixada a outros tipos de jornalismo), para ficar sobretudo com a de divertir. A linguagem se tornou mais leve, mais descompromissada (fato decisivo) se afastou da lógica argumentativa ou da crítica política, para penetrar pela poesia adentro” (Cândido, 1984, p.7).

Cabe ainda assinalar que o folhetim, enquanto espaço do jornal, não hospedava apenas a crónica. Esta secção do jornal, precursora da crónica, não obedecia a uma fórmula pré-definida.

Paulatinamente, a “cumplicidade” existente entre os dois termos termina e a crónica adquire autonomia. Ora, atualmente, os manuais de jornalismo nos dizem que a crónica é um género jornalístico redigido de forma livre e apontam para a perspetiva individual de seu autor. Jean Luc Martin Lagardette (1997) afirma que na crónica “tudo é possível” (1998, p. 67), e Massaud Moisés destaca a ambiguidade deste género: “a crónica oscila,

pois, entre a reportagem e a literatura, entre o relato impessoal, frio e descolorido de um acontecimento trivial, e a recriação do cotidiano por meio da fantasia” (p.105). Mais didática é a definição de Fontcuberta (1999): “é a narração direta e imediata de uma notícia com alguns elementos valorativos, os quais devem ser sempre secundários em relação ao relato dos factos” (p.82). Ou seja, a crónica imprime um tom leve sobre a realidade, que lhe permite um certo distanciamento do resto do jornal. De facto, desde o século XIX que este género jornalístico diz verdades a “brincar”:

“Ela sabe anedotas, segredos, histórias de amor, crimes terríveis; espreita, porque não lhe fica mal espreitar. Olha para tudo, umas vezes melancolicamente, como faz a lua, outras vezes alegre e robustamente, como faz o sol; a crónica tem uma doidice jovial, tem um estouvamento delicioso: confunde tudo, tristezas e facécias, enterros e actores ambulantes, um poema moderno e o pé da imperatriz da China; ela conta tudo o que pode interessar pelo espírito, pela beleza, pela mocidade; ela não tem opiniões, não sabe do resto do jornal; está nas suas colunas contando, rindo, falando; não tem a voz grossa da política, nem a voz indolente do poeta, nem a voz doutoral do crítico; tem uma pequena voz serena, leve e clara, com que conta aos seus amigos tudo o que andou ouvindo, perguntando, esmiuçando” (Eça de Queiroz, 2000, p. 107).

O que, no entanto, pretendemos enfatizar é que a crónica de imprensa foi durante muito tempo usada como meio de expressão e de intervenção. Curioso é notar que, José Marques de Melo (2010) destacou a especificidade da crónica luso-brasileira ao afirmar que este género pertence às páginas de opinião, ao contrário da crónica hispano-americana, que possui um carácter informativo. No entanto, justamente este traço opinativo, baseado em conjecturas, parece não ser bem acolhido nas páginas dos jornais de referência em Portugal. Vejamos o que diz o *Livro de Estilo* do jornal *Público* sobre o termo:

“1. Peça em que o destaque vai para o ambiente. Pode ser uma opção, quando o jornalista se aperceba de que é jornalisticamente muito mais interessante, por exemplo, a crónica sugestiva do ambiente em que decorre uma cerimónia do que o pretexto oficial do evento. A descrição humanizada de um facto não deve, porém, perder de vista o essencial nem cair numa crónica mundana frívola e bisbilhoteira, que é exactamente o contrário do que o PÚBLICO visa. 2. Texto de carácter mais ou menos polémico regularmente subscrito por um jornalista prestigiado ou por uma figura publicamente reconhecida. 3. Mesmo uma crónica humorística não pode envolver matéria gravosa para o bom nome e a imagem pública de pessoas ou instituições. Os ajustes de contas ou os ressentimentos pessoais não são pretextos admissíveis” (*Público*, 1998, pp. 160-161). Ou seja, no *Público*, a valorização dos factos não admite a “coscuvilhice”, que só se preocupa com futilidades ou com ajustes de contas. Neste jornal, a crónica corresponde a um exercício de intervenção nos acontecimentos que serve para informar. Um estilo jornalístico antigo, híbrido, que se adaptou aos tempos modernos, mas que na sua inquietude perdeu leitores e o lugar de destaque que ocupava na capa nos jornais antigos. Com tantas alterações, cabe a questão: na nossa

época, com a massificação das redes sociais virtuais, há espaço para a partilha das crónicas? Como compreender um género oitocentista na arquitetura das interações sociais que daí resultam? São questões que pretendemos responder ao longo deste estudo.

2. Contextos de partilhas nas redes sociais online

Comentar e partilhar notícias, artigos, crónicas, ou outras formas de práticas participativas, depende tanto das ferramentas de uso geral, como o e-mail e os sites, como de outras estruturas como as redes sociais. Sonia Livingstone (2013) refere mesmo que “o ambiente dos *media* se torna a infraestrutura para todas as esferas da vida social [e] para participar da sociedade as pessoas devem se envolver com a *media*” (p. 26).

Berger e Milkman (2012) investigaram a viralidade de artigos no site do *New York Times*. Os autores associaram uma maior partilha ao conteúdo positivo. Um estudo recente de jornalistas holandeses, desenvolvido por Ruigrok, Gagestein e Van Atteveldt (2016), com base em 34 pesquisas e 10 entrevistas com editores responsáveis pela comunicação no *Facebook*, descobriu que todos os editores geralmente concordam que um dos indicadores mais importantes para o sucesso é se uma história deve evocar a emoção. Isso vai ao encontro da literatura já citada. Aliás, os autores (Ruigrok, Gagestein e Van Atteveldt, 2016) sugerem que um elemento importante na partilha das notícias nas redes sociais, é precisamente serem a expressão de um estado privado – uma opinião, emoção ou uma visão/ ponto de vista de uma pessoa/ alguém.

Neste estudo observamos as partilhas das crónicas no espaço dos *media* sociais. A respeito de uma investigação sobre o uso do *Facebook* para partilha de informações, Silveira e Amaral sugerem que esta rede social acaba por assumir um teor mais informativo, mas também repetitivo, enfadonho, superficial e pouco contextualizado (Silveira & Amaral, 2018). E acaba por ser usada para partilhar os textos, mas no caso do estudo exploratório, nem sempre se evidencia uma participação muito frequente. As autoras identificam mesmo esta tendência:

“As possibilidades interativas proporcionadas por esta rede social, concretamente no que se refere à partilha online e à possibilidade de comentar assuntos, não parecem ser prática comum entre os participantes, evidenciando-se, assim, níveis baixos de participação online” (Silveira & Amaral, 2018, p. 270).

O estudo de Silveira e Amaral (2018) debruça-se sobre dados recolhidos no âmbito uma amostra selecionada em contexto escolar, mas permite identificar algumas das tendências de partilha no contexto nacional. A este respeito, os autores referem que a exceção sobre as partilhas está associada aos temas que suscitam interesse e estimulam ou trazem interação no contexto da sua rede de contactos.

As redes sociais online mostram semelhanças e diferenças quando comparadas aos meios de comunicação tradicionais. No contexto de um estudo sobre a realidade das partilhas de notícias nestes meios na Suécia, Bergström & Jervelycke Belfrage (2018) referem precisamente que os jovens adultos dizem que chegam às notícias através dos seus *feeds*. Além disso, contam com esse conteúdo para se manterem atualizados sobre a atualidade. Os autores adiantam que os *medias* sociais aparecem como espaços onde muitos acabam por consumir conteúdos de uma forma accidental, mas parecem valorizar a fonte daquela informação. Quando os tópicos dos conteúdos estão relacionados com a área dos direitos humanos, como aborto, religião, raça e direitos LGBTQI+, estes meios aparecem como as fontes preferidas.

3. Metodologia

O nosso trabalho consiste na investigação das crónicas partilhadas pelo jornal *Público*. Tivemos como objetivo central analisar, identificar e compreender em que situações e momentos este diário, periódico de referência em Portugal, partilha as suas crónicas nas redes sociais, nomeadamente no *Facebook*¹⁵.

Quando nos deparámos com a questão do período a analisar, a nossa primeira opção foi observar as crónicas partilhadas ao longo de fevereiro, março e abril de 2020. No entanto, com pandemia da covid-19, foi necessário alterar a nossa escolha. Afinal, durante os primeiros seis meses de 2020 a doença do coronavírus dominou todas as vertentes informativas. Assim, de forma a privilegiar fatores como a continuidade e diversidade dos conteúdos, optámos por analisar as crónicas produzidas ao longo de março, abril e maio de 2021. Tomámos também em consideração o facto de, para o período estudado, não estarem previstos outros eventos programados que pudessem interferir com os resultados, tais como eventos desportivos ou períodos eleitorais.

Assim, a partir do *corpus* e período de análise referidos, analisámos todas as crónicas que foram partilhadas pelo jornal *Público* no *Facebook*, contabilizámos as partilhas e as reações aos conteúdos (aqui identificadas, resumidamente, pelo icónico “gosto”). No total foram contabilizadas 85 crónicas partilhadas.

Assim, pretendemos observar o tipo de conteúdos partilhados pelo jornal, tentando dar resposta às seguintes questões: Quantas crónicas foram destacadas pelo *Público* no *Facebook*? Quais os temas mais partilhados? Há autores e temas que são predominantes? E como são estas comentadas, e partilhadas?

¹⁵ Segundo Recuero (2009): “O Facebook funciona através de perfis e comunidades. Em cada perfil, é possível acrescentar módulos de aplicativos (jogos, ferramentas, etc.). O sistema é muitas vezes percebido como mais privado que outros sites de redes sociais, pois apenas usuários que fazem parte da mesma rede podem ver o perfil uns dos outros. Outra inovação significativa do Facebook foi o fato de permitir que usuários pudessem criar aplicativos para o sistema” (pp. 171-172).

De referir, ainda, que algumas crónicas, foram partilhadas enquanto tal, nos *medias* sociais, mas, quando somos redirecionados para o *site* do jornal *Público*, o artigo está categorizado na área de Opinião.

4. Análise dados

No período de investigação, que abrangeu os meses de março, abril e maio de 2021, de forma diária, recolhemos um total de 85 crónicas partilhadas na conta oficial do jornal *Público*¹⁶, na rede social *Facebook*¹⁷.

Quadro 1 Total de crónicas partilhadas no Facebook pelo jornal Público

Mês	Número de Crónicas Partilhadas	%
Março	39	45,9%
Abril	20	23,5%
Maio	26	30,6%
Total	85	100%

Fonte: elaboração própria

Como explicámos na metodologia, ao utilizarmos a rede social para recolher as crónicas, há um aspeto que realçámos. Algumas crónicas, foram partilhadas enquanto tal, no *Facebook*, mas, quando somos redirecionados para o *site* do jornal *Público*, o artigo está categorizado na área de Opinião.

De todas as crónicas recolhidas ao longo da investigação, os três cronistas mais partilhados foram: 1) Miguel Esteves Cardoso, com 32 crónicas (37,6%), um dado a realçar, já que este autor assina diariamente uma crónica no jornal; 2) Segue-se-lhe Carmem Garcia, com 11 crónicas (12,9%); 3) Vítor Belanciano, com 7 crónicas (8,3%).

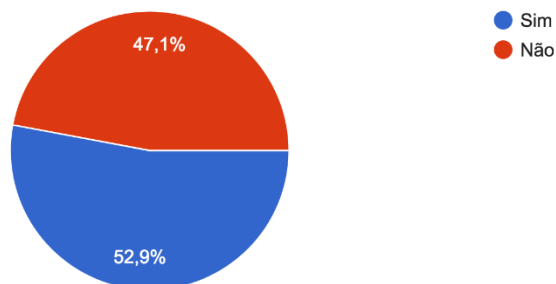
¹⁶ <https://www.publico.pt/>

¹⁷ <https://www.facebook.com/Publico>

Figura 1 Enquadramento das crónicas partilhadas no Facebook pelo jornal Público

Atualidade

85 respostas



Fonte: elaboração própria

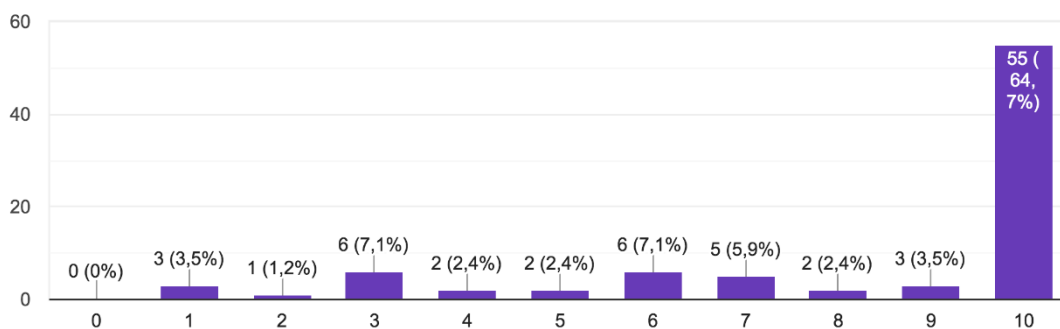
Das 85 crónicas, em 45 (52,9%) os temas estavam enquadrados na atualidade noticiosa e abordavam questões interdisciplinares relacionadas com a área de saúde, sobretudo com a pandemia, onde se abordaram questões como a vacinação, a saúde mental, a solidão, o comportamento, entre outros. Nas outras crónicas, os temas eram mais vastos, desde a literatura, ao cinema, agricultura, produção de vinhos, e, até mesmo, a política.

Ao centrarmos a investigação nas crónicas partilhadas na página do *Público* pretendíamos perceber como é este género jornalístico recebido e disseminado pelos leitores deste jornal.

Figura 2 Número de partilhas das crónicas publicadas no Facebook pelo jornal Público

Gostos

85 respostas



Fonte: elaboração própria

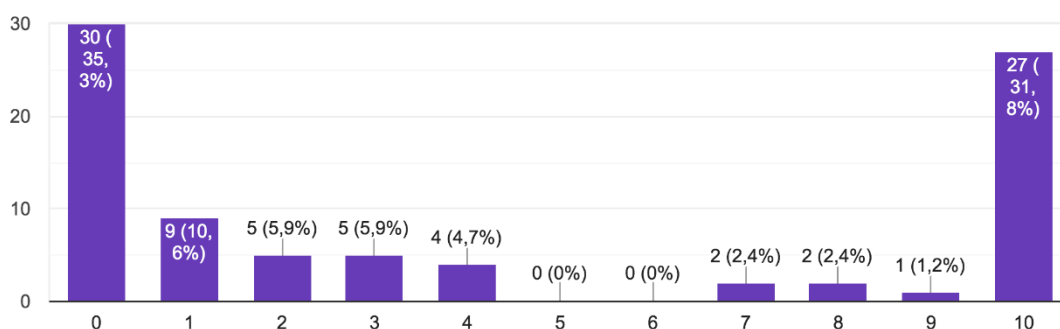
Das 85 crónicas partilhadas, 55 (64,7%) tiveram dez ou mais partilhas. Uma crónica, escrita por Joana de Sousa¹⁸ foi partilhada, a partir desta página, em 2400 ocasiões.

De seguida, procurámos perceber se eram feitos comentários às crónicas.

Figura 3 Número de comentários nas crónicas publicadas no Facebook pelo jornal Público

Comentários

85 respostas



Fonte: elaboração própria

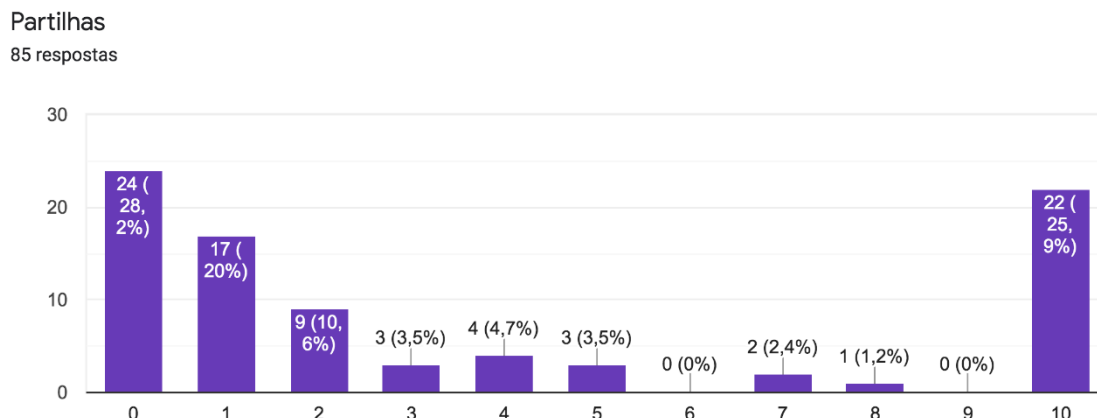
Em 30 das crónicas (35,3) partilhadas não houve qualquer comentário. Em outras 27 (31,8%) foram feitos dez ou mais comentários. Em uma destas crónicas, escrita por Carmen Garcia¹⁹, foram feitos 454 comentários.

Por fim, procurámos compreender se as crónicas eram partilhadas pelos seus leitores.

¹⁸ “No mesmo dia em que fui trabalhar para a Eslováquia, a Amazon anulou o contrato” de Joana de Sousa. Recuperada a 21 de junho de 2021 desde <https://www.publico.pt/2021/04/19/p3/noticia/dia-trabalhar-eslovaquia-amazon-anulou-contrato-1959094>

¹⁹ “Sodoma e Gomorra” da Carmen Garcia. Recuperada a 21 de junho de 2021 desde <https://www.publico.pt/2021/05/16/impar/cronica/sodoma-gomorra-1962353>

Figura 4 Número de partilhas das crónicas publicadas no Facebook pelo jornal Público



Fonte: elaboração própria

Neste período de investigação, a prática é a partilha das crónicas. Foi o que sucedeu em 22 ocasiões (25,9%) com os textos a serem partilhadas por dez ou mais vezes, com a crónica de Joana de Sousa, que além de ter tido o maior número de gostos, foi também mais distribuída por 489 ocasiões. Por oposição, 24 crónicas (28,2%) não chegaram a ter qualquer partilha no período de investigação.

6. Considerações finais

Atualmente a crónica perdeu o lugar de destaque que assumiu no século XIX onde surgia, normalmente, localizada na primeira página. No entanto, como identificamos neste estudo de caso, as crónicas continuam a fazer parte das publicações periódicas e são partilhadas e comentadas nas redes sociais.

A partir do levantamento realizado, identificámos que não há um padrão de regularidade ou frequência na divulgação das crónicas, pelo jornal. Por exemplo, Miguel Esteves Cardoso escreve diariamente uma crónica no dispositivo impresso, com divulgação através do *Público* online, mas as suas crónicas não são sempre partilhadas no Facebook. E os temas que motivam um maior número de comentário, reações ou partilhas, também se apresentam com uma variedade que importa observar. Ao longo do período de investigação recolhemos um total de 85 crónicas. Na sua maioria são textos com uma abordagem da atualidade, que mesmo que chamem a experiência pessoal ao texto, refletem o que se passa no contexto mais imediato. Neste caso específico, e muito influenciado pela realidade pandémica na qual o levantamento da amostra é feito, há um forte impacto dos temas relacionados com a área da saúde.

Apesar da notada ausência de regularidade na partilha das crónicas através das redes sociais, identificamos que mais de metade dos textos recolhidos e partilhados foram assinadas por Miguel Esteves Cardoso, Carmen Garcia, Vítor Belanciano. Mas nem sempre se identificam comentários. Aliás, 24 das 85 peças não estimulam partilhas de qualquer tipo pelos seguidores da página do oficial do *Facebook* do *Público*.

É interessante observar o tipo de utilização que o jornal diário faz da rede social. Na realidade, este estudo de caso deve ser enquadrado nesse contexto específico, das dinâmicas de partilha nas redes sociais de textos que marcam a identidade do meio de comunicação, textos esses que, enquanto género jornalístico, têm um papel tão relevante na história da imprensa.

Referências

- Bergström, A. & Jervelycke Belfrage, M. (2018) News in social media. *Digital Journalism*, 6:5, 583-598, DOI: 10.1080/21670811.2018.1423625
- Berger, J., & Milkman, K. L. (2012). What makes online content viral?. *Journal of Marketing Research*, 49(2), 192–205. <https://doi.org/10.1509/jmr.10.0353>
- Candido, A. (1984) A vida ao rés-do-chão. In *Para gostar de ler: crónicas*. São Paulo: Ática. (pp. 4-13)
- Eça de Queiroz, J. M. (2000) *Da colaboração no “Distrito de Évora” (1867)*. Livros do Brasil.
- Fontcuberta, M. (1999) *A notícia. Pistas para compreender o mundo*. Editorial Notícias.
- Lagardette, J. M. (1998) *Manual de escrita jornalística. Escrevo – Informo – Convenço*. Pergaminho.
- Machado de Assis, J. M. (1 de novembro de 1877). Notas Semanais. *Ilustração Brasileira*. <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=758370&pagfis=508>
- Massuad, M. (1997). *A criação literária. Prosa II*. Editora Cultrix.
- Melo, J. M. de. (2010). Gêneros jornalísticos: conhecimento brasileiro. *Gêneros Jornalísticos no Brasil*. Universidade Metodista de São Paulo.
- Público (1998) *Livro de Estilo*. Printer Portuguesa.
- Ponte, C. (2004) *Leitura das Notícias – Contributos para Uma Análise do Discurso Jornalístico*. Livros Horizonte.
- Recuero, R. (2009). *Redes sociais na internet*. Sulina
- Silveira, P. & Amaral, I. (2018). Jovens e Práticas de acesso e de consumo de notícias nos media sociais. *Estudos em Comunicação*, 1(26), 261-280. <https://doi.org/10.20287/ec.n26.v1.a15>
- Tengarrinha, J. (2013) *Nova História da imprensa portuguesa - das origens a 1865*. Círculo de Leitores.
- Welbers, K. & Opgenhaffen, M. (2019) Presenting news on social media. *Digital Journalism*. 7:1, 45-62, DOI: 10.1080/21670811.2018.1493939

Nota sobre os autores

Adriana Mello Guimarães, adrianamello@ipportalegre.pt, Politécnico de Portalegre, <https://orcid.org/0000-0002-3547-2257>, professora adjunta convidada e investigadora do CLEPUL.

Nuno Ricardo Fernandes, nrfernandes@ipportalegre.pt, Politécnico de Portalegre, <https://orcid.org/0000-0002-9920-717X>, assistente convidado.

Sónia Lamy, sonia.lamy@ulusofona.pt, Universidade Lusófona/CICANT, <https://orcid.org/0000-0002-5366-9555>, Professora Auxiliar.

MARIA LÚCIA LEPECKI: A CRÓNICA ENSINA

MARIA LÚCIA LEPECKI: THE CRÓNICA TEACHES

Beatriz Weigert

Resumo

Maria Lúcia Lepecki, Professora Catedrática da Universidade de Lisboa, possui obra ensaística de relevo, a que se reúne colaboração na imprensa nacional e estrangeira. Em periódicos de Lisboa, anotam-se comentários seus no *Diário de Notícias*, na página de “Crítica Literária”; na Revista *Caras*, nas lições de “Etimologia”; na Revista *Super Interessante*, no ensinamento de “A Vida Íntima das Palavras”. Na Revista *Super Interessante*, sob sua intimidade, nascem histórias de vocábulos, assuntos afectos à Educação e a escritores significativos, enveredando por lições de teoria literária. As qualidades da comunicação explicitam-se na clareza da oralidade e na poeticidade da escrita. O acervo das criações da linguagem ocorre nas figuras retóricas que surgem em situações quotidianas e na experiência académica. Trata-se aqui de apresentar crónicas ilustrativas de diversificadas ponderações, como a etimologia, a metáfora, a metonímia, a descrição e a oralidade.

Palavras-chave: Género Literário; Crónica; Maria Lúcia Lepecki; Recursos Literários.

Abstract

Maria Lúcia Lepecki, Full Professor of Lisbon University, has outstanding essay work, which gathers collaboration in national and foreign press. In periodical press from Lisbon, her comments noted in *Diário de Notícias* newspaper, on the page of “Literary Criticism”; in *Caras* magazine on “Etymology” lessons; in *Super Interessante* magazine on the page entitled “The Intimate Life of Words”. In *Super Interessante* magazine at her command stories about vocables, education issues and significant writers were born running through Literary Theory classes. The communication qualities are revealed in the clarity of orality and in the poetics of writing. The collection of language creations appears in the rhetorical figures shown in day-to-day situations and in the academic experiences in order to present illustrative chronicles of diverse considerations, such as etymology, metaphor, metonymy, description and orality.

Key words: Literary genre; Chronicle; Maria Lúcia Lepecki; Literary devices.

Já me ocorreu falar-vos do texto poético como o lugar onde mais absolutamente se pode perscrutar a intimidade das palavras.

(Maria Lúcia Lepecki)

As crónicas de Maria Lúcia Lepecki na Revista *Super Interessante* publicam-se desde o número zero, de abril de 1998, até ao número 157, de maio de 2011, ano de seu falecimento. Ainda, após sua morte, ocorrida em julho, o periódico reimprime, em setembro, a crónica do mesmo mês de 2007, cujo título, “Longe de mim, dentro de mim”, o editor altera significativamente para “Longe de mim”, marcando o número 161 do periódico.

Maria Lúcia vai respondendo ao título da seção. O número zero traz “Morubixabas, pajés e outros bichos”, registrando termos indígenas e africanos fixados no vocabulário da Língua Portuguesa. Dentre eles, inclui-se o nome indígena de Araxá, sua cidade natal, que aprendeu, “ainda no sagrado foro doméstico, significar ‘lugar alto de onde primeiro se vê o sol’”. (Lepecki, 1998a, p. 22) A crónica de número um comenta a carga afetiva de expressões que alteram significados ao correr dos anos, como o sentido de “problemas e sofrimentos” (Lepecki, 1998 a, p. 22). Será, contudo, na terceira crónica, a de número 2, que a escritora confessará como, entre hesitações e dúvidas, foi movida a aceitar o convite do Diretor, para colaborar na Revista. Escreve Maria Lúcia, em “Pedro e a Flor”: “Então ele deixou cair: ‘Talvez a coluna possa chamar-se *A vida íntima das palavras*’. Lembrei-me de Pedro Missioneiro, resmunguei: ‘Traíçoeiras palavras e traíçoeiro quem as disse.’ Aceitei.” (Lepecki, 1998 c, p. 30).

É pela evocação da personagem ficcional e da intensidade da trama, em que se agiganta a magia do verbo, que Maria Lúcia cede, seduzida pelo que o título esconde.

Pedro Missioneiro, figura de *O Tempo e o Vento* de Érico Veríssimo, constitui-se em fator decisivo para a sucessão de textos poéticos e didáticos que temos o prazer de ler. Assinale-se que esse escritor sul-rio-grandense, Érico Veríssimo, será convocado para confirmar personalidades e cenas literárias da preferência de Maria Lúcia, no decorrer de suas ponderações. Em “A visita”, refere a capacidade que Veríssimo possui de dar a ver com nitidez, tanto as paisagens como o mundo interior das personagens, conduzindo ao aprendizado do sentimento. Tanto assim que a cronista, ao receber de uma amiga a flor gravatá, originária do Rio Grande do Sul, sublinha:

Recuperei, num segundo, o meu Veríssimo da adolescência, recuperei-me na adolescência e senti que estava sentindo uma emoção como das poucas que se sentem na vida. Senti que senti porque tinha a palavra e, junto com ela, memórias reais ou ficcionadas. (Lepecki, 2010, p. 12).

Quanto à designação “vida íntima das palavras”, a autora vai dedicar reflexões que saltitam da etimologia para a autobiografia, como ao dizer: “Já me ocorreu falar-vos de variadíssimas coisas. Por exemplo das Línguas como organismos vivos. Ou do texto

poético como o lugar onde mais absolutamente se pode perscrutar a intimidade das palavras.” (Lepecki, 1999, p. 27). — Como a identificar-se com uma confidência: “Ela não entende e gosta: tal e qual acontece comigo com relação ao título desta coluna. Gosto dele, sempre gostei e estou para entender até hoje o que possa ser a vida íntima das palavras.” (Lepecki, 2000, p. 12).

Para resolver a questão do adjetivo da expressão, vai ao dicionário etimológico procurar *intimus* e descobrir que é “o que está mais dentro, mais no interior de alguma coisa”. (Lepecki, 2000, p. 12). Então pergunta-se como poderá “pensar no dentro, no interior, no fundo de uma palavra”. A alternativa é procurar a intimidade da palavra “jardim”, adentrando em espaços da memória.

Já em outra página, a cronista informa que, pensando nos seus leitores, “não há vida íntima das palavras que não seja também a íntima vida de quem delas está falando” e acrescenta “uma indagação: será que nós dizemos as palavras, ou são elas que nos dizem?” (Lepecki, 2001, p. 24). Conclui que a cada momento reaprende “nessas croniquetas, que não há vida íntima das palavras que não seja a vida íntima da pessoa.” E vai completar dirigindo-se ao seu leitor:

O resultado é um só: ao longo de trinta e tantas crónicas, para aí, centena e meia de páginas – para mais que não para menos – tenho-vos bombardeado com memórias nítidas, ou reminiscências vagas, farrapos de lembranças, tudo acomodado numa espécie de léxico interior cheio de referências cruzadas. (Lepecki, 2001, p. 24).

E ao reler o que escreve, exclama: “Eh, pá! Tens andado a confessar-te”. Estás a contar a tua vida, interior e exterior, física, cronológica e espiritual, está-te tudo a sair como a Agostinho das *Confissões* (isso querias tu!).” (Lepecki, 2001, p. 24). O género crónica merece atenção e a autora dedica-se a examinar aspectos dessa modalidade, particularmente em “Porque não sei” (Lepecki, 2005, p. 24), e em “Bicharoco” (2007 a, p. 22). A propósito do livro *Crónica Feminina*, de Inês Pedrosa, reúne conceitos e avança no “bicharoco” da ideia, para conferir situações. Maria Lúcia vê a crónica como um discurso que está entre o puramente jornalístico e o puramente literário. E liga-se ao discurso histórico, de vez que o cronista, ocupando-se do quotidiano, regista fatos políticos, sociais, costumes e modos de pensar e viver, que são matérias do historiador na reconstituição do passado mais próximo ou mais remoto. Importante pensar que essas prosas, tendo lugar na imprensa periódica, podem ser lidas com ligeireza, sem a fruição da arte que aquelas linhas podem ensejar. Ressalte-se a obediência ao limite do espaço da escrita e do tempo da leitura.

Para aprofundar estudos sobre o género, Lúcia vale-se do dicionário conferindo as acepções que ali se inscrevem. Para o verbete crónica, alinham-se as seguintes acepções: narração de fatos históricos em ordem cronológica, genealogia de uma família nobre, sessão ou coluna de um periódico, onde se trata um assunto, ou

pequenos contos de enredo indeterminado. Na posse dessas definições, situa as suas crónicas; e ressalta as questões que tem de resolver para iniciar o trabalho. A pensar no leitor. A primeira delas, a considerar “uma fatalidade, é o envolvimento afectivo”:

Tenho de me embrulhar no assunto para o saber dizer; não importa que assunto seja, se não vem de dentro, nada feito. Quando me embrulho, confio absolutamente que o leitor passará pelo mesmo processo. Preciso de o sentir junto (...) E o assunto resulta do processo pelo qual passa a ideia (...). (Lepecki, 2007 a, p. 22)

E sabe que “A ideia é um bicho voador”, que procura pouso para sossegar e, com tempo, transformar-se em algo mais. Assim, trata-se de verificar o assunto com seu tempo e espaço, emergindo do tema que, por sua vez, provém do tópico e do dado. Então, percorridos esses estádios, chega-se à fronteira da ideia e do pensamento, ou seja, “na fronteira da descoberta de novos e inesperados tópicos e da revisitação obrigatória de dados porventura exilados para as brumas da memória.” (Lepecki, 2000, p. 30).

Muitas das lições que Maria Lúcia transmite fundam-se em experiências vividas. Entre outras, leem-se as explanações sobre a metáfora, a metonímia e a descrição, através das crónicas “Isto e aquilo” (Lepecki, 2007, p. 18; “Vamos aos copos?” (Lepecki, 1999 c, p. 36); “Eles, elas e a casa” (Lepecki, 1998 e, p. 28)

Vem a história dos treze companheiros que, na época da Páscoa, fazem, juntos, uma refeição. E estando já a servir-se, um deles pega um pão, abençoa-o, parte-o e dá um pedaço a cada um, dizendo: “Peguem e comam, isto é o meu corpo.” Todos obedecem, e o amigo abençoa o vinho e diz: “Peguem e bebam, isto é o meu sangue”. (Lepecki, 1998 d, p. 34).

A narrativa é conhecida. Ao observar Cristo apontando o pão como seu corpo e o vinho como seu sangue, sabe-se que o recurso de comunicação usado é o mesmo que se lê em Camões: “Amor é fogo que arde sem se ver / é ferida que dói e não se sente”. É a figura designada por *metáfora*, para a utilização da qual não é preciso ser evangelista ou poeta, nem detentor de grande escolarização. Utiliza-se a *metáfora* no dia-a-dia para bem expressar pensamentos e sentimentos. Trata-se de salto de campo conceptual ou de campo semântico. (Lepecki, 1998 d, p. 34).

Outro entendimento terá a expressão “Saber de cor Camões” ou “Ando a ler Lobo Antunes”. O auxílio destas imagens surge a propósito de uma cena de restauração em que o cliente justifica o pedido de bebida leve, com a frase: “Tomei ontem uns copos.”, e merece a pronta correção: “Não tomou copos, tomou o que lá vinha dentro.” (Lepecki, 1999 c, p. 36).

Diante dessa advertência, Maria Lúcia comenta que o atendente de mesa sofre de pseudo-erudição, pois o modo de referir o continente pelo conteúdo, assim como, em

outro caso, referir o autor pela obra, é correta estratégia da linguagem que revela um modo de raciocínio, na consciência das contiguidades. É a figura retórica da *metonímia*, da qual família pertencem a *sinédoque* e a *catacrese*: a *sinédoque* para significar a parte pelo todo, por exemplo saborear “uma canja de galinha do campo” e a *catacrese* sendo a utilização de um termo que já existe, para designar uma realidade que ainda não tem nome, ou para acrescentar-lhe outro, como é o caso da palavra *língua*, no sentido de *idioma*. (Lepecki, 1999 c, p. 36).

Outra situação desenha-se ao telefonema da colega que visitara a casa nova de casal amigo. O elogio à residência resume-se à exclamação: “A casa é muito gira, mesmo giríssima!” E, no decorrer da conversa, desenvolvem-se esclarecimentos de que a habitação “é mesmo o que há de giro, nunca vi coisa tão gira, giríssima” (Lepecki, 1998 e, p. 28). Com “um certo fartote”, a cronista conclui que “não há nabo que se tire desta púcara”, pois a colega sofre “de disfunção aguda da capacidade descritiva”. E Maria Lúcia ensina que:

A descrição é uma das muitas e interessantíssimas coisas que as palavras nos permitem fabricar, e ela tem a particularidade de nos dar a clara impressão de que estamos vendo, de verdade, um lugar, ou um objecto, ou uma pessoa – até um sentimento, uma emoção – como se estivesse mesmo à nossa frente. (Lepecki, 1998e, p. 28).

Sendo que, para dar a ver a casa dos amigos, no efeito de quadro, o primeiro recurso verbal a buscar será dizer os nomes dos elementos, isto é, valer-se da *nomeação*. E, enquanto os nomeia, uns após os outros, utiliza-se a *enumeração*. E enumeram-se não só objetos, mas objetos dentro de objetos, realizando-se a *concretização*. E os pormenores acrescentam-se, aumentando a informação em *um alargamento para fazer ver*, cujo processo a Retórica designa por *diérese*.

Uma boa descrição, além de nos fazer ver como se fosse em presença do que é descrito, documenta sempre a variedade do mundo e a capacidade que as palavras têm de organizar essa mesma variedade, assim a fazendo apreensível, compreensível. E ordenada. (Lepecki, 1998e, p. 28).

Ocorrências do dia-a-dia realçam o valor da comunicação apropriada. Maria Lúcia fixa o exemplo da caligrafia límpida de uma funcionária da Universidade de Paris que, ao ser elogiada, observa “Rien de plus impoli qu’une mauvaise écriture, Madame!”. (Lepecki, 2006, p. 26). Na mesma pauta, a oralidade requer clareza e coerência para despertar e manter o interesse do ouvinte. Essas lições, entre outras, Lepecki oferece em “A princesinha” (Lepecki, 1999b, p. 27) e “As neves de outrora” (Lepecki, 1999 d, p. 36).

Modelo de contar para viver é o da princesinha Xerazade que, em *Mil e uma noites*, distrai o Rei Xariar, seu esposo, contando-lhe histórias e interrompendo-as ao amanhecer. Tratava-se de salvar jovens da escolha do ofendido Rei. A garantia da

sobrevivência de Xerazade, reconhece a cronista, “foi o rei Xariar, ser como qualquer de nós quando ouve uma história: tenham paciência, mas eu quero saber como isto acaba.” (Lepecki, 1999 b, p. 27). Aqui comprova-se a sedução da palavra e a sabedoria do ato de contar.

Sobre hábitos antigos, Maria Lúcia rememora: “Nas visitas que partilhei, aprendi a arte da conversa — aquele requinte do estar que a nossa época parece ter esquecido.” (Lepecki, 1999d, p. 36). Construída através da palavra, da afetividade e da inteligência, a conversa é uma arte. E sendo arte em si, adianta-se para outra forma de arte que é a leitura, a convocar para a família mais uma irmã: a escrita. E essas irmãs entendem-se, porque entre elas está a interpretação, que facilita o diálogo. Forma de afetividade, o encontro inclui a vontade de ouvir o outro, de dizer ao outro, de partilhar o pensamento, em que se admite a hipótese de aceitar a visão do outro. O bom conversador lê e sabe expressar-se, observando-se, na sequência de uma conversa, uma carga teatral na entoação, nos gestos, na postura corporal. (Lepecki, 1999d, p. 36).

Refletindo sobre o Ensino, em pesquisas, estudos, leituras, em várias crônicas, Maria Lúcia alerta para o binômio ensino-aprendizagem, repisando a responsabilidade de ambos os polos da educação: mestre e discípulo. Em “Aguardo despacho” (Lepecki, 2007b, p. 17), esclarece que a palavra “aluno”, de etimologia significativa, provém da raiz europeia *AL* = alimentar, ficando assente que, ao comparecer à escola, o aluno busca alimento. Isto é, supre-se da nutrição de que necessita para atuar na sociedade como indivíduo íntegro. A ele impõe-se o compromisso de, por um tempo, “dedicar esforço do estudo organizado, paciente, demorado e por vezes cansativo.” (Lepecki, 2007 b, p. 17). A responsabilidade do professor constitui-se no preparo do alimento, para ser absorvido e aproveitado. Para tanto, o mestre emprega saber científico e ativas capacidades humanas e pedagógicas. “Na escola, o aluno está para concentrar esforços na direção de um objetivo, o que também se exige do professor.” (Lepecki, 2007 b, p. 17). Maria Lúcia realça que o colégio, através do trabalho, esforço e disciplina, ensina também que seriedade, empenho e responsabilidade proporcionam autossatisfação e superior autoestima. De fato, continua demonstrando a Professora que, em “questão de eduquês”, “não há memória de qualquer escolarização que prescindia da disciplina, do sacrifício e da canseira”. (Lepecki, 2006 b, p. 20). Sendo a obediência a normas conduta sagrada em qualquer atividade, o modo de consegui-la depende da competência e pedagogia do professor e da vontade do aluno de autodisciplinar-se, a lembrar que “sacrifício tem de haver”, porque estudo não é diversão. (Lepecki, 2006 b, p. 20). Estudo é trabalho que muitas vezes cansa. Vale saber que “aprender é trabalhoso, mas interessante; que pensar é trabalhoso mas interessante e estas duas atividades propiciam incomensuráveis alegrias ao ser humano.” (Lepecki, 2006 b, p. 20).

De uma vida consagrada ao ensino, “Longe de mim, Dentro de mim” (Lepecki, 2007 c, p. 15) fala sobre a professora aposentada. Agora, a cronista revisa os trinta e seis anos e nove meses de magistério na Universidade de Lisboa, os quatro anos e meio na Universidade Federal de Minas Gerais e, sendo ainda universitária, os sete anos de leção no Ensino Secundário do Colégio das Dominicanas, de Belo Horizonte. Relembra colegas e alunos, recorda amizades, refaz assuntos e diálogos, relata episódios. Ao reviver os anos todos de trabalho, vê uma galeria povoada de rostos, gestos, expressões e vozes, “filmezinho privado” em que predominam figuras de alunos. Neste “cineminha interior” as fisionomias “dos meus portuguesesinhos e portuguesinhas” fundem-se nas dos pré-adolescentes do Bairro de Santa Teresa de Belo Horizonte e dos jovens da Universidade Federal de Minas Gerais.

Meio sobrepostas, algo fluidas e sempre mutantes, relíquias dos muitos tempos e das muitas vidas pelas quais passei e que por mim passaram, essas sombras interiores integram a minha biografia. Pertencem-me, são minhas por direito afectivo. Por isso as guardo e acarinho, delas jamais abrirei mão. Se o fizesse, eu já não seria eu, nem a minha vida seria a minha vida. (Lepecki, 2007c, p. 15)

Maria Lúcia traz lembranças que enriquecem a composição das crónicas de “a vida íntima das palavras”, e os leitores comovem-se ao surpreender a íntima vida de quem fala de palavras.

Referências

- Lepecki, M. L. (1998 a). Morubixabas, pajés e outros bichos. *Revista Super Interessante*. N.º 00. Edimpresa Editora. p. 22
- Lepecki, M. L. (1998 b). Problemas e sofrimentos. *Revista Super Interessante*. N.º 01. Edimpresa Editora, p. 24
- Lepecki, M. L. (1998 c). Pedro e a flor. *Revista Super Interessante*. nº 02. Edimpresa Editora. p. 30
- Lepecki, M. L. (1998 d). Isto e aquilo. *Revista Super Interessante*. nº 07. Edimpresa Editora. p. 34.
- Lepecki, M. L. (1998 e). Eles, elas e a casa. *Revista Super Interessante*. nº 08. Edimpresa Editora. p. 28.
- Lepecki, M. L. (1999 a). A torre. *Revista Super Interessante*. nº 09. Edimpresa Editora. p. 22.
- Lepecki, M. L. (1999 b). A princesinha. *Revista Super Interessante*. nº 11. Edimpresa Editora. p. 27.
- Lepecki, M. L. (1999 c). Vamos aos copos?. *Revista Super Interessante*, nº 12. Edimpresa Editora. p. 36.
- Lepecki, M. L. (1999 d). As neves de outrora. *Revista Super Interessante*. nº 15. Edimpresa Editora. p. 36.
- Lepecki, M. L. (2000). O cavalo no jardim. *Revista Super Interessante*. nº 22. Edimpresa Editora. p. 24.
- Lepecki, M. L. (2001). Alfaiataria. *Revista Super Interessante*. nº 36. Edimpresa Editora. p. 24.
- Lepecki, M. L. (2005). Porque não sei. *Revista Super Interessante*. nº 9. Edimpresa Editora. p. 24.
- Lepecki, M. L. (2006 a). Questão de cortesia. *Revista Super Interessante*. nº 94. Edimpresa Editora. p. 26.
- Lepecki, M. L. (2006 b). Cálculos. *Revista Super Interessante*. nº 99. Edimpresa Editora. p. 20.
- Lepecki, M. L. (2007 a). Bicharoco. *Revista Super Interessante*. nº 105. Edimpresa Editora. p. 22.
- Lepecki, M. L. (2007). Uso vosso, glória minha. *Revista Super Interessante*, Janeiro, nº 130, Lisboa, Edimpresa Editora. p. 18.
- Lepecki, M. L. (2007 b). Aguardo despacho. *Revista Super Interessante*. nº 112. Edimpresa Editora. p. 17.
- Lepecki, M. L. (2007 c). Longe de mim, dentro de mim. *Revista Super Interessante*. nº 113. Edimpresa Editora. p. 15

Nota sobre a autora

Beatriz Weigert – beatriz.weigert@gmail.com

Universidade de Évora - CLEPUL: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
ORCID – 0000-0001~9447-3770-

CRÓNICAS DE LINGUAGEM ARTÍSTICA – APROXIMAÇÃO E DESCODIFICAÇÃO SENSÍVEL / SENSORIAL AO PÚBLICO

*COLUMN OF ARTISTIC LANGUAGE - APPROACH AND SENSITIVE / SENSORIAL
DECODING TO THE PUBLIC*

Cristina Benedita

Resumo

A crónica artística pode mostrar várias perspectivas e abordagens à linguagem artística, sendo uma forma acessível para divulgar e desvendar processos de criação, até mesmo aproximar o público ao vocabulário das artes e suas comunidades, em geral. Assim, poderá conseguir-se decodificar e comunicar a investigação, nomeadamente das artes cénicas, para um avanço do conhecimento, envolvendo e incentivando as pessoas a compreender o significado das obras artísticas.

O que está por detrás da obra, quem está envolvido no processo e como? O que poderão dizer os testemunhos sensíveis/sensoriais dos artistas envolvidos em criação, levantando questões e transmissão de saberes aos cidadãos que se interessam por arte, ou inspirando os que não a conhecem, para assim a ‘lerem’?

Através da crónica artística, a comunicação poderá ser um modo de capacitar e atrair as pessoas para lá do gosto e interesse inicial que este tipo de escrita poderá incitar.

Com o exemplo de algumas crónicas escritas por criadores, expõem-se pensamentos e ideias dos artistas com o intuito de aproximar o público da criação na dança e no teatro.

Num mundo onde as redes sociais são muito utilizadas, levar a crónica a este meio é também uma forma de atrair novos públicos, renovar a literacia da linguagem e aproximá-los do processo de criação artística.

Palavras-chave: linguagem artística; decodificação; sensível/sensorial; público

Abstract

The artistic column can show perspectives and approaches to artistic language, being an accessible way to spread and unveil creative processes, even bringing the audience closer to the vocabulary of the arts and their communities, in general. Thus, it might decode and communicate the artistic research, specially within the performing arts, to develop knowledge, and in that way, involving and encouraging people to understand the meaning of artistic work and its creation.

What is behind the work, who is involved in the process and how? What can the sensitive/sensorial testimonies of the artists involved in creation, raising questions and transmitting knowledge to citizens interested in art, or inspiring those who do not know it, and so they can how to 'read' it?

Through the artistic chronicle, communication can be a way to empower and attract people beyond the initial taste and interest that this type of writing can urge.

With some example of chronicles written by creators, thoughts and written ideas of the artists are exposed in order to bring the audience closer to the artistic creation in dance and theatre.

In a world where social networks are widely used, taking the written chronicle to this medium is also a way of attracting new audiences, renewing the literacy of language and the process of artistic creation.

Keywords: artistic language; decoding; sensitive/sensorial; audience

Linguagem artística

A comunicação tem sido, ao longo dos tempos, uma actividade feita entre pares, com uma linguagem hermética, compreensível por quem passa pela experiência prática, dentro do mesmo meio e com a mesma formação. Nos dias de hoje, a comunicação atravessa várias áreas, chegando a um maior número de pessoas, com temas debatidos publicamente e de um modo abrangente. Por esse motivo, divulgar, desvendar e, até mesmo, aproximar o público das linguagens artísticas e das suas metáforas de trabalho, tem sido uma consideração dos centros culturais, de companhias, grupos de teatro e de dança. As conversas e os debates com o público, após os espectáculos, têm sido uma maneira de partilhar os processos de criação, com o intuito de compreender o que está por detrás dos ensaios e nas obras de arte. Do mesmo modo, com a abertura a formações livres, oficinas na área da consciencialização do corpo e da voz, composição e escrita criativa, tem aproximado o público ao conhecimento intrínseco de alguns processos de criação nas artes, expondo algumas metodologias de trabalho. Há muitas possibilidades para lidar com as práticas no meio artístico, com os seus discursos próprios, cruzando linguagens verbais com não-verbais. Segundo Maturana (1999), a linguagem é a forma de entrar num fluxo de transmissão de descodificação dupla e, por vezes tripla, feita pelo observador, sempre com intervenção corporal. Os significados são vistos, sentidos e ouvidos nas entrelinhas, no comportamento, nas participações e nas mudanças que surgem no processo de comunicação. Vive-se “uma presença em contínua mudança, uma presença que está continuamente criando um mundo através da mudança de nossas estruturas do presente” (Maturana, 1999, pp. 93-94) em função com o modo como se vive no momento presente.

Na dança, há uma multiplicidade de linguagens coreográficas, onde cada criador tem um *modus operandi*, com uma maneira própria e única de dançar. A dança não é feita, aparentemente, para ser sempre inteligível, ou traduzida para o dizível. Por isso, o que determina o ‘movimento dançado’ é a absorção de uma expressão abstracta, do corpo que se move apenas por si só ou, por outro lado, com uma significação mais dissimulada do sensível:

Não se compreendem os seus signos [da dança] por si próprios, e a sua «linguagem» reduz-se a uma técnica: são gestos, posturas que engendram o movimento, que absorvem os signos, que criam a imanência. Cada coreógrafo tem a sua maneira de o fazer: falamos então da sua «linguagem». (Gil, 2011, pp.120-121)

A linguagem é criada, partindo, não só de uma, mas de várias técnicas. Além disso, as práticas e métodos de trabalho que se vão construindo ao longo do tempo consolidam uma linguagem própria e um vocabulário partilhado entre encenadores, coreógrafos e intérpretes. A criação traz, para cada artista, um desenvolvimento de si mesmo, em confronto com os outros, contribuindo também para a expansão de conhecimentos do

colectivo. Numa composição, há signos e gestos codificados, técnicas e atitudes que originam movimentos. Podem co-existir, de modo pertinente, normas ou dados antigos com gestos e movimentos emergentes.

No teatro, acontece um processo idêntico ao da dança. Cada projecto tem quase sempre uma linguagem constituída por metáforas, para cada grupo ou artista, quer em sala de ensaio, em experimentações, ou na recolha de dados e de apontamentos em trabalho de campo. Esta linguagem pode conter imagens, gestos e códigos, ideias, comandos, palavras-chave, alegorias ou territórios-temas. Isto ajuda o artista, durante as práticas, a deixar o corpo ‘falar’. Mais ainda, ao tentar entender o que o corpo ‘diz’, sem estar ainda tudo ‘esclarecido’, aumentam as auto-percepções, articuladas com uma audição profunda. As metáforas de trabalho, como uma língua exclusiva que são, potenciam o conhecimento prático do processo de criação. Ao emergirem das memórias e dos processos empíricos, desencadeiam um *feedback* automático do corpo pensante, potencializando um discurso situado entre o verbal e o não-verbal que advém da língua conceptual própria de cada artista inserido num grupo, território ou projecto artístico. Nesse *pensar-fazendo*, as metáforas de trabalho fazem parte desse pensamento do corpo.

Descodificar e Aproximar pelo Sensível/Sensorial ao Público

Aquilo que pode denominar-se como crónica artística tem o potencial de mostrar a linguagem artística – a sua poética, o seu discurso sensível. Através dessa forma de escrita simples, que fala de si mesmo e que toca o outro, provoca-se uma empatia através dos sentidos e das vivências traduzidas em palavras. O leitor do texto poderá, consequentemente, interessar-se em saber e procurar mais informações sobre os artistas e suas obras.

Os testemunhos sensíveis, ou sensoriais, dos artistas vão transmitir imagens, com um novo léxico verbal e não-verbal, levantando questões relacionadas com narrativas do corpo, contando a história por ‘outras palavras’. Neste contexto, em *Narrativas do Corpo*, a coreógrafa Olga Roriz (2019) escreve:

quando era pequenina pensava que eram os bailarinos que faziam as suas próprias danças. Não. Errado. Quem faz as danças são, ensinam-me, entretanto, enquanto aprendo a ser bailarina, são os coreógrafos. Mais tarde venho a descobrir que isso é errado. Quem faz as danças são os bailarinos, porque efectivamente são os bailarinos que fazem as suas próprias danças.

Descubro mais tarde que as duas coisas são verdade e não se excluem uma à outra: o coreógrafo faz a dança e o bailarino faz a dança. (...). No meu caso, na minha história,

eu comecei por só querer ser bailarina, e ser bailarina já implicava ter uma dança própria, não era preciso ser coreógrafa, pelo menos naquele tempo não era. (p.26)

Este ‘discurso de si’ fala das vontades e dos percursos, propõe uma reflexão sobre a dança, sobre o que se vai pensando ao longo da escrita, como se as palavras fossem surgindo de uma torrente sensorial poética, sobre o sentimento declarado do que é dançar. Dessa forma, um texto é capaz de articular uma corporalidade na escrita, provocando uma reflexão sobre as artes do corpo, sobre o que é ‘fazer a dança’, ou o que é ser bailarina e ser coreógrafa, ao mesmo tempo. As palavras transmitem o pensamento ligado ao sentimento e ao que se vive na prática. Neste discurso, existe uma reciprocidade: entre o corpo que se lança no espaço, expressando o que sente, e o corpo que fala de si mesmo, jogando com as palavras, numa sensorialidade associada às circunstâncias vividas e às normas vigentes. Olga Roriz valida o que é melhor para si, enquanto bailarina e coreógrafa, que desenvolve o trabalho de movimento com os bailarinos que dirige, envolvendo-os no processo. A sua escrita anuncia uma descoberta partilhada, de um modo familiar, de forma dedutiva e com uma certa audácia. A narração atinge o leitor que desfruta da autenticidade e da expressão das suas ideias. Roriz (2019, pp.40-44) escreve em ‘cadernos’, onde aponta ideias e momentos a experimentar com os seus intérpretes, desenhando movimentos e registando memórias. Mesmo tendo arquivado, em vídeo e fotografia, todos os projectos que já criou, não prescinde da escrita de ideias e estruturas, depois utilizadas como material para improvisações pelos seus bailarinos. Por outro lado, todas as sugestões vão dialogando com o que surge nos ensaios, lidando com uma espécie de *saída do espectáculo para fora do caderno*, numa projecção do movimento no espaço, em *fuga* ou desvio para fora do contexto inicial (Roriz, 2019, p.: 73). Estes ‘cadernos’ contêm testemunhos de investigações, esboços e rascunhos, aproximando o corpo a uma escrita própria. Há um lugar para uma “dança de intimidade”, posteriormente criada entre os artistas e o público, numa partilha de percepções e sentidos.

O poder do corpo dos sentidos

Diana Niepce (2021), em *Anda, Diana, (diário ficcional)* relata a experiência transformativa do seu corpo. Diana chama a atenção e expõe a vulnerabilidade, descrevendo detalhadamente um acidente que lhe trouxe infortúnio físico. Mas, mais do que isso, fá-lo de uma forma sólida e directa, com palavras claras, sem deixar de mostrar o que é delicado. O seu discurso é feito pela percepção sensorial, relato do que sente:

Cambalhota, queda para trás, gancho de pés na corda. Os pés falham as cordas e as pontas dos dedos das mãos amparam a queda. A cabeça recolhe, a cervical bate no

colchão, ouço o barulho de ossos a partir. O corpo desliga. O corpo levita. As pernas flutuam, os braços mexem e eu não sinto nada. (Niepce, 2021, p. 9)

Desde que ocorreu este episódio, Diana *trespassa* o seu corpo, recuperando lentamente e desenvolvendo um trabalho intensivo com, e sobre, “o que pode um corpo”. Quanto mais se avança na leitura do seu livro, mais se transforma num caos desenfreado, levando o leitor a uma familiaridade com o que faz no quotidiano. Expondo o que sente e o que consegue movimentar (ou não) do seu corpo, demonstra os seus limites e como trabalha para além deles. *Anda, Diana* é um livro em formato de diário, uma compilação de episódios reais misturados com ficção, uma história e um percurso emocional denso. Também é o testemunho de um corpo que mudou perspectivas e circunstâncias, numa exposição de pensamentos em catadupa. Transformou-se num projecto de dança, fora das páginas do livro, lembrando que cada corpo é particular e especial. Uma bailarina não é apenas um corpo ou uma técnica aprendida, mas poderá ser uma pessoa com um corpo e uma técnica encontrada no seu caminho. E esse trajecto só pode ser traçado por cada um no seu trilho.

Tanto na escrita como na criação coreográfica, Diana Niepce procura, explora, provoca, surpreende-se pela inovação. Ao criar, usa as emoções e as suas (in)capacidades para que a sua *presença* seja *visível no invisível*. Como relata o jornalista André Manuel Correia, a 30 de Dezembro de 2020, no jornal *Expresso*, sobre *Dueto*, de Diana Niepce com Hugo Cabral Mendes:

depois da queda há sempre um reerguer, como um murro contra tudo aquilo que dizem ser inalcançável, mais pungente por ser real (...) a realidade é sempre maior e mais forte do que a verdade, aquela que julgamos inabalável e intocável.

Sabendo que o mundo não aceita todas as formas físicas, a rejeição de certos corpos é instituída como um regime, num silenciamento de quem não corresponde ao paradigma imposto, deveras patológico. Quem são os corpos invisíveis, anulados e destruídos que ficam sem identidade, nas margens? Diana Niepce constrói danças onde o corpo não normativo, assim como o preconceito vivido são expostos. Na escrita, tal como na dança, há uma vulnerabilidade estranha. Como poderá ser feita a mudança das normas e na sociedade? A escrita manifesta e denuncia aqui o sofrimento do corpo perante o colectivo.

O papel do corpo nas redes sociais

Publicar informações e testemunhos de artistas nas redes sociais tornou-se uma forma de chegar rapidamente ao público. No Dia Mundial da Dança do ano de 2020, vários coreógrafos e bailarinos foram convidados a falar sobre o corpo, ou a dançar *online*,

numa iniciativa da direcção do Centro Cultural de Belém, num dia em que se gostaria de o comemorar presencialmente. Entre eles, o coreógrafo Rui Horta (2020) diz:

Venho dizer-vos uma palavras que gostava que não fossem a circunstância [da pandemia da Covid-19], mas gostava que fossem uma pequena reflexão sobre o papel do corpo, no momento que atravessamos, neste momento de grande isolamento. (...) ver um corpo a dançar é ver e sentir o nosso próprio corpo, é uma comunicação multi-sensorial, multi-modal, muito estratificada, muito complexa, é um edifício neuro-motor muito complexo, mas é um corpo-a-corpo (...) é um acto de resistência ver um corpo a dançar. (...) As artes de palco devem ser convocadas (...) a construção de públicos é mesmo essencial nos tempos que correm.

Este depoimento considera a relação dos corpos, do olhar, de sentir e de persistir, mas também suscita ao surgimento de algo novo. Como construir edições de vídeo, desenvolver outras visões, alargar horizontes dentro de novas perspectivas, com outros enquadramentos ou tipos de imagem? Em momentos como este, onde se impõe a redução dos espaços de cultura, a composição através dos sentidos terá de aprofundar-se, sem ser uma mera transmissão *online*. As texturas, as cores, os ângulos, as linhas, as palavras e os textos ditos ou escritos de outras maneiras podem acrescentar algo, fazendo emergir do corpo uma nova potência escondida nos pormenores não considerados até então.

No mesmo evento *online*, ao falar das suas sensações dentro desta conjuntura, o coreógrafo João Fiadeiro (2020) refere:

Gosto de pensar neste momento que estamos a viver de pausa e suspensão, como se fosse uma partitura coreográfica, onde nos foi pedido que nos mantivéssemos à distância para podermos testar o efeito da falta que nos faz a colisão entre os corpos. E quando nos voltarmos a encontrar, daqui a uns tempos, estaremos mais sensíveis, mais atentos.

O corpo espera, demora-se, num outro tempo, descolando do outro, em diversas possibilidades de se estender e expandir no vazio. É um corpo que dilata os poros, que intensifica a sua presença, procurando outro contacto para encontrar algo novo. Quem sabe se, desta urgência, irá emergir um discurso sensível, corporal ou textual?

Crónicas artísticas

Sofia Neuparth e Margarida Agostinho (2021), professoras de dança, investigadoras e performers, revelam textos que *in*-escrevem, página ao lado de página, numa proposta de diferenciação na escrita-leitura:

sei que o que estou a ver não vai aparecer neste escrito... não só porque o corpo que vai sendo sofia não sabe trazer isso ao papel mas porque a própria descoberta pede segredo (...)

É por não estar em lugar nenhum que me posso encontrar, que posso encontrar o outro, nesse nenhum lugar onde ele está também. (...) [E]ssas coisas físicas podem estar alinhadas com as nossas direcções (Neuparth & Agostinho, 2021, pp. 36-37)

Numa conjugação e, ao mesmo tempo, numa diferenciação, as palavras entram num jogo de sons e de contornos visuais, nas folhas de um livro de crónicas onde se desdobram movimentos e gestos-escrita. Há uma não-conformidade com as regras da escrita, que se constituem entre memórias, passos, gestos, palavras poéticas e sensações. O que move estas criadoras-escritoras é a *e-moção* que transborda, expressando-se num jogo de escrita livre, para assim ampliarem as suas qualidades como criadoras.

“A escrita ensina sobre o que deve ser escrito”, escreve Margarida Agostinho (p. 43). A escrita acontece no momento presente, surpreendendo quem escreve e quem lê. Os sentidos e as memórias entram pelas palavras adentro, nas reverberações dos vocábulos, atravessam o espaço e trespassam os ouvidos, numa sonância de rumores que se combinam. Sofia Neuparth encontra um “gosto de escutar o corpo que vai sendo num contínuo ir sendo” (p. 38), num ciclo e numa repetição, mas nunca igual ao anterior. O corpo vai mais longe, não querendo a “manipulação e escravização dos corpos que não podem ou não querem alinhar com isso” (p. 38).

Discursos dançados e escritos por Nijinski

Tentando acrescentar algo mais para responder à questão sobre ‘O que está por detrás da criação artística?’ recorre-se à análise de Ana Mira (2020) sobre a obra *Cadernos*, de Vaslav Nijinski (2004). Há, nessa visão, um ritmo articulado com “o fluxo de consciência do autor através das descrições da sua vida em Saint-Moritz, o seu universo como bailarino, as suas preocupações com a humanidade, a sua relação com Deus.” (Mira, 2020, p. 180). É através da leitura de uma escrita “inquieta e misteriosa” (p.182), que a dança de Nijinski toca, seguindo as suas formas e saltos no ar, acompanhando a sua vida com a família, a enfermeira e o médico psiquiatra, mostrando os seus desejos e motivações, mas também as suas repulsas e considerações sobre o mundo (p. 182). Demonstrando as emoções à flor da pele, num ritmo frenético, a escrita é agitada e entrecortada, aproxima vida e morte instintivamente, e subjuga a vontade de dançar à de escrever e vice-versa, num misto sentimental. Ao fazer uma leitura aprofundada desta obra, percebe-se o frenesim e a intensidade de tudo o que acontece

a Nijinski, através das palavras que descrevem os movimentos do seu corpo. Há uma tradução, de um lado para o outro, do caos à ordem, do movimento à quietude, do consciente ao inconsciente. Quando Nijinski escreve, ele toma consciência das suas palavras, no acto simultâneo de escrita-leitura, conseguindo suavizar as forças caóticas em si, do mesmo modo que forma imagens suspensas da sua dança. Há um espaço próprio, onde as imagens *recortadas* saem do “caos pelo contorno das palavras” (p. 187), numa desordem ínfima, na imaginação de quem lê, nas formas a escaparem e a desfazerem-se em diversas histórias, num território de transmutação e expressão de ritmo (p. 187).

No discurso sensível dos artistas, nas suas inquietações e metáforas, criam-se outras perspectivas de leitura. Isto acontece tanto no corpo em movimento, quando se assiste a um espectáculo, quando se lê a história escrita em primeira mão, aproximando o público das emoções e dos afectos que poderão reverberar nessa relação:

As palavras de Nijinski transportam a força que vem de toda uma cartografia de afectos, arcaica, inconsciente. Em sua incessante transcodificação, o ritmo traduz as sensações em palavras, ambas, onde as forças se encontram investidas. No limiar da passagem entre-dois de Nijinski, vida e morte, touro e pássaro, o ritmo surge do caos quando o contorno da palavra faz a Terra das imagens nos “Cadernos” de Nijinski. (Mira, 2020, p. 187)

Pode constatar-se o movimento e o sentimento no ritmo, entre marcações feitas, de forma regular ou irregular, e que leva à diferença, à variação entre pulsações. O ser dançante une-se assim ao tempo, ao espaço e às imagens. A escrita e sua consequente leitura são conduzidas a uma saída, numa representação sucinta e convergente dos sentidos, mas sendo também uma potência de criação para fora desse espaço-tempo-imagens, através de uma linguagem poética emergente.

O teatro e a escrita de Artaud

As várias vertentes das artes fazem uma busca muito semelhante. O teatro encontra na cena um lugar que, segundo Artaud (Teixeira, 1999, p. 1), é onde a cura acontece, para uma regeneração do ser. Tudo o que foi incessantemente procurado por Artaud revela uma ansiedade premente e uma prática do corpo teatral, da escrita e do desenho. Artaud “coloca a questão da linguagem e da manipulação de signos em termos de forças mágicas” (Teixeira, 1999, p. 1), estabelecendo uma relação da magia e da representação com Deus e o cosmos. De acordo com José Gil (2018, pp.139-141), uma das peculiaridades do teatro de Artaud é, de facto, essa “magia”. Será necessário criar um outro teatro, fora de textos e de palavras, para criar “um teatro não da linguagem, mas do não verbal, do pré-verbal, que criará uma 'poesia no espaço',” que,

dirigido “aos sentidos, age através das ‘forças’, desperta as energias adormecidas do espectador, transmite imediatamente o poder de pensar e de agir de um corpo para o outro.” (Gil, 2018, p.139) De igual modo, a encenação não é apenas um texto posto em cena, para ser uma envolvimento do corpo com a palavra, nos sons, com os movimentos e as emoções que se extraem dum fonema, de sílabas e das sensações que o subtexto poderá transmitir. Ademais, tudo o que poderá surgir nesse processo de ensaios e encenação “desperta forças adormecidas e ‘hipnotiza’ o indivíduo, surpreendendo no seu corpo ‘as noções mais subtis’.” (Gil, 2018, p.141)

Como indica Teixeira (1999, p. 3), quando Artaud sente a probabilidade de voltar à vida social fora dos manicómios onde passou tanto tempo, a ideia do teatro reaparece e a sua produção literária é feita de escrita de cartas, revelando um desejo de “dramatizar a escrita” (p. 3) e de escrever, dirigindo-se sempre a alguém, a um leitor-espectador por exemplo. Ainda na Instituição, em Rodez, ele escreve, desenha e devota o seu tempo a uma prática vocal intensa, à respiração e ao trabalho de corpo, como tática contra o que o rodeava. Tudo o que ele produzia parecia um fenómeno de magia, pois o corpo de Artaud estava sempre debilitado e sem energia física. Por isso, a denominação de Teatro da Cura Cruel está de acordo com os seus procedimentos, sendo um lugar onde o corpo discursa a sua vida, e à poesia, em particular. Depreende-se então uma forte ligação entre si e o espectador, ou o leitor, num enraizamento do seu trabalho pelas intenções e direcionamentos de esforços.

Em conclusão

Como desfecho desta exposição, levantam-se ainda as questões: *Onde começa o sentido das coisas, do corpo como lugar da escrita?* O autor, encenador e actor João Garcia Miguel (Schiappa, 2021) assinala que “o corpo é o lugar do sentido” (p.148). Sendo assim, será a partir desse espaço que o sentido se encontra, e onde também termina:

O indivíduo é o lugar que não se pode dividir mais – que resiste e se esvai, multiplica e desmultiplica em diversos seres. Interessa-me a resistência que o corpo oferece, a carne física, as forças que emanam, incluindo toda a imaginária que lhe está ligada. O corpo é ainda o veículo de acesso ao inconsciente, o lugar onde se recolhem as experiências dos tempos passados, os desejos e de onde emergem os sonhos. (Garcia Miguel *apud* Schiappa, 2021, p. 148)

O corpo é o veículo de acção, onde tudo se passa, e também na união *corpo-mente* de onde tudo provém. Mesmo o imaginário, ou porventura o encanto, vêm ambos dessa inclusão *acção-pensamento*. O corpo vai buscar, dentro e fora de si, o que não está consciencializado *a priori*. As palavras poderão surgir de um mundo desconhecido, confessando as profundezas do ser. O corpo faz o contacto entre o actor e o

espectador, numa *atenção-intenção* entre eles, despontando a tal ‘magia’ poderosa que articula a racionalidade com o primitivo. Quando se fala em racional é porque é “fruto da vontade” e quando se fala em primitivo é porque há um investimento-benefício na “intuição e nos sonhos” (Schiappa, 2021, p. 148).

O caminho das sensorialidades, vividas, reveladas e escritas num discurso sensível, pretende aproximar a experiência de quem faz arte com a de quem a testemunha, absorve e vivencia, com todos os seus sentidos. As crónicas revelam o que é familiar e está próximo do leitor, através da leitura e da experiência vivida do escritor, falando de si, das suas *co-moções*, dos seus sentimentos e pensamentos. Constrói-se assim uma afinidade e uma empatia entre leitor e escritor, pela leitura e pela narração de uma história vivida.

Nota: por decisão pessoal, a autora do texto não segue as normas do novo acordo ortográfico AO90.

Bibliografia

- Correia, A. M. (2020). 'Imagina que acordaste num corpo que não conheces': o bailado de Diana com o impossível. *Semanário Expresso* (Exclusivos). <http://expresso.pt/exclusivos/2020-12-30-Imagina-que-acordaste-num-corpo-que-nao-conheces-o-bailado-de-Diana-com-o-impossivel>
- Gil, J. (2018). *Caos e ritmo*. Relógio d'Água Editores
- Horta, R. &, Fiadeiro, J. (2020). *Dia Mundial da Dança 2020 CCB* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=euJJcMquivM>
- Maturana, H. (1999). Cognição e transdisciplinaridade. In *Educação e transdisciplinaridade*. CETRANS – Centro de Educação Transdisciplinar.
- Mira, A. (2020). Por uma presença do ritmo na escrita de Nijinski, o movimento do sentimento e a imagem suspensa. In C. Fonseca & F. M. Vera (Eds.). *Ritmidades: cuerpos en jira – jornadas internacionales el ritmo en las artes*. (pp.180-188),
- Neuparth, S. &, Agostinho, M. (2020). *Criações*. c.e.m. – centro em movimento.
- Niepe, D. (2021). *Anda, Diana*. Teatro Praga / Sistema Solar
- Nijinski, V. (2004). *Cadernos*. (Assírio & Alvim.
- Roriz, O. (2019). *Narrativas do corpo*. Companhia de Teatro de Almada.
- Schiappa, B. (2021). *João Garcia Miguel e a transificação do corpo, com um capítulo sobre Sara Ribeiro*. Centro de Estudos de Teatro /Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Teixeira, A. (1999). O Teatro da Cura Cruel. *Revista Interface* nº 5. Fundação Uni/ Unesp.

Nota sobre a autora

Cristina Benedita, tinybee1@gmail.com

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa
ICNOVA – Instituto de Comunicação da Nova – Cultura, Mediação & Artes
Ciencia Vitae: <https://www.cienciavitae.pt/pt/341D-130E-0FCC>
Bolseira Doutoramento Fundação para a Ciência e Tecnologia.
Mestre Comunicação e Artes. Licenciada: Escola Superior Dança IPL e European Dance Development Center, Arnhem. Desenvolve corpo e voz, dança e teatro. Festivais/Simpósios na Europa e na América do Sul. Termos de produção científica e artístico-cultural: Corpo, Discurso, Criação, Prática e Emergência.

A CRÔNICA E A CRÍTICA LITERÁRIA DE LIMA BARRETO

LIMA BARRETO'S CRÔNICA AND LITERARY CRITICISM

Denilson Botelho

Resumo

Este artigo apresenta uma análise de um conjunto de crônicas publicadas na imprensa da cidade do Rio de Janeiro pelo escritor Lima Barreto (1881-1922). Embora se trate de um autor que produziu romances, contos, crônicas, artigos e outros escritos, constituindo extensa e diversificada obra literária, o objeto examinado aqui são as crônicas através das quais exerceu o ofício da crítica literária, em diferentes periódicos, entre 1907 e 1922. Nesses textos, nota-se a sua preocupação em definir critérios de análise – e, quiçá, um método – dos livros que lhe chegavam às mãos para serem avaliados. São crônicas que também ensejam o exercício de uma certa militância política, através da qual percebe-se o seu engajamento no debate público acerca das questões do seu tempo histórico, bem como a formulação de uma concepção de literatura militante. A abordagem apresentada pauta-se pelo entendimento de que texto e contexto são dimensões indissociáveis de um mesmo processo, devendo ser analisados em conjunto, levando-se em conta suas conexões recíprocas e as relações dialéticas que os envolvem. As crônicas em que Lima Barreto realiza a crítica literária resultam de determinações do contexto histórico em que foram produzidas e são, igualmente, uma forma de participação e intervenção do cronista no seu próprio tempo.

Palavras-chave: Lima Barreto; crônica; crítica literária.

Abstract

This article presents an analysis over a set of crônicas published in the city of Rio de Janeiro press by Lima Barreto (1881-1922). Although he was an author who produced novels, short stories, chronicles, articles, and other texts, consisting in an extensive and diversified literary work, the object examined here are the chronicles through which he performed the profession of literary critic, in different journals, from 1907 to 1922. In these texts, it can be noticed that his concern was to define an analysis criterion – and, perhaps, a method – towards the books which came to him to be evaluated. These chronicles also denote the exercise of a certain political activism,

through which it can be noticed an engagement in the public debate about issues of that time, as well as the conception of an activist literature. The approach presented is guided by the understanding that text and context are indivisible dimensions of the same process, and should be analyzed together, considering the mutual connections and the dialectical relationships involved. The chronicles in which Lima Barreto carries out literary criticism result from the historical context purposes in which they were produced and are, at the same time, a means of participation and intervention by the chronicler in his own time.

Keywords: Lima Barreto; chronicle; literary criticism.

Introdução: o cronista

O cronista abordado nestas páginas é, além de literato, um testemunho privilegiado de algumas das mais importantes transformações ocorridas na história do Brasil. Este homem negro, descendente de escravos, nasceu poucos anos antes da abolição da escravidão concretizada em 1888 e da instituição da República em 1889. Ainda na infância, no mesmo 13 de maio de 1888 em que completava 7 anos de idade, viu o país encerrar o vexaminoso sistema de exploração do trabalho através da escravização. Conduzido pelo pai, acompanhou os festejos e a celebração em praça pública da liberdade finalmente conquistada. No ano seguinte, viu a monarquia ser substituída pela república através de um golpe militar deflagrado na mesma cidade em que nasceu e sempre viveu: o Rio de Janeiro, que de sede da corte imperial passou a capital federal republicana.

Lima Barreto (1881-1922) vivenciou episódios que marcaram a história das primeiras décadas do novo regime de governo. Acompanhou o traumático processo de demolição de inúmeras moradias populares – os cortiços – da região central da sua cidade, com o pretense intuito de promover a sua modernização, permitindo a abertura de uma grande avenida que ensejou novas edificações. As reformas urbanas conduzidas pelo prefeito Pereira Passos se inspiravam naquelas ocorridas em Paris, sob a batuta de Haussmann, e pretendiam transformar o Rio de Janeiro numa espécie de vitrine do país aos olhos da maioria dos viajantes que desembarcavam no porto da capital (Benchimol, 1990). Em decorrência disso, a população mais pobre viu-se compelida a deslocar-se para as regiões periféricas, mais distantes do centro (o subúrbio carioca), ou a dar início à ocupação desordenada das encostas dos morros, formando assim as primeiras favelas.

O autor de uma obra vasta e diversificada, constituída de romances, contos, crônicas, artigos, diários e outros gêneros textuais, frequentemente fez uso da literatura para expressar o seu profundo descontentamento e decepção com a República recém-instaurada. Embora não fosse defensor da monarquia, frustraram-se suas expectativas diante do novo regime que, ao invés de combater as desigualdades, serviu para aprofundá-las e perpetuá-las.

Uma parte importante de sua obra é constituída de artigos e crônicas publicados na imprensa do Rio de Janeiro, na qual atuou de forma intensa e regular entre 1904 e 1922, ano do seu falecimento. Foram 504 textos que vieram a público em 28 periódicos. A natureza não ficcional dessa colaboração em jornais e revistas permite compreender, em grande parte, as ideias do escritor e o seu pensamento político. Revelam de forma mais explícita, por exemplo, o seu engajamento e militância em defesa de um ideário político eclético marcado especialmente pelos princípios ideológicos do anarquismo e do socialismo. Em pesquisa realizada anteriormente, explorei justamente essas características da atuação do cronista em questão:

O testemunho histórico de Lima Barreto é, em certa medida, o testemunho de alguém que busca um caminho a ser seguido em meio à transição entre uma sociedade caracterizada pela ideologia paternalista e pelas relações de dependência pessoal, vigentes no século XIX, e a sociedade republicana em plena reestruturação das ideologias de dominação, cenário de redefinição dos novos espaços de poder a serem ocupados. Mas ao mesmo tempo, o testemunho de um indivíduo perplexo e inconformado com a permanência de uma lógica excludente do ponto de vista político, social e econômico (Botelho, 2002, p. 206).

Dentro desse amplo conjunto de crônicas, é possível identificar 55 textos dedicados ao exercício da crítica literária. É verdade que não se trata de uma crítica formalmente concebida, mas sim de uma espécie de crítica incidental. Na medida em que o autor publica seus romances e se faz cada vez mais presente nas páginas da imprensa do Rio de Janeiro da época, a visibilidade crescente que adquire e o reconhecimento público de sua condição de escritor fazem com que outros escritores – alguns iniciantes – lhe remetam seus livros na expectativa de que venham a merecer algum comentário nos jornais ou revistas em que atuava. Afinal, um comentário como esse poderia contribuir não só para a divulgação do livro, como também para referendá-lo, caso a apreciação do crítico fosse positiva.

Por mais de uma vez, o cronista registra sua angústia diante do recebimento de diversos livros acompanhados de um pedido de leitura e avaliação da obra que nem sempre conseguia atender. São livros que recebia involuntariamente e, na medida do possível, procurava avaliar. Portanto, analiso aqui um pouco do teor dessa crônica que se dedicou à crítica literária, ainda que de forma experimental e composta apenas pelas impressões de leitura de Lima Barreto. Vale considerar, contudo, que ao exercer essa dupla condição de cronista e crítico, o escritor revela a si próprio, suas concepções de arte e literatura, bem como seu modo de pensar e proceder neste ofício.

A crônica e a crítica literária

Abordar essas crônicas dedicadas à crítica literária coloca-nos diante de outras instigantes questões. O que lia Lima Barreto? Como lia? De que modo se apropriava dessas leituras? Qual o significado desse universo de leituras realizado pelo escritor para a compreensão da sua produção literária e trajetória de vida?

Desta forma, abre-se outro horizonte de investigação dos mais promissores. Se há algo que permanece pouco explorado é o seu universo de leituras e o modo como se apropriou das mesmas. O interesse e a preocupação com o tema não são novos. Os primeiros esforços de aproximação com tais questões estão presentes na tese que defendi em 2001 (Botelho, 2001) e num artigo, pioneiro sobre o tema (Botelho, 2009). Posteriormente, Lilia Schwarcz (2017, pp. 314-343) incluiu na biografia que fez do escritor um capítulo sobre a sua biblioteca e apontou parte da minha contribuição para os estudos sobre o tema, observando: “Denilson Botelho (...) assinala que, apesar de Lima anotar oitocentas obras, fazendo supor que havia na Limana oitocentos títulos, aparecem alguns saltos inexplicáveis. Segundo o pesquisador, existiriam apenas 707 peças anotadas no caderno” (p. 550).

A observação diz respeito ao inventário que o literato elaborou dos seus próprios livros, numerando-os de 1 a 800, embora não constem na listagem 800 títulos, mas sim um número inferior. O detalhe, aparentemente de menor importância, fez parte de um primeiro panorama que tracei sobre a Limana – nome que o escritor atribuiu a sua coleção particular de livros. Mas o fato é que esse conjunto de livros permanece quase inexplorado. Daí a relevância do procedimento aqui apresentado, que consiste em associar a análise cuidadosa do seu repertório de leituras com o conjunto de textos que remetem à atividade desse escritor como crítico literário. Afinal, o exame desses textos permite também compor um quadro de entendimento mais detalhado e aprofundado sobre a formação intelectual do escritor, a formulação de sua concepção de literatura e os meios pelos quais construiu a sua carreira no mundo das letras.

Trata-se de fazer os necessários cruzamentos entre o que Lima Barreto lia, como elaborava um juízo próprio sobre suas leituras, as possíveis conexões dessas leituras com o acervo de sua biblioteca particular e a veiculação de sua crítica literária em diferentes jornais e revistas do Rio de Janeiro da Primeira República. O trabalho de análise desenvolvido e apresentado nesse texto consistiu na articulação de alguns elementos que funcionam como peças de um quebra-cabeça, cuja montagem exige atenção e argúcia. Trata-se, em última instância, de cotejar a crítica literária feita por Lima Barreto com o universo de leituras que lhe serviu de base. Desta forma, ao deparar-me com um livro lido e comentado pelo escritor, procurei observar quais foram os autores e obras a que recorreu para embasar a sua análise e produzir uma avaliação, verificando se esses livros faziam parte da sua biblioteca particular. Além

disso, na medida do possível, examinei o modo como fez uso dos livros que conhecia e leu.

Juntar as pontas desse procedimento que constituiu a sua crítica literária – os livros que foram objeto de sua avaliação e aqueles que compunham sua biblioteca e universo de leituras – permite compreender melhor não apenas a sua atuação nesse campo, como também as suas concepções de literatura e suas escolhas políticas. Se não é possível analisar na íntegra os textos de crítica identificados, seguramente podemos fazer uma exposição dos caminhos percorridos nesta análise.

E que caminhos foram esses? No intuito de exemplificá-los, observemos a interlocução que o crítico manteve com uma escritora atuante no Rio de Janeiro da Primeira República. Antes mesmo de receber um exemplar do romance *Exaltação* (Bertha, 1916), enviado pela própria autora, Albertina Bertha, Lima Barreto já o havia lido. Cabe identificar quem foi a escritora em questão. Albertina Bertha de Lafayette Stockler nasceu no Rio de Janeiro em 7 de outubro de 1880 e faleceu na mesma cidade em 20 de junho de 1953. Era filha do Conselheiro Lafayette Rodrigues Pereira e foi casada com Alexandre Stockler Pinto de Meneses, um republicano histórico. Foi colaboradora do *Jornal do Commercio*, *d'O Paiz* e *d'O Jornal* (Meneses, 1978, p. 108).

Em carta datada de 31 de dezembro de 1916, Lima Barreto informa a Albertina Bertha de que “a gentileza da oferta fez-me de novo lê-lo e com muito prazer reli-o vagarosamente” (Barreto, 1956, p. 283). A carta documenta o primeiro contato entre ambos e apresenta um tom amistoso e gentil, ainda que apresente uma crítica contundente. Mesmo reconhecendo que se trata de um belo romance, “com tão belos dotes de estilo, com tanto vigor de imagens, com língua tão quente e firme, com tanta beleza verbal” (p. 285), o literato sugere que falta à escritora a vivência ou o contato com as desigualdades sociais, que ela aparenta desconhecer:

O seu livro é bem um poema em prosa, e um poema de mulher, de senhora, pouco conhecedora da vida total, dos altos e baixos dela, da variedade de suas dores e das suas injustiças. Vivendo à parte, em um mundo muito restrito, a senhora, muito naturalmente, não podia conhecer senão uma espécie de dor, a dor de amar; e, dessa mesma, a senhora faz dela uma *Exaltação* (Barreto, 1956, p. 284).

A resposta de Berta demora e é datada de 26 de novembro de 1917, mas enfrenta o questionamento que lhe fora endereçado:

Agradeço-lhe a sinceridade com que se refere ao meu livro e ao meu modo de ser. Diz-me que, vivendo à parte, num mundo especial, hei de naturalmente simplificar a vida e só conhecer uma espécie de dor – a dor de amar.

Talvez; sei apenas que há dias em que a minha alma traz as sete dores: dores cruciantes, estéreis, lívidas, sem lágrimas, sem consolo, sanguíneas.

(...) Ah, bem sei que transformo a realidade, que a doiro apesar da minha visão física, que a não descrevo com minúcias, com detalhes de verdade, que a dignifico, que a elevo, que minto... mas que fazer se sou assim, totalmente eivada

desse mal divino e ingênito, dessa morbidez inexplicável mas incisiva e penetrante, veneno das minhas vísceras e do meu espírito (Barreto, 1956, pp. 285-286).

Numa atitude previsível de quem faz “literatura como missão” (Sevcenko, 1985) e não abdica do engajamento político e da importância de conferir um tratamento estético à sociedade de classes em que vive, Lima Barreto ressalta um certo elitismo alienante na obra de Albertina Bertha. A seu ver, o problema da autora certamente estaria em sobrepor dores de amores às dores de viver numa sociedade profundamente desigual e racista como aquela do início do século XX.

Vale ressaltar que a escritora se mostra cordial e atenciosa, a ponto de reconhecer as qualidades do seu crítico ao encerrar sua carta:

O senhor, por exemplo, tem a noção da vida e das pessoas, através do humor; oh, e terrivelmente humorista faz-nos sorrir sempre!

Triste fim de Policarpo Quaresma lembra-me Tristram Shandy de Sterne; há muita analogia entre ambos. O senhor evitou o ridículo em que por vezes descambou Thackeray; conserva sempre a justa medida, o limite necessário, não desfigura o sorriso na gargalhada. Encantaram-me o seu livro e o seu estilo.

Peço-lhe aceitar os meus agradecimentos profundos. Ao escritor eminente as minhas vivas felicitações (Barreto, 1956, p. 286).

Já Lima foi incapaz de perceber que estava diante de um romance cuja autora expressava sim uma postura crítica em relação à sociedade, ao pôr em xeque a condição feminina e a opressão da mulher na sociedade brasileira da época (Mello, 2015, pp. 9-14).

Poucos anos depois, em 1920, quando foi publicado o segundo livro da autora, intitulado *Estudos* (Bertha, 1920), Lima Barreto dedica-lhe um artigo na *Gazeta de Notícias*. Trata-se de um texto sobre os dois livros publicados até aquele momento: *Exaltação* e *Estudos*. Ao tecer-lhes críticas contundentes, chega mesmo a se desculpar por esse procedimento. Embora inicie afirmando que “Albertina Bertha é um dos mais perturbadores temperamentos literários que, de uns tempos a esta parte, têm aparecido entre nós” (Barreto, 1920, p. 2), destacando ainda, no mesmo texto, ser a autora “muito inteligente, muito ilustrada mesmo, pelo seu nascimento e educação”, aponta logo o que considera problemático em sua literatura - retomando o que já lhe havia dito em carta -, ao observar que ela desconhece “do edifício da vida muitos dos seus vários andares de misérias, sonhos e angústias”, tendo construído “um castelo de encantos, para seu uso e gozo, movendo-se nele soberanamente, sem ver os criados, as aias, os pajens e os guardas” (p. 2). Ou seja, Lima utiliza de modo explícito um viés de classe na avaliação que faz da obra de Bertha.

À propósito de *Estudos*, o crítico afirma: “O que caracteriza o pensamento de Dona Albertina é, senão uma certa difusão de ideais, uma falta de nitidez, de clareza e

coerência de ideias” (Barreto, 1920, p. 2). E condena, por exemplo, a admiração de Bertha por Nietzsche:

A autora há de me desculpar essa rudeza, essa franqueza; mas seria hipocrisia não lhe falar assim. Dos meus vícios, que são muitos, creio não ter o da hipocrisia.

Não gosto de Nietzsche; tenho por ele ojeriza pessoal. Acuso-o, a ele e ao Esporte, como causadores do flagelo que vem sendo a guerra de 1914.

Ele deu à burguesia rapace que nos governa uma filosofia que é a expressão de sua ação. Exaltou a brutalidade, o cinismo, a amoralidade, a inumanidade e, talvez, a duplicidade.

(...) Nietzsche é bem o filósofo do nosso tempo de burguesia rapinante, sem escrúpulos: do nosso tempo de brutalidade, de dureza de coração, do ‘make money’ seja como for, dos banqueiros e industriais que não trepidam em reduzir à miséria milhares de pessoas, a engendrar guerras, para ganhar alguns milhões mais.

São eles sem educação e sem gosto algum, com a crueza dos condottieri, não têm como estes o senso da beleza e da arte.

(...) Os seus comentadores, especialmente o Senhor Jules Gaultier, o engenhoso descobridor do bovarismo, têm procurado extrair das elocubrações de Nietzsche um sistema de filosofia; tornam-se porém mais confusos do que ele.

Entretanto, apesar de não se poder tirar dos seus livros um pensamento nítido, claro e harmônico, o que, em geral, se depreende deles é um apelo à violência, à força, um desprezo pelo refreamento moral, pela bondade, pela caridade, pela piedade, até pelo amor que, para ele, não é mais um grande sentimento de resgate e um anelo à perfeição, mas uma espécie de vinho de bacantes em festas dionisiacas.

Ele inspirou essa guerra monstruosa de 1914 e o esporte a executou (Barreto, 1920, p. 2).

Classificando Nietzsche como “catecismo da burguesia dirigente”, destaca: “Dona Albertina, que parece não ter percebido essa influência nefasta do filósofo de que é admiradora, diz em alguma parte do seu livro que é cristã” (p. 2). E questiona como a autora pode expressar essa fé diante do que Nietzsche escreveu em seu *Anticristo*. Ou seja, para ele, não é coerente ser cristã e admiradora do filósofo.

De novo, peço desculpas à ilustre autora, cuja delicadeza da oferta de ambos os seus livros muito me tem desvanecido; mas este último [Estudos] é tão cheio de ideias e opiniões a ponto de sugerir outras ideias e outras opiniões, da minha parte, que eu queria exprimi-las com mais serenidade, mas não posso (Barreto, 1920, p. 2).

E passa a enumerar mais críticas aos capítulos de *Estudos*, como por exemplo, um sobre D’Annunzio:

O Senhor D’Annunzio é um retrógrado, os seus ideais não são os dos nossos tempos; ele sempre sonhou com um ducadozinho italiano da Idade Média, em que ele pudesse dar expansão aos seus infrenes pendores para a volúpia e a crueldade. Não há nele nenhuma simpatia pelos homens; a sua arte não é uma interrogação diante do angustioso mistério da existência, do destino e sentido da nossa vida; é uma apologia do sangue, da volúpia e da crueldade. A musicalidade da língua italiana ilude muito... (Barreto, 1920, p. 2)

E conclui com as seguintes observações:

Estudos é um livro de fragmentos e livros desses não podem ser analisados, parte por parte, sem que o artigo que se escreva sobre ele tome proporções que um jornal não comporta.

O que eu quis fazer foi caracterizar o espírito da autora e se, aqui ou ali houve alguma aspereza, é porque é um livro de ideias e as minhas, se as tenho, são muito opostas às da ilustrada autora do *Exaltação*, cujo saber admiro muito e não cesso de preconizar (Barreto, 1920, p. 2).

Se observarmos a relação de livros da sua biblioteca, é possível notar que, embora Lima Barreto seguramente tenha lido os dois livros de Albertina Bertha que analisa, apenas *Exaltação* constava da listagem. Contudo, como o levantamento que resultou na lista dos livros da Limana foi feito em 1917 e *Estudos* foi lançado em 1920, é possível supor que ele também encontrou lugar nas suas prateleiras e apenas não aparecia na listagem que foi feita antes e – até onde se sabe – não passou por atualizações.

Quanto aos autores e livros citados no artigo da *Gazeta de Notícias*, *Le Bovarisme*, de Jules de Gaultier (1902), constava da Limana e foi algumas vezes utilizado por Lima nas suas reflexões. O filósofo francês e colaborador do *Mercure de France* ficou conhecido pela teoria do bovarismo, inspirada em *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, que argumentava sobre a tendência de querer parecer aquilo que não é, de simular um comportamento que não corresponde à realidade. Lima Barreto adota o bovarismo como categoria de análise empregada em diferentes textos, como em artigo publicado no periódico *A.B.C.*, onde o descreve como o “binóculo de teatro que se pode definir como o poder que é dado ao homem de se conceber outro que ele não é” (Barreto, 1918a, p. 10).

O filósofo Nietzsche, citado e criticado no artigo, cujo *Anticristo* foi originalmente publicado em 1895, não consta na Limana. O que se pode supor é que, por mais que uma biblioteca reflita os interesses do seu proprietário, ela não contempla na íntegra as leituras por ele realizadas. Consta que o escritor era assíduo frequentador de bibliotecas públicas, especialmente a Biblioteca Nacional, no centro da Capital Federal. Já do autor italiano Gabriele D’Annunzio, acusado de retrógrado, constava apenas um exemplar em francês de *Le Martyre de St. Sébastien* – provavelmente o libreto da peça musical. Gabriele D’Annunzio (1863-1938), foi poeta, dramaturgo e fez carreira política na Itália. A partir de 1910, viveu na França e colaborou com Claude Debussy justamente na peça musical *Le Martyre de St. Sébastien*. Defendeu a participação da Itália na Primeira Grande Guerra, tendo se voluntariado como combatente.

A exemplo do diálogo entre Barreto e Bertha, a crítica literária exercida pelo escritor contemplou vários outros literatos da época e sugere a possibilidade de mapear os autores a que recorria para fundamentar a sua apreciação dos livros comentados, considerando inclusive o papel da Limana nesse processo. Aliás, livros e bibliotecas foram tão relevantes para Lima, que até mesmo na ficção eles se faziam presentes. Em seu romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, originalmente publicado em 1915, a biblioteca ocupa um espaço destacado logo no capítulo inicial do romance. O protagonista “não mostrava os livros a ninguém, mas acontecia que, quando se abriam as janelas da sala de sua livraria, da rua

poder-se-iam ver as estantes pejadas de cima abaixo” (Barreto, 1997, p. 10). Logo adiante, o narrador fornece mais detalhes da descrição:

Estava num aposento vasto, com janelas para uma rua lateral, e todo ele forrado de estantes de ferro.

Havia perto de dez, com quatro prateleiras fora as pequenas com os livros de maior tomo. Quem examinasse vagarosamente aquela grande coleção de livros havia de espantar-se ao perceber o espírito que presidía a sua reunião.

Na ficção, havia unicamente autores nacionais ou tidos como tais (...) . Podia-se afiançar que nem um dos autores nacionais ou nacionalizados de oitenta pra lá faltava nas estantes do major.

De História do Brasil era farta a messe (...). Além destes, havia livros subsidiários: dicionários, manuais, enciclopédias, compêndios, em vários idiomas. (...) O major conhecia bem sofrivelmente francês, inglês e alemão; e se não falava tais idiomas, lia-os e traduzia-os correntemente (Barreto, 1997, pp. 12-13).

Neste capítulo do romance ainda são mencionados ao todo 28 autores, cinco dos quais constavam da Limana. Mas a biblioteca de Policarpo Quaresma era diferente da Limana, seja pelo viés do exacerbado nacionalismo do personagem, seja porque a biblioteca de Lima não ocupava um aposento vasto e sim o quarto do autor em sua modesta casa suburbana. Ademais, o escritor não tinha dez estantes como Quaresma, mas apenas quatro, além dos livros sobre a mesa de trabalho e sobre as estantes (Barbosa, 1988, pp. 283-296). Cabe observar, como já apontou o próprio Francisco de Assis Barbosa, biógrafo de Lima Barreto, que por outras duas vezes o escritor enumerou autores de sua predileção através de personagens de ficção. “No *Isaías Caminha*, por exemplo, confessa que procurara, nos grandes autores, modelos e normas e, mais do que isso, o ‘segredo de fazer’ romances” (Barbosa, 1988, p. 120). Entre os tais grandes autores aparecem nesse romance Dostoiévski, Voltaire, Tolstói, Stendhal, Balzac, Flaubert e outros. “Desta lista pouco difere a que figura no *Gonzaga de Sá*. Antes a completa. Taine, Renan, Barrès, France, Swift, Flaubert...” (Barbosa, 1988, p. 120). Importa, contudo, conhecer melhor o que nesta passagem do romance se define como o “espírito que presidia” a reunião daqueles livros.

O “espírito” da Limana pode ser descrito de variadas formas e permite diferentes linhas de abordagem. Destaco aqui três autores que aparecem frequentemente na crítica literária de Lima Barreto para fundamentar suas análises e apreciações: Hippolyte Adolphe Taine (1828-1893), Jean-Marie Guyau (1854-1888) e Anatole France (1844-1924). Os três também estavam presentes na Limana. De Taine constavam seis obras naquelas prateleiras: *Vie et Opinions de F. T. Graindorge*, *Nouveaux Essais de Critique et d’Histoire*, *Philosophie de l’Art*, *La Littérature Anglaise*, *Origens de la France Contemporaine* (4 volumes) e *Essais de Critique et d’Histoire*. De Guyau havia *La Morale Anglaise*. E de France havia cinco títulos: *Les Lys Rouge*, *L’Eglise et la République*, *Crainquebille*, *Au Petit Bonheur* e *Pierre Noziere*. Convém notar um elemento em comum que logo salta aos olhos: o fato de se tratar de autores franceses e livros publicados

em francês - tal como 430 dos 707 volumes da biblioteca como um todo eram livros neste idioma.

A meticulosa biografia de Lima Barreto feita por Francisco de Assis Barbosa respalda a importância dessas leituras:

Não foram só esses livros e autores que mais de perto influenciaram o jovem Lima Barreto. À relação é necessário acrescentar dois outros, pelo menos – M. Guyau e Jules de Gaultier. A marca das ideias estéticas do primeiro na obra do romancista, que deve ter lido, por esse tempo, *L'Art au point de vue sociologique*, não deixa margem a dúvidas. Foi decisiva. O mesmo acontece com *Le Bovarysme*, o livro em que Gaultier expõe a sua teoria psicológica, tendo como ponto de partida o *Madame Bovary*, de Flaubert, e no qual Lima Barreto declarou encontrar “vistas que já tinha sentido também” (Barbosa, 1988, p. 120).

Para além disto, são autores e livros que contribuíram para formar uma certa concepção de literatura que se fez presente também na crítica literária. Em setembro de 1918, o crítico envolveu-se num debate que evidencia este aspecto. Em artigo publicado no *O Paiz*, Carlos Malheiro Dias (escritor português nascido no Porto, em 1875, e falecido em Lisboa, em 1941) havia expressado certo desprezo por literatos militantes, argumentando que a militância desviava o artista “das suas nobres preocupações estéticas” (Dias, 1918, p. 4). Nas páginas do periódico *A.B.C.*, Lima Barreto contra-argumentou em resposta:

Como eu sempre falei em literatura militante, (...) tomei o pão na unha. (...) A começar por Anatole France, a grande literatura tem sido militante. (...) Todas, ou quase todas as suas obras, se não visam a propaganda de um credo social, têm por mira um escopo sociológico. Militam. (Barreto, 1918b, p. 7).

E nisto seguiria os princípios definidos por Guyau, de novo citado neste artigo. Lima defende que a literatura deve se ocupar do debate das questões da época e não de questões de forma, de casos sentimentais e amorosos e da idealização da natureza. Deve ser militante e não contemplativa. Argumenta, em síntese, que a literatura “tem por fim interessar, pela virtude da forma, tudo o que pertence ao destino de todos nós” (Barreto, 1918b, p. 7).

A crônica de Lima Barreto cumpriu variadas funções. Abordou os costumes do seu tempo, os comportamentos, as mazelas da vida na cidade, movimentos no campo da política, aspectos sociais e econômicos do Brasil do início do século XX. Prestou-se também à crítica literária, aos comentários sobre livros que se publicavam naqueles anos, difundindo as impressões de leitura do autor. E ao fazer isso, revelou muito sobre o escritor carioca e sua concepção de literatura, que, a seu ver, não poderia se furtar ao engajamento nas grandes questões e desafios da época. Sua crônica expressava um compromisso ético e atento às condições de vida da população brasileira, inclusive quando se transformava em crítica literária.

Bibliografia

- Barbosa, F. de A. (1988). *A vida de Lima Barreto*. Itatiaia/Editora da Universidade de São Paulo.
- Barreto, L. (1918a, 20 de abril). Casos de bovarismo. *A.B.C. – Política, Actualidades, Questões Sociais, Letras e Artes*, p. 10.
- Barreto, L. (1918b, 7 de setembro). Literatura militante. *A.B.C. – Política, Actualidades, Questões Sociais, Letras e Artes*, p. 7.
- Barreto, L. (1920, 28 de outubro). Estudos. *Gazeta de Notícias*, p. 2.
- Barreto, L. (1956) *Correspondência*. (Tomo I). Brasiliense.
- Barreto, L. (1997) *Triste fim de Policarpo Quaresma / Lima Barreto*. ALLCA XX.
- Benchimol, J. L. (1990). *Pereira Passos: um Haussmann tropical*. Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração.
- Bertha, A. (1916). *Exaltação*. Jacintho Ribeiro dos Santos Editor.
- Bertha, A. (1920). *Estudos*. Jacintho Ribeiro dos Santos Editor.
- Botelho, D. (2001). *Letras militantes: história, política e literatura em Lima Barreto* [Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas. Campinas].
- Botelho, D. (2009). A República na biblioteca de Lima Barreto: livros, leituras e ideias. *Cadernos de História (UFOP)*, 2(4), 33-44.
- DIAS, C. M. (1918, 2 de setembro). À margem do último livro de Anatole France. *O Paiz*, p. 4.
- Gautier, J. de. (1902) *Le bovarysme*. (2ª ed). Société du « Mercure de France ».
- Martins, A. F. (2009). *O romance de introspecção no Brasil: o lugar de Albertina Bertha* [Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul].
- Mello, A. M. L. de. (2015). Prefácio. In A. BERTHA. *Exaltação* (pp. 9-14). Gradiva/Fundação Biblioteca Nacional.
- Meneses, R. de. (1978). *Dicionário literário brasileiro*. (2ª ed). Livros Técnicos e Científicos.
- Schwarcz L. M. (2017). *Lima Barreto: triste visionário*. Companhia das Letras.
- Sevcenko, N. (1985). *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. (2ª ed). Brasiliense.

Nota sobre o autor

Denilson Botelho, botelhodenilson@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3398-879>. Professor do Departamento de História da Universidade Federal de São Paulo – Unifesp/Brasil, credenciado no Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) e no Mestrado Profissional em Ensino de História – ProfHistória. Doutor em História pela Unicamp/Brasil, autor do livro *A pátria que quisera ter era um mito: o Rio de Janeiro e a militância literária de Lima Barreto*. Desenvolve pesquisas sobre história, literatura e imprensa no Brasil da Primeira República, com financiamento da FAPESP (Proc. 2018/19023-4).

DO DOMINGO COMO ESPELHO: BRAGA, CRAVEIRINHA, PINA E LOBO ANTUNES

SUNDAY AS A MIRROR: BRAGA, CRAVEIRINHA, PINA AND LOBO ANTUNES

Francisco Topa

Resumo

O artigo aborda a representação do domingo em crónicas do brasileiro Rubem Braga, do moçambicano José Craveirinha e dos portugueses Manuel António Pina e António Lobo Antunes. A reflexão sobre esses textos, que remetem para tempos, espaços e culturas diferentes, permite chegar a algumas conclusões sobre o domingo, mostrando que o dia de descanso em países de tradição cristã funciona como espelho das respetivas sociedades, mesmo no que elas têm de mais censurável e que muitas vezes se dilui nos restantes dias da semana. A consideração de crónicas de quatro autores diferentes dará também oportunidade para verificar se a crónica é de facto um género razoavelmente estável e, por outro lado, se tinha razão Manuel António Pina quando escreveu: “As páginas dos jornais são feitas da matéria da morte e do esquecimento. E as crónicas de jornal, filhas de Cronos, o tempo que passa, como também nós, homens que passamos, são pobres seres insubstanciais e irrisórios, provavelmente sem sentido, provavelmente inúteis”.

Palavras-chave: Crónica literária, Rubem Braga, José Craveirinha, Manuel António Pina, António Lobo Antunes

Abstract: The article analyses the representation of Sunday in chronicles by Brazilian Rubem Braga, Mozambican José Craveirinha and Portuguese Manuel António Pina and António Lobo Antunes. The consideration of these texts, which refer to different times, spaces and cultures, allows us to reach some conclusions about Sunday, showing that the rest day in countries characterized by a Christian tradition works as a mirror of the respective societies, also in what they have more objectionable and it is often diluted on the other days of the week. The analysis of chronicles by four different authors give the opportunity to verify whether the chronicle is in fact a reasonably stable genre and, on the other hand, whether Manuel António Pina was right when he wrote: “The pages of newspapers are made of matter of death and oblivion. And the newspaper colimns,

daughters of Cronos, the time that passes, as well as we, men who pass, are poor insubstantial and derisory beings, probably meaningless, probably useless”.

Keywords: Literary column, Rubem Braga, José Craveirinha, Manuel António Pina, António Lobo Antunes

1. Na generalidade das sociedades modernas, há um dia da semana que se distingue dos outros, fundamentalmente por duas razões: por um lado, é um dia de descanso (ou de não trabalho ou, pelo menos, de trabalho diferente); por outro, nos países em que a religião tem um peso significativo no conjunto da sociedade, a jornada é dedicada às práticas religiosas. Nos estados de tradição cristã, esse dia é o domingo, ao passo que para as comunidades judaicas é o sábado e nos países de maioria islâmica é a sexta-feira. Primeira ou última divisão da semana, esse dia distingue-se antes de mais pelo nome: etimologicamente *dia do senhor* na generalidade das línguas românicas (a partir do latim *dies domini* e *dominicus*, numa referência à ressurreição de Cristo), é designado noutras línguas como dia do sol (*Sunday*, em inglês, ou *Sonntag*, em alemão, por exemplo).

Pausa numa semana tradicionalmente dura, o domingo funcionou durante muito tempo como uma espécie de válvula de escape, aliviando a tensão social de um regime fortemente hierarquizado em que o trabalho – muito longe ainda de ser um direito – era um dever que cabia apenas às classes e grupos inferiores. Ao nível da literatura oral, a particularidade do dia está registada em provérbios como “Talvez chore ao domingo o que ri à sexta-feira”, “Quem a semana bem parece, ao domingo aborrece” ou, de uma outra maneira, “Não há sábado sem sol, domingo sem missa nem segunda-feira sem preguiça”.

Uma segunda observação que importa fazer sobre o domingo tem que ver com o modo como a sua vivência se foi modificando nas últimas décadas, à medida que a prática religiosa foi diminuindo e os hábitos de lazer se foram transformando. O espaço da missa matinal (ou cerimónia equivalente) deu lugar, pelo menos nos meios urbanos, a outras formas de presença no espaço público (e também privado), como sejam o café, o supermercado ou o ginásio, ao mesmo tempo que a romaria aos centros comerciais foi substituindo o passeio familiar vespertino pelas ruas da cidade, designado a certa altura como *passeio dos tristes*.²⁰

A crónica moderna oferece-nos a possibilidade de compreender a vivência pública do domingo – ou, mais exatamente, da tarde de domingo – e de compará-la com o que acontece noutros espaço e noutras épocas, como o Brasil dos anos 30 ou o Moçambique colonial da década de 60 do século passado. Não fiz um levantamento exaustivo dos textos sobre o tema – tarefa que, aliás, não seria fácil – nem tal seria necessário para o fim que tenho em vista: avaliar até que ponto estes textos, mais do que captar sinais um tanto passageiros do modo de viver e de estar no mundo, apontarão para tendências mais globais.

²⁰ Jogando com a expressão, a RTP, no início dos anos 80 do século passado, lançou um bem-sucedido programa de entretenimento para as tardes de domingo, intitulado *O passeio dos alegres*. A apresentação estava a cargo de Júlio Isidro.

2. Antes, contudo, de passarmos aos textos, impõe-se uma breve reflexão sobre a crónica que nos permita identificar algumas das suas facetas, de resto largamente discutidas tanto pelos teóricos quanto por muitos dos seus praticantes, sobretudo no Brasil. É bem conhecida a conceituação de Machado de Assis, num texto de 1859: “O folhetinista é a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo.” (Assis, 1859). Reformulando o clássico *utile dulci* horaciano, Machado sublinhava assim, por um lado, a dimensão híbrida do folhetim (termo amplo que também era aplicado a textos narrativos mais longos, muitas vezes publicados em capítulos) e, ao mesmo tempo, o seu carácter despretensioso, a tal vida ao rés-do-chão, na expressão feliz que Antonio Candido consagraria depois (Candido, 1992).

Apesar de lidar também, desde a etimologia, com o tempo e com o seu retrato, a crónica moderna não tem a imagem nobre da crónica medieval, na medida em que o seu foco está sobretudo na pequena história. Nascida no jornal e dirigida, pelo menos de início, à burguesia urbana, a crónica está vinculada à atualidade, o que não a impede, contudo, de fazer história. Retendo dados que o jornalismo propriamente dito deixa escapar, ela acaba por se constituir numa espécie de repositório do presente, convertendo-se assim em importante fonte histórica, como facilmente percebe quem leia crónicas publicadas há alguns anos.

Não terá, assim, razão completa Manuel António Pina (1943-2012) – jornalista profissional, cronista, autor de literatura infantil e, sobretudo, poeta, Prémio Camões de 2011 – quando escreve:

As páginas dos jornais são feitas da matéria da morte e do esquecimento. E as crónicas de jornal, filhas de Cronos, o tempo que passa, como também nós, homens que passamos, são pobres seres insubstanciais e irrisórios, provavelmente sem sentido, provavelmente inúteis. (Pina, 1994, p. 10)

Mas foi o mesmo Pina, na introdução a um seu volume de crónicas, que reconheceu que:

Nem sempre, no entanto, as crónicas descansam em paz. Às vezes, no fundo das páginas onde jazem e amarelecem, algo parecido com uma réstia de vida (será alguma misteriosa forma de alma, terão as crónicas uma alma?) nelas continua a pulsar. Como se, para sempre passadas, passassem ainda, e como se passar fosse o seu essencial e contraditório modo de permanecer. (Pina, 1994, p. 7)

Talvez possamos, pois, dizer que as crónicas serão filhas do tempo, mas nem sempre filhas de Cronos. Por outro lado, a sua brevidade, a sua linguagem acessível, o recurso frequente ao humor, a simplicidade aparente – que, não raro, esconde iluminações fulgurantes – aproximam-na e distanciam-na da literatura, fazendo dela um género que alguns consideram menor. Tentando superar este impasse, Luiz Augusto Fischer, no prefácio a uma antologia de crónicas de Moacyr Scliar, avançou com uma proposta original:

dada a sua estrutura, a crônica lidera o que poderia ser um quarto gênero literário, irmão do épico, do lírico e do dramático. Gênero que incorporaria uma enorme quantidade de textos aparentados da crônica que, meio zumbis de si mesmos, andam por aí, na vida, desempenhando seu papel, mas sem repousar em nenhum escaninho do cânone literário. Gênero que traz em si algo do épico porque conta histórias, algo do lírico porque quer a expressão sublime da subjetividade, algo do dramático porque mergulha diretamente na vida, e é mais que a mera justaposição dessas marcas. Gênero praticado na forma de ensaios, cartas, memórias, aforismos, biografias, prefácios – e especialmente crônicas. Todos eles textos não diretamente ficcionais, escritos com a mesma voz que o autor usa como cidadão civil, para relatar e comentar a vida real. (Fischer, 2004, p. 15)

2.1. Concluída esta reflexão, vejamos agora um total de cinco textos, considerando-os por ordem cronológica. Começaremos assim com Rubem Braga (1913-1990), provavelmente o mais prolífico cronista brasileiro (estima-se que tenha escrito mais de 15000 crônicas, uma pequena parte das quais recolhida em mais de duas dezenas de volumes), embora pouco conhecido fora do país. Em Portugal, por exemplo, temos apenas uma antologia daquele que foi considerado pelos críticos e pelo público como “príncipe da crônica”: intitulada *Os trovões de antigamente*, saiu em 1973 na editora Livros do Brasil, com seleção e prefácio de Baptista-Bastos, outro jornalista-escritor.

Único autor (para já) a figurar na história da literatura brasileira exclusivamente como cronista, Rubem Braga recusou sempre o estatuto de escritor, preferindo o de jornalista. É o que se pode ver nesta passagem de uma crônica de *A borboleta amarela*, livro de 1955: “Há homens que são escritores e fazem livros que são verdadeiras casas, e ficam. Mas o cronista de jornal é como o cigano que toda noite arma sua tenda e pela manhã a desmancha, e vai.” (Braga, 2007, p. 236).

“Palmiskaski”, uma crônica de 1934 recolhida no livro *O Conde e o Passarinho*, saído dois anos depois, desmente, contudo, essa ideia de transitoriedade, ainda que tudo pareça indicar que a peça se baseou numa notícia, uma daquelas que ainda hoje aparecem na secção local dos nossos periódicos, marcada muitas vezes pelo inusitado dos relatos. A parte propriamente factual não é, pelo menos hoje, completamente insólita para muitos de nós, que encontramos dela sinais nos chamados mitos urbanos: um pedinte é detido pela polícia, verificando-se que ele é dono de uma pequena fortuna, amealhada ao longo de anos de mendicidade.

Mas o texto de Braga vai muito para lá dos acontecimentos: sublinha naturalmente a estranheza do episódio, mas toma – ou sugere tomar – o partido do mais fraco, sem que o humor comprometa a proposta de reflexão sobre as contradições da nossa sociedade, rápida a proibir e a condenar, mas incapaz de avançar com alternativas que rompam o círculo vicioso da pobreza. Sirva de exemplo esta passagem: “Miguel Palmiskaski ficou leve, leve. Emagreceu oito quilos e duzentos gramas. [o peso do dinheiro que carregava consigo] A polícia calcula que se ele tomar um banho e tirar o

pó da roupa emagrecerá mais uns dois quilos.” (Braga, 1982, p. 120). Há humor certamente: na repetição de *leve* e na utilização da palavra com sentido duplo; na aceção atribuída ao verbo *emagrecer*; na avaliação hiperbólica do peso da sujidade. Mas a sobriedade objetiva da frase que remata a crónica mostra claramente que o humor era instrumental e que o alvo não era o pedinte: “Quando sair da cadeia, sem o dinheiro que juntou em longos anos de triste e penoso trabalho, Miguel Palmiskaski se verá forçado a estender a mão à caridade pública.” (Braga, 1982, p. 120).

Seja como for, o ponto de partida do texto de Rubem Braga é outro e é isso que justifica a sua abordagem neste artigo: o tópico do aborrecimento das tardes de domingo. Veja-se a frase de abertura: “Tarde de domingo em São Paulo é tão longa, tão larga e tão cacete como em qualquer lugar.” (Braga, 1982, p. 118). Como veremos, este é um tema comum a outras crónicas do conjunto selecionado, pondo em relevo uma das contradições humanas: por um lado, a ânsia pelo fim de semana e, por outro, o desejo de regressar aos dias *úteis*. No caso de Braga, a questão é abordada do ponto de vista – simulado, obviamente – de um guarda-civil sem nada para fazer: “Os automóveis passavam honestamente, sem atropelar ninguém. Nenhuma briguinha. Nada. Que vida mais triste de guarda-civil!” (Braga, 1982, p. 118) A detenção do pedinte é assim apresentada, não como acontecimento natural, mas como antídoto ao tédio: “Finalmente aconteceu alguma coisa, uma coisa sem importância. Aconteceu um mendigo.” (Braga, 1982, p. 118). Com subtilidade, o cronista começa agora a distanciar-se da sua personagem: “Os escoteiros devem praticar todo dia pelo menos uma boa ação. Os guardas-civis devem prender todo dia pelo menos um sujeito.” (Braga, 1982, p. 119). É precisamente este suave humor negro uma das causas da sobrevivência desta crónica, que 87 anos depois não se tornou anacrónica, antes preserva a frescura de origem, forçando-nos a uma reflexão sobre o mundo que nos rodeia e sobre nós mesmos.

Esta é, aliás, a grande virtude de Rubem Braga: apresentar como desimportantes as suas observações, formuladas que eram, não ao nível do rés-do-chão, mas ligeiramente acima, ao nível da rede (ele era conhecido como um homem mandrião, que gostava de passar longos períodos estirado numa rede), território entre o sonho e a reflexão, o sono e a vigília, a preguiça e a diligência, no fundo, entre o útil e o fútil de que falava Machado de Assis. Situando-se preferencialmente do lado do fútil, Rubem Braga adota – aqui e na generalidade dos seus textos – uma postura marcada por uma certa displicência: a displicência de um autor-personagem que não quer escrever (de)mais, porque a palavra é simultaneamente supletiva e defetiva em relação ao referente, o que impõe o recurso ao discurso figurado para sugerir o que não pode ser dito de outro modo.

2.2. A segunda crónica, datada de 1962 e não recolhida em livro, tem como autor José Craveirinha (1922-2003), jornalista profissional e poeta, que foi o primeiro escritor africano a receber o Prémio Camões, em 1991. A faceta de jornalista-cronista do autor de *Karingana ua karingana* está, aliás, quase completamente por estudar, só tendo sido publicado até hoje um volume com alguns dos muitos textos que o autor escreveu para diversos jornais (cf. Craveirinha, 1999).²¹

Saída a 30 de dezembro em *A Tribuna* – um jornal diário da então Lourenço Marques –, esta crónica, que não apresenta título, pode suscitar algumas dificuldades de leitura, sobretudo a quem estiver menos sintonizado com certos aspetos da sociedade da época. O ponto de partida são os *mabandido* e o pânico por eles causado nas populações suburbanas da capital. A palavra é um neologismo que junta ao português *bandido* o prefixo ronga *ma*, que funciona como morfema de plural. Acrescente-se que o tema aparece, à época, na imprensa local, geralmente em termos alarmistas: de acordo com os relatos, haveria uma vaga de assaltos a residências e a pessoas nos arredores de Lourenço Marques, sendo a responsabilidade atribuída a grupos de jovens serviçais domésticos. E esta é outra particularidade da colonização portuguesa, sobretudo na área urbana de Moçambique: muito do serviço doméstico das casas dos colonos era feito por homens (geralmente jovens) locais, que trabalhavam como empregados internos e tinham livre apenas a tarde de domingo.

O que José Craveirinha explica na sua crónica é que os temidos *mabandido* são uma ramificação do grupo dos *maluva* e que estes são um conjunto de serviçais domésticos que se distinguem pelo facto de viverem o domingo de uma maneira diferente: ao som da música produzida pela gaita de beijos ou pela viola, entregam-se a uma dança-combate cuja descrição faz lembrar a capoeira, entrando numa espécie de transe que lhes permite sublimar as humilhações do dia a dia:

Os socos são dados ao ritmo da música. Os movimentos têm de estar dentro da harmonia. Páram ou recomeçam. Caem ou levantam-se. Oferecem o rosto à pancada do adversário. Esmurram o próprio peito e batem com as costas dos punhos fechados na testa e nas fontes. O sangue embriaga-os. Dão-se totalmente em holocausto à dor física. Vencem milhões de inimigos e morrem heroicamente por um ideal: viver o domingo como um dia diferente. (Craveirinha, 1962, p. 11)

Mais à frente, Craveirinha explica que a origem étnica e rural destes indivíduos é causa do seu desajuste e da necessidade de uma fuga, mesmo que temporária: “Uma vez por semana ele encarna a rebeldia e a coragem e ao som da gaita ou da viola quebra o torpor de 6 dias seguidos de quintal, pratos, soalho e ferro de engomar.” (Craveirinha, 1962, p. 11.).

²¹ Existe também uma dissertação de mestrado (Vieira, 2019) em que se faz a recolha e estudo das crónicas de Craveirinha incluídas em *A Tribuna*.

O fenómeno é explicado de um modo um pouco mais detalhado por João Craveirinha, sobrinho do poeta, num dos capítulos do seu *Moçambique: feitiços, cobras e lagartos* (2002). Segundo ele, tratar-se-ia da sobrevivência de um ritual sangrento de assimilação *inguni* chamado *inquaiá* que teria sobrevivido na Suazilândia e na capital de Moçambique. Noutra passagem, esclarece que os seus praticantes eram sobretudo oriundos de Gaza e se concentravam

na Mafalala, perto da actual mesquita, onde se efectuavam lutas ritualísticas com o inevitável derrame de sangue da praxe, ao som cadenciado das harmónicas (gaitas de beijos ou «lifenete»), em substituição do tradicional xitende (arco com um arame esticado e uma cabaça no centro), a marcar o compasso dos socos, cotoveladas, cabeçadas, joelhadas. (Craveirinha, 2002, p. 103)

No final da tarde de domingo, de regresso a casa,

Os maluva, em grupo compacto disciplinado, em marcha-corrida, encontravam-se ainda em transe, muitos com as cabeças e as camisas ensanguentadas, punhos e cotovelos esfolados, pareciam anestesiados. Pouco a pouco iam-se dispersando pelo caminho. Voltavam a ser os pacíficos e fiéis moleques e mainatos de sempre. Tinham uma semana para recuperar das lesões até ao próximo «Sonto» (domingo), onde os espíritos ancestrais dos machanganas vassallos dos ingunis seriam despertados de novo. (Craveirinha, 2002, p. 104)

Mais do que as outras, a crónica do poeta moçambicano tem um sentido marcadamente didático e político; o sujeito usa a sua voz para assumir a defesa dos marginalizados e explorados da sociedade colonial. Respeitando a nobreza da sua dança-luta, reivindica para eles a liberdade do domingo – ou de uma parte dele –, mesmo sabendo que esse domingo não é mais que o Carnaval da Idade Média, servindo apenas para aliviar as tensões de uma sociedade injusta e desigual.

2.3. As três últimas crónicas, de dois autores portugueses, têm em comum a ênfase na dimensão suburbana, *kitsch*, de mau gosto, dos *domingueiros*, aquelas pessoas que – para os bem-pensantes e para os privilegiados da vida – parecem andar escondidas durante a semana e aparecerem apenas no domingo. O que acontece, na verdade, é algo de substancialmente diferente: nos dias *úteis* da semana, tais pessoas têm horários diferentes, que começam bem mais cedo; por outro lado, trabalham muitas vezes em profissões que as tornam invisíveis (como a construção civil ou a limpeza), deixando o espaço público nobre para os autodenominados *civilizados*.

Apesar dos pontos comuns, o texto de Manuel António Pina, originalmente publicado em 1990, diferencia-se das crónicas de Lobo Antunes pelo menos por dois motivos: formalmente – mas não só, uma vez que isso tem implicações estilísticas e semânticas – usa uma 1.ª pessoa que se identifica com a figura civil do autor; em segundo lugar, o registo é, por assim dizer, mais suave, mais *domingueiro*, oscilando entre a ternura e a

ironia, entre a observação sociológica e a divagação lírica. Essa orientação é, de resto, anunciada pelo título: “Uma crónica de domingo” é aquela em que

Vamos então, cronista e crónica, Avenida da Boavista abaixo, lentamente, no meio da «rouée vers l'ouest» do domingo do Porto. No Passeio Alegre, ou em Leça, desliguemos os motores e paremos, sem razão e sem desrazão, diante do grande e explícito mar de domingo. (Pina, 1994, p. 74)

Diferente das “crónicas com assunto” referidas no final do texto, esta é consagrada a uma espécie sazonal: “Com a Primavera e o rebentar da folha floresce gloriosamente na cidade a confusa espécie dos condutores de domingo.” (Pina, 1994, p. 73). Importa menos os seus comportamentos gregários e aparentemente reprováveis ou sem sentido, como o lavar “desalmadamente os automóveis até neles a tarde toda dominicalmente resplandecer” do que o sentido que eles contêm: a proclamação do “direito à improdutividade”. É que

talvez seja, quem sabe, precisa uma dose gigantesca de imaginação criadora para conseguir não imaginar nada e para sentir-se, ao menos durante umas horas, parado na Foz, diante do mar e do rio, feliz, bruto e inútil como um domingo de Primavera. (Pina, 1994, p. 73-4).

2.4. Os dois textos de António Lobo Antunes (n. 1942), outro vencedor do Prémio Camões – em 2007 –, são marcados, pelo menos a uma primeira leitura, por um registo mais cáustico, porventura até demasiado cáustico. É verdade que o contexto mudou: da cidade do Porto para os subúrbios de Lisboa; do início para o final dos anos 90 do século passado, uma época de alguma prosperidade económica, marcada pelo dinheiro que vinha da então Comunidade Económica Europeia, pela euforia da Exposição Universal de 1998 (em Lisboa), pelo aparecimento de grandes centros comerciais, enaltecidos como catedrais do consumo.

Na primeira crónica, “Os meus domingos” (Antunes, 2000, p. 59-60) estamos perante uma autoapresentação – dado o recurso a uma 1.ª pessoa ficcional, como é habitual neste autor – da classe média-baixa da grande Lisboa, marcada pela standardização *kitsch* (da roupa, dos antropónimos, dos carros, dos hábitos, da família, da comida, das aspirações e das dificuldades). O modelo enunciativo, a neutralidade quase *naïve* do tom – que faz lembrar uma redação de escola primária, até pelo domínio da parataxe – têm como efeito mais imediato o humor:

Aos domingos a seguir ao almoço visto o fato de treino roxo e verde e os sapatos de ténis azuis, a Fernanda veste o fato de treino roxo e verde e os sapatos de salto alto do casamento, subo o fecho éclair até ao pescoço e ponho o fio de ouro com a medalha por fora, a Fernanda sobe o fecho éclair até ao pescoço e põe os dois fios de ouro com a medalha e o colar da madrinha por fora, tiramos o Roberto Carlos do berço, metemos-lhe o laço de cetim branco na cabeça, saímos de Alverca, apanhamos os meus sogros em Santa Iria de Azóia e passamos o domingo no Centro Comercial. (Antunes, 2000, p. 59)

Acontece, porém, que a sinceridade – estilisticamente construída – do enunciador acaba por gerar uma espécie de empatia no leitor, forçando-o a refletir sobre o sem-sentido e o vazio de certos aspetos da vida do homem contemporâneo.

É justamente esse o aspeto mais evidenciado na segunda crónica de Lobo Antunes, “Teoria e prática dos domingos” (Antunes, 2000, p. 119-121), também escrita na 1.^a pessoa. Neste caso, para além da prática, temos uma “teoria” dos domingos, apresentada por um enunciador mais consciente e, por isso, deprimido e com a consciência da depressão; um enunciador que se interroga e que interroga – ou simula fazê-lo – a sua companheira, num processo de que resulta a ideia de que o domingo é o dia mais especular: o dia em que o tempo livre nos força, mesmo que não queiramos, a ver-nos ao espelho e a reconhecer as nossas contradições e fragilidades; o dia também que reflete a doença que nos rodeia, numa reinterpretação da canção “Índios” do grupo brasileiro Legião Urbana: “Mas nos deram espelhos/ e vimos um mundo doente”. O dia que, por instantes, nos faz compreender que temos “seis enormes dias inteirinhos para ser feliz”, empurrando para o abismo da pressa o nosso vazio.

3. Aqui chegados, resta propor uma conclusão. Que nos mostram estas cinco abordagens do domingo, separadas por pouco mais de sessenta anos, percorrendo a distância que vai de São Paulo a Maputo, do Porto à grande Lisboa? Mostram, sem dúvida, um retrato de grupos: dos polícias e dos mendigos, dos malvados e dos condutores de domingo, dos suburbanos da Arrentela ou de Massamá. Mas mostram também como se vão desumanizando as nossas cidades, empurrando os excluídos para os paraísos artificiais. A crónica – como o domingo – poderá não ter a exatidão de um ensaio sociológico, mas preserva o rigor do espelho que capta alguma coisa da nossa alma. Não sendo uma exclusividade dos países de língua portuguesa, a crónica desempenha nas nossas nações o papel de uma espécie de grilo falante, que nos vai censurando e chamando a atenção, com a amizade e a bonomia de quem sabe que nada deve ser levado demasiado a sério.

Bibliografia

- Antunes, A. L. (2000). *Livro de crónicas*. Dom Quixote.
- Assis, J. M. M. de (30 de outubro de 1859). Aquarelas. *O Espelho*.
<http://portal.mec.gov.br/machado/arquivos/pdf/cronica/mac15.pdf>
- Braga, R. (1982). *O Conde e o passarinho e Morro do isolamento*. Record.
- Braga, R. (2007). *200 crónicas escolhidas*. Record.
- Candido, A. et al. (1992). *A Crónica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Unicamp / Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Craveirinha, J. (30 de dezembro de 1962). Sem título. *A Tribuna*, p. 11.
- Craveirinha, J. (1999). *Contacto e outras crónicas*. Instituto Camões – Centro Cultural Português.
- Craveirinha, J. (2002). *Moçambique: feitiços, cobras e lagartos: crónicas romanceadas*. Texto Editora.
- Fischer, L. A. (2004). Prefácio. In *Moacyr Sciliar*. Global. (Col. Melhores Crónicas), pp?
- Pina, M. A. (1994). *O Anacronista*. Afrontamento.
- Resende, B., org. (1995). *Cronistas do Rio*. José Olympio / CCBB.
- Sá, J. (1985). *A crónica*. Ática.
- Vieira, L. B. (2019). *Outra face, a mesma luta: edição e estudo das crónicas e outros textos publicados por José Craveirinha em A Tribuna (1962-1964)*. Dissertação de mestrado em Estudos Africanos. Porto: FLUP.

Nota sobre o autor

Francisco Topa

ftopa@letras.up.pt

U. Porto / CITCEM

Ciência ID: 291E-E16B-5E40

Professor Associado do Departamento de Estudos Românicos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e membro integrado do CITCEM. Leciona nas áreas de Literatura e Cultura Brasileiras, Crítica Textual, Literaturas Africanas e Literaturas Orais e Marginais. Doutorou-se em Literatura, em 2000, na mesma Faculdade, com uma tese sobre o poeta barroco Gregório de Matos. Obteve em 2016, também na FLUP, o título de Agregado em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos, especialidade de Literatura e Cultura. É, desde 2019, o responsável pela Cátedra Agostinho Neto na FLUP.

A CRÓNICA DE VIAGEM, UM SUSTENTÁCULO DE PAISAGENS SONORAS: O CASO PARTICULAR DE PEREGRINAÇÃO DE FERNANDO MENDES PINTO

THE TRAVEL CHRONICLE, A PILLAR OF SOUNDSCAPES: THE PARTICULAR CASE OF PEREGRINAÇÃO BY FERNANDO MENDES PINTO

Helena Maria da Silva Santana
Maria do Rosário da Silva Santana

Resumo

A leitura de uma crónica de viagem propõe-nos uma narrativa que nos mostra as formas de ser e estar dos povos, dos tempos e lugares descritos, permitindo o desfrutar de uma construção vivencial sugerida pelo seu autor. Ao longo da narração, a paisagem geográfica vai-se informando no conjunto dos elementos materiais e imateriais que possui, transmitindo ainda, nos elementos propostos, um sonoro característico. Este sonoro desponta fruto das particularidades dos elementos materiais narrados, e daquilo a que Schafer (1977) chama de Paisagem Sonora Natural. Paralelamente, descobrimos o sonoro de uma permanência animal e humana.

Neste sentido, a leitura de *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto surge um desafio. A obra propõe o relato da viagem do autor por terras do oriente e daquilo que vivenciou entre os anos de 1537 e 1558. Ao longo da narrativa, numerosas são as referências a elementos da natureza e vivência humanas, permitindo-nos o delinear de uma proposta de paisagem sonora a cada instante e lugar. Sabendo da singularidade e influência do som de um lugar, queremos aqui identificar as fontes sonoras que se encontram identificadas na obra de Fernão Mendes Pinto, de modo a construir aquilo que poderíamos chamar da paisagem sonora de *Peregrinação*. Para isso, e a partir das referências por ele apontadas, tentaremos objetivar os elementos que, através do som, se mostrem vida e arte.

Palavras-chave: *Peregrinação*; Fernão Mendes Pinto; crónica de viagem; prática musical; paisagem sonora.

Abstract

The travel chronicle allows us to enjoy an experiential construction proposed by its author. In the reports made, we are confronted with the ways of being proper to the times and places described. Thus, the author proposes a text that informs us about the geographical landscape, and transmits itself, a set of material, immaterial and human elements, as well as the resulting soundscape of the territory. Each landscape conveys a characteristic sound, that is the result of the particularities of its material elements. Schafer calls it the natural soundscape. At the same time, we find in it the sound of a human permanence in the territory.

So, reading *Peregrinação* by Fernão Mendes Pinto presents us a challenge. The work proposes an account of the author's journey through eastern lands and what he experienced between 1537 and 1558. Throughout the narrative, there are numerous references to elements of nature and human experiences, that permit us to outline a proposal for a landscape sound at every time and place. Knowing the uniqueness and influence of the sound of a place, we want here to identify the sound sources that are indented in the work of Fernão Mendes Pinto, in order to build what we could call a soundscape of *Peregrinação*. For this, and based on the references he pointed out, we will try to objectify the elements that, through a sound, show themselves to be life and art.

Keywords: *Peregrinação*; Fernão Mendes Pinto; travel chronicle; musical practice; soundscape.

Introdução

O século XV foi um dos períodos da história universal mais marcantes para Portugal, nomeadamente para o desenvolvimento do conhecimento nos diversos domínios da ciência, da cultura e das artes. Foi nesta época que se iniciou a expansão marítima e a conquista de novos mundos e espaços territoriais e vivenciais, facto que levou ao desenvolvimento de uma mais nobre e avançada arte de navegar. Salvaguardando todas as expedições terrestres, bem como todas as rotas comerciais entretanto estabelecidas, a expansão marítima permitiu que, e pela primeira vez, os europeus chegassem a lugares remotos do planeta, como aconteceu com a chegada dos portugueses ao Japão em 1543. Ao longo desta expansão, observa-se o aparecimento de vários registos escritos que relatam, com maior ou menor nível de descrição e/ou ficção, as experiências dos navegadores e os seus contactos com os povos indígenas e as terras que, entretanto, se iam descobrindo e abarcando. Neste sentido Avelar (2002, p. 341) informa:

As constantes navegações possibilitaram aos portugueses o entrever de novos espaços, novas realidades, novos comportamentos sociais e culturais. Portugal não contactou somente com a Europa ou o Norte de África, mas pensou e vivenciou outros espaços como a Índia e o Extremo Oriente. Este peregrinar provoca a necessidade de os portugueses contarem as suas experiências, provarem os seus feitos, receberem as suas mercês, transmitirem o seu testemunho. É neste quadro que surge toda uma série de narrativas que procuraram descrever vivências e satisfazer as múltiplas curiosidades que em Portugal nasciam face ao novo mundo até então tão distante e agora tão próximo.

Desse modo, os documentos de cariz histórico, como os Diários, os Relatos, as Crónicas ou as Cartas que, de uma maneira geral, se constituíam em narrativas descritivas datadas, direccionadas ao Capitão-Mor da embarcação e ao Rei, incluindo aspetos gerais da vida a bordo e das descobertas entretanto realizadas, surgiram um pouco por todo o lado, sendo que, e fruto de uma sua especificidade, não forneciam muito espaço para uma elaboração artística e ficcional por parte do seu autor como já referimos. Mais alinhados com a realidade do quotidiano das viagens, interessa-nos averiguar através deles, e no contexto do nosso trabalho, aspetos relativos às práticas musicais e culturais à época, encetadas entre os portugueses e os povos indígenas que intentavam conquistar e aculturar.

Assim sendo, iniciámos uma análise e reflexão sobre os conteúdos expressos na crónica de viagem da autoria de Fernão Mendes Pinto (1509-1583) - *A Peregrinação* (1614)²². A crónica de viagem, relatando o itinerário ou a expedição realizada, torna-se

²² O texto original de *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto foi deixado à Casa Pia dos Penitentes que o publica 31 anos após a morte do autor. A demora na sua publicação é justificada pelo temor à Inquisição (Tavares, 2008).

uma ferramenta de conhecimento e cultura, enformada pelo conhecimento, entendimento e reflexão daquele que observa e narra.

Segundo Tavares (2008, p. 5),

A Peregrinação é-nos apresentada como uma alegoria da vida humana, das nossas errâncias ao longo de uma viagem na terra. O termo peregrino remete-nos para o sentido do viajante que anda por terras distantes, tendo-lhe associado um sentido religioso, ou seja, aquele que anda em romaria por lugares santos ou em devoção.

O início de uma viagem marítima é sempre um feito arrojado. Quando o destino é o Oriente, prevemos que o seja ainda mais, pois o desconhecimento dos espaços e das geografias dos lugares, dos mares e das condições de navegação, assim como das culturas e das gentes, é real. Os factos produzem uma dimensão de empreitada importante, prevendo-se o encontro com pessoas incógnitas, de mundos desconhecidos. A forma como os homens, e os viajantes em particular, interpretam os espaços e as práticas que os rodeiam, vivenciando a realidade física, social, religiosa, artística e cultural, mas também sonora e vivencial dos lugares, permite ao cronista a narração daquilo que se constituiu como paisagem, mormente aquela que Schafer identifica como de Paisagem Sonora Natural (Schafer, 1977).

Nesta época, e no sentido de alimentar a necessidade de informar e relatar as experiências vividas, e os mundos alcançados, a escrita de Crónicas, Diários, Relatos ou Cartas, e de Crónicas de Viagem em particular, desponta. Apoiada na chamada Literatura de Viagem, fica claro que o sentido da visão é primordial e sobranceiro na elucidação dos elementos narrativos e técnicos que se expõem, mas também reclama o da audição, de modo a melhor interpretar e caracterizar os espaços vividos e narrados. Na verdade, o discurso dos Relatos e das Crónicas, redigidas na época dos descobrimentos, surge organizado de modo a fornecer interpretações do que vimos, vivenciamos e percecionamos. Nesse sentido, a escrita depende da capacidade informativa do autor e da interpretação que faz da realidade, e do modo como a narra e transcreve no que concerne os factos que quer registar. No caso particular de *Peregrinação* apuramos que se assume

como uma tessitura textual muito complexa, isto é, o próprio texto escrito mostra-se como uma confluência de várias espécies de discursos que se cruzam e se fundem numa vasta ordenação (...) os discursos predominantes são, primeiramente, o narrativo, e acompanhando-o o autobiográfico. (Correia, 2002, citado por Tavares, 2018, p. 8) ²³.

²³ Não podemos alhear-nos ainda do facto que o Renascimento carrega na sua génese uma expressão cultural incerta cuja compreensão só é possível após a rutura que se opera com o pensamento medieval, um pensamento que se encontra apoiado na persistência da tradição escatológica que se confirma nas sociedades europeias de então. Denota-se a necessidade de evoluir para um pensamento científico que transforme as concepções medievais presentes nos relatos de Marco Polo e Jean de Mandeville, para narrações mais precisas, que incluam descrições mais acuradas da realidade como o aqui proposto (Alves, 2018).

Para a qualidade destas descrições concorre a capacidade de perceber, interpretar, interiorizar e narrar daquele que escreve. Na evolução narrativa que se descobre, vamos de relatos sustentados em imagens mitológicas e lendas antigas, para um empirismo de ampla consistência descritiva, que se apoia na observação do viajante daquilo que se lhe faz presente ao nível da paisagem. No caso daquele a que aqui nos reportamos, Fernão Mendes Pinto, estamos em pleno século XVI, um século marcado pelas descobertas e pelas viagens que os Portugueses e os Espanhóis empreendem na descoberta de novos mundos e a sua ação evangelizadora conforme apanágio à época. No caso de Peregrinação de Fernão Mendes Pinto, e na nota de apresentação da sua edição fac-simile da edição de 1614:

Com um carácter autobiográfico e reflectindo de forma directa as experiências de um português que andou por muito tempo em inúmeras terras longínquas essa obra soube reunir todos os géneros literários então existentes, desde a crónica ao relato de naufrágios, cercos e batalhas, passando pela descritiva de terras e gentes (Geografia e Antropologia), a epistolografia, a roteirística e até as prosas doutrinárias, a crítica social e o panegírico, sem esquecer o recurso à cartografia. (Garcia, 1614, citado por Tavares, 2008, p.8).

À época das viagens realizadas a Oriente, e mais tarde ao continente americano, encontramos menção a temas relativos à vida social e familiar, aos costumes e práticas, de modo a informar, mas também aqueles relativos a uma prática cultural e musical à época, delineando os conteúdos de uma paisagem que se faz sonora (Schafer, 1977). Percebemos uma necessidade de procurar um paralelo com a cultura ocidental, nomeadamente no que concerne à catalogação de modos de ser e estar. Essa necessidade de encontrar elementos paralelos a Ocidente, apoiada na observação direta e no uso de mecanismos analógicos para interpretação da realidade, surge uma constante, enformando a escrita (Loureiro, 1991; Tavares, 2008; Alves, 2018). De acordo com Loureiro (1991, p. 168) “ao assimilar traços da cultura oriental ao mundo familiar da Europa, tentava-se metamorfosear a diferença em identidade; o desconhecido é sistematicamente apreendido através de um jogo de comparações que o transmutam em variantes”. Nesta identificação, e da diferença e busca do identitário, existe um processo de apropriação dos modos de vida e um processo de miscigenação cultural latente, com vista à aceitação e introdução de elementos ocidentais no mundo oriental, e vice-versa, a introdução de elementos orientais a ocidente. No que concerne esta última permuta e assimilação, estes estão presentes não só na modificação dos modos de vida, como no uso e assimilação de objetos da vida diária e de algumas das características e traços da cultura oriental.

Na época em que nos debruçamos, os textos que nos eram trazidos das viagens organizavam-se em função das notícias que era necessário fornecer ao Reino. Nesse

sentido as viagens eram relatadas com base na observação do espaço e do tempo, tentando a apropriação²⁴. De acordo com Orlandi (2008),

ver, tornar visível, é sempre uma forma de apropriação. O que o olhar abarca é o que se torna ao alcance das mãos. O visível (o descoberto) é o preâmbulo do legível: conhecido, relatado, codificado. Primeiro passo para que se assente a sua posse. A submissão às letras começa e termina no olhar (p.17).

Neste sentido, o limite da percepção do olhar influi no relato destapando o jogo de observações e ocultações que regem esse mesmo olhar. Aí se confrontam observação e entendimento do mundo, pondo em relevo os limites racionais da interpretação do real e dos dados que são dados perceber. No caso concreto de Fernão Mendes Pinto, a experiência do viajante possibilitou a observação e o registo dessas mesmas viagens em textos onde subsiste um exotismo crescente, de modo a promover a abertura e o desenvolvimento de uma tendência para a elaboração de um retrato com a máxima reprodução e veracidade do real, numa sua reconfiguração pelos sentidos, promovendo a desconstrução da linguagem que se nos afigura nos primeiros relatos do género. No dizer de Alves (2018):

vivendo entre 1510 e 1583, é relevante notar paralelamente a isso que Mendes Pinto é contemporâneo tanto do auge da expansão portuguesa quanto de sua decadência. No livro de Mendes Pinto, prenúncios de um império em ruínas vão cada vez mais se tornando visíveis aos olhos do leitor, até chegarmos aos capítulos finais, quando fracassam as missões católicas no Japão, e os portos comerciais portugueses na China (Liampó, Chincéu e Lampacau) vão sendo perdidos por conta de intrigas pessoais e de ingerência por parte dos administradores do império. Essa transformação comercial, política e social foi determinante para alterar o foco do seu relato de viagem, que da conquista é reposicionado para representar as fraquezas e os naufrágios do império ultramarino lusitano. Para termos uma melhor noção do valor do relato de Fernão Mendes Pinto basta lembrarmos que a viagem se deu inicialmente em plena época de expansão dos Jesuítas no Oriente, expansão essa que se encontra registada no seu livro, e que hoje surge como uma das principais fontes de informação sobre as viagens que São Francisco Xavier realizou no Japão (p. 9).

Peregrinação de Fernão Mendes Pinto encontra-se repleta de relatos da época, narrações que nos descrevem o Oriente e, em especial, territórios como Sião, a China e o Japão. De acordo com Seixo (1999: 146), a escrita de Fernão Mendes Pinto “nasce da impressão de multiplicidade e de incoerência deixada por aquilo que se oferece ao olhar de um espectador deslumbrado e inquieto”. Dessa inquietude e deslumbramento brotam narrativas que não nos remetem para o real, mas que detêm também o vislumbre do autor que se deixa pasmar perante o desconhecido. Segundo Lima (2003, p. 128) “constitui-se assim um curioso humanismo, que, longe de exaltar o homem, de engrandecê-lo, parece ter-se ao contrário, pelo viés do riso, da paródia, da sátira ou

²⁴ No que concerne a obra *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, percebemos que, embora inserida na Literatura de Viagens, tem a particularidade de ser uma obra cuja finalidade não era a de servir de documento informativo para o reino (Tavares, 2008).

da ironia votado à sua constante humilhação”. A leitura da sua crónica confronta-nos com as formas de ser e estar próprias aos tempos e lugares que descreve, permitindo o desfrutar de uma construção vivencial onde a paisagem geográfica, cultural, social e artística, se vai formando e informando, de modo a poder ser transmitida. Neste sentido, a leitura de *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto é um desafio. Ao longo da narrativa, numerosas são as referências a elementos da natureza e vivência humanas, permitindo-nos o delinear de uma proposta de paisagem sonora a cada estada, instante e lugar. Sabendo da singularidade e da influência do som de um lugar, queremos aqui identificar as fontes sonoras que se encontram mencionadas na obra de Fernão Mendes Pinto, de modo a construir aquilo que poderíamos chamar de uma paisagem sonora natural de *Peregrinação*. Para isso, e a partir das referências por ele apontadas, tentaremos objetivar os elementos que, através do som, se mostrem vida e arte.

1 Peregrinação de Fernão Mendes Pinto: relato de uma prática cultural em viagem

A obra *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto alude a diferentes aspetos da vida quotidiana das viagens empreendidas à época e, do seu relato, é possível inferir dos recursos materiais e organizacionais à época, e dos quais ressaltam aqueles que nos permitimos aqui enunciar, mormente aqueles referentes a uma prática musical e artística, elemento delineador de uma paisagem. Nesse sentido, e de modo a concretizar os objetivos a que nos propomos, buscaremos, ao longo da narrativa de *Peregrinação*, os factos e os elementos que se relacionam com a música e a sua prática. Assim, as práticas culturais e musicais de um povo serão por nós escrutinadas, nomeadamente aquelas referentes aos rituais e aos ritos, tanto em contexto religioso como profano, assim como aquelas referentes às festividades e às festas e aos elementos que englobam. Assim sendo, identificaremos os instrumentos musicais usados nas áreas geográficas da viagem, reconhecendo igualmente o contexto em que se utilizam: a prática musical, o teatro, a dança, a arribada, o contexto bélico, etc. De modo a concretizar os conteúdos, executamos a ilustração, através de excertos da obra, dos elementos e factos encontrados.

Procedendo a uma leitura e análise atenta e informada da obra, denotamos que desde o início da narração, os elementos descritos são vários aludindo a várias áreas do conhecimento e da vivência humanas. Assim, e no que concerne o capítulo VIII, Mendes Pinto relata não só os elementos comuns à vivência a bordo, como aqueles referentes à abordagem das terras por onde iam aportando. Assim, e numa dessas narrativas encontramos a informação de que

Ao outro dia pela menham, que foy um Sabbado, partimos da barra de Bardees, & à segunda feyra seguinte surgimos no porto de Onor, com grande estrondo de artilharia, & as vergas ao modo de guerra em torno de espada, & grande vozaria

de pífaros & tambores, para que a gente da terra nestas mostras exteriores lhe parecesse que não tínhamos nos os Turcos em conta”. (Mendes Pinto, citado por Alves, 2010, p. 48).

São notórios o enfoque no ruído produzido pela população de bordo e a forma como a artilharia e os instrumentos musicais eram utilizados para produzir um sonoro que se queria avassalador e ensurdecador, promovendo o medo nas populações. Valendo-se da magnitude sonora e visual provocada aquando da aproximação, eram, quantas vezes, recebidos como deuses. Deste relato depreendemos que a forma de usar os instrumentos musicais em cenário bélico se apresenta semelhante ao do mundo europeu ocidental, nomeadamente pelo uso de instrumentos de sopro e de percussões cuja potência sonora tinha a função de mostrar valentia.

Os instrumentos de sopro e de percussão são dos mais ruidosos; a paisagem sonora daí resultante, também. Pela forma e maneira de os interpretar, possibilitavam o seu transporte e uso em qualquer tempo e espaço. Consentiam ainda a sua execução em andamento, como é o caso das fanfarras, elemento grupal de forte impacto aquando de uma aproximação em contexto bélico e conquista territorial. Paralelamente, e depois de anexados a uma prática musical por parte dos povos indígenas, consentem a sua inserção em numerosos rituais e ritos, sendo, posteriormente, avistados em diferentes espaços das povoações. Utilizados em contexto religiosos, admitem ainda a realização de atividades de cariz profano, mormente as circunstanciais, como a que agora Mendes Pinto nos relata. Neste excerto da sua obra, Mendes Pinto alude à presença de instrumentos musicais variados, de corda, sopro e percussão, instrumentos utilizados aquando da chegada dos portugueses a Malaca,

E embarcando-se logo na lanchara em que viera, se partio, & o forão acompanhando dez ou doze balões até a ilha de Vpe que estaua daly pouco mais de meya legoa, onde o Bendara de Malaca, que he o supremo no mando, na honra, & na justiça dos Mouros, por mandado de Pero de Faria lhe deu hum grande banquete ao seu modo, festejado com charamelas, trombetas, & atabales, & com musicas de boas falas à Portuguesa, com arpas, & doçaynas, & violas darco, que lhe fez meter o dedo na boca, que entre eles he sinal de grandíssimo espanto.” (Mendes Pinto, citado por Alves, 2010, p. 61)²⁵.

No que concerne o uso de instrumentos musicais em contexto bélico, vemos no capítulo XV a alusão a este feito pois que

Indo nos por este rio acima espaço de sete ou oyto legoas, chegamos a huma pouoação pequena que se dizia Batorrendão, que em nossa lingoagem quer dizer pedra frita, distante obra de hum quarto de legoa da cidade de Panaajü, onde então o Rey dos Batas se estaua fazendo prestes para yr sobre o Achem, o qual tanto que soube do presente & carta qye kge ey leuaua do Capitão de Malaca, me mandou receber pela Xabandarm que he o que gouerna com mando supremo todas as cousas tocantes ao meneyo das armadas; o qual com cinco lancharas, & doze ballões me veyo buscar a aquelle porto onde eu estaua surto, & me leuou com grande estrondo de atabaques & sinos & grita de chusma, até hum caiz da cidade, que se dizia Camoalator, onde o Bendara, Gouernador do reyno me

²⁵ Salientamos neste excerto o relato da presença de instrumentos locais na prática musical, mas também de instrumentos musicais de cariz europeu e ocidental. O facto denota uma influência recíproca.

estava esperando, acompanhado de muytos Ourobalões, & Amborrajias, que he a mais nobre gente da cortem porem os mais deles, ou quase todos pobríssimos no trato de suas pessoas & nos seys vestidos, por onde entendeu qye não era esta terra tão rica como em Malaca se cuydaua (Mendes Pinto, citado por Alves, 2010, p. 64).

Prosseguindo a nossa leitura, e continuando em contexto bélico, reparamos que

E dobrando hum cotouello que a mesma serra fazia, já quase no cabo descubrio huma grande varzea de arrozos onde os inimigos estão fechados em duas grossas batalhas, & tanto que forão à vista huns dos outros, ao som de suas trombetas, atambores, & sinos, com vozes & gritas increiueis se cometerão como homens muyto esforçados, & trauandose a briga entre eles, depois de se arremessarem muytas bombas & frechas, & mais munições de fogo que traziam, começarão entre si a peleja de mais perto, com tanto ímpeto, tanto anima & esforço, que sò a vista me fazia tremer as carnes. (Mendes Pinto, citado por Alves, 2010, p. 66-67).

No capítulo CXVIII, o autor refere que,

(...) mandou chamar secretamente os setenta Capitães de toda a gente, & lhes descubrio a sua determinação, a qual eles todos lhe aprouarão por boa, & tratando do modo que ao dia seguinte se teria no assalto do castelo, se assentou que cometesse à escala vista, & se desse o assalto com quinhentas escadas, que logo naquella noite se fizeram prestes & tanto que foy menham clara, ao som dos seus estromentos de guerra, a que eles chamão paliguindoens, a mayor parte da gente, repartida em quatorze batalhas começou a marchar para o castello com passo não muyto apressadi, & chegando a tiro de frecha, começarão logo os soldados com grandes gritas, & estrondo de muytos estromentos, a encostar as escadas ao muro, & subindo por ellas acima, eles por entrarem o castello, & os de dentro por lho defenderem, trauarão entre si huma briga tão acesa, que em menos de duas horas o Tartaro perdeu três mil dos seus. (Mendes Pinto, citado por Alves, 2010, p. 389).

No capítulo CLXIII podemos aceder a informação sobre a forma como o embaixador do Rei do Bramaa foi recebido no dia da sua entrada e a grande majestade e aparato das casas do Calaminhan, e que no que ao uso de instrumentos musicais diz respeito é assim descrita,

Desembarcado o Embaixador em terra, o Campanogrem, que era o Mandarin que o trazia, o tomou pela mão, & segundo se dizia, de muyta renda & vassalos, o qual depois que com huma noua cerimonia de cortesia se entregou do Embaixador, lhe offereceo um elifante que tina apa de sy, concertado com cadeyra & jaezes douro, mas o Embaixador o não quis aceitar por muyto que o Mandarin insistio nisso; & mandando logo trazer outro quase da mesma maneyra, lho deu, & para nós os noue Portugueses com mais outros cinquenta ou sessenta Bramaas trouxeram cauallos em que todos fomos. Desta maneyra abalamos daquy com grande estrondo de tangeres & gritas, & dezasseis carretas com atabales de prata, & outras tantas de tambores & sinos, & fomos andando por huma grande copia de ruas muyto compridas, das quais as noue somenteerão fechadas com grades de latão, & nas entradas dellas arcos de obra rica, em que auia curucheos todos dourados, & sinos de metal muyto grandes, que como relógios dauam as horas aos quartos do dia, que he o por onde o pouo ordinariamente se gouerna. (Mendes Pinto, citado por Alves, 2010, p. 549-550).

A propósito da forma como o Embaixador é recebido na casa de Calaminhan, encontramos no capítulo CLXVIII, a informação de que,

Entrando o Embaixador nesta casa, como tenho dito, acompanhado dos quatro príncipes que o leuauão, se prostou cinco vezes no chão, sem ousar de alevantar os olhos para o Calaminham, por acaamento notauel que se lhe tem, até que o

Monuagaruu lhe mandou que passasse adiante, & chegando junto da primeyra grade, sempre co rosto em terra disse contra o Calaminhan em voz alta que todos ouuirão: As nuuens do ár que revreão os fruytos de que nos mantemos, tem divulgado por toda a monarchia do mundo a grande majestade do teu poderio, pelo qual cubiçando o meu Rey, como perola rica, a tua amizade, se te manda por mim em seu nome entregar por irmão verdadeyro, & com obediência honrosa por razão de seres tu mais velho, & elle mais moço, & como a tal te manda esta carta, por ser a joya suprema do seu tisouro, em que seus olhos mais se deleitão or honra & gosto, que em ser senhor dos Reus do Auua, com toda a pedraria da serra Faleu, & latir, & Pontau. O Calaminhan com rosto graue & seuro lhe respondeo, eu aceito em mim estar noua amizade, para em tudo satisfazer a teu Rey como a filho nouamente nacido de minhas entranhas. As molheres então tocarão de nouo seus instrumentos como antes fazião, & seys dellas dançarão com seys mininos pequenos por espaço de três ou quatro credos, & após estes, dançarão seys mininas muyto pequenas com seys homens dos mais velhos que estauão na casa, que a todos nos pareceo muyto bem. Acabado isto ouue huma comedia representada por doze molheres muyto fermosas & muyto bem vestidas, na qual veyo huma filha de hum Rey atravessada na boca de hum peixe, que despois aly em publico perante todos foy engolida do mesmo peixe, o que vendo as doze, se forão com muyta pressa e muytas lagrimas fugindo para huma hermidia que estaua ao pé de huma serra, donde tornarão com hum ermitão comsigo, o qual fazendo ao seu modo grandes orações ao Quiay Patureu deos do mar, que mandasse lançar aquelle peixe na praya para se dar sepultura a aquella donzela conforme aos altos quilates da sua geração, lhe foy respondido pelo mesmo Quiay Patureu, que conuertessem aquellas doze donzelas seu pranto em musica suaue & agradauel a suas orelhas, & que elle mandarua ao mar que lançasse logo o peixe fora, & lho entregaria morto em sua mãos. (Mendes, citado por Alves, 2010, p. 555-556).

O relato transcrito é bastante importante pois engloba informação que atravessa outras áreas artísticas, nomeadamente o teatro e a dança.

No que concerne a composição musical, e os elementos que compõem a sua forma e conteúdo, Mendes Pinto menciona alguns constituintes musicais de valor, dos quais destacamos uma formação e um conhecimento maior por parte do autor dos meandros de uma prática musical e artística à época. Embora se narre como autobiográfica a obra, a sua leitura nos conduz por um espaço que se encontra para além do seu Eu, que está na efetiva narração de uma viagem. Assim, e no capítulo LXVIII, Mendes Pinto retoma no seu texto a alusão à música e à qualidade da sua composição, pois que

Todos estes seys dias que Antonio de Faria aquy se deteue; como lhe tinham pedido os Liampoo, esteue surto nestas ilhas, no fim do qual tempo hum Domingo antemenham, que era o tempo aprazado para entrar no porto, lhe derão huma boa aluorada com huma musica de muyto excelentes fallas, ao som de muytos instrumentos suaues, que daua muyto gosto a quem a ouuia, & no cabo, por desfeita Portuguesa, veyo huma folia dobrada de tambores & pandeyros & sestros, que por ser natural, pareceo muyto bem. E sendo pouco mais de duas horas antemenham, com noite quieta, & de grande luar, se fez à vella com toda a armada, com muytas bandeyras & toldos de seda, & as gaueas & sobregauas guarnecidas de telilha de prata, & estendartes do esmo muyto compridos, acompanhado me muytas barcaças de remo, em que auia muytas trombetas, charamelas, frautas, pífaros, atambores, & outros instrumentos, assi Portugueses, como Chins; de maneyra qye todas as embarcações hião com suas inuenções diferentes, a qual melhor. (Mendes Pinto, citado por Alves, 2010, p. 225).

A chegada de Antonio de Faria à povoação de Liampoo, (capítulo LXVIII) é descrita da seguinte forma,

Nesta lanteaa se embarcou Antonio de Faria, & chegando ao caiz com grande estrondo de trombetas, charamelas, atabales, pífaros, atambores, & outros muytos tangeres de Chins, Malayos, Champaas, Siames, Borneos, Lequis, & outras nações que aly no porto estauão à sombra dos Portugueses, por medo de cossauros de que o mar andaua cheyo, o desembarcarão della em huma rica cadeyra de estado, como Charm do governo dos vinte & quatro supremos que há neste imperio, a qual leuauão oito homes vestidos de telilha, com doze porteyros de maças de prata, & sessenta alabardeyros com panouras & alabardas atauxiadas de outro, que também vierão alugadas da cidade, & oito homens a caualllo com bandeyras de damas branco, & outros tantos com sombreiro de citim verde, & carmesis, que de qyando em quando bradauão à Charachina paraque a gente se afastasse das ruas. (Mendes Pinto, citado por Alves, 2010, p. 227)

Nesta narração, para além da importância da chegada a um porto de abrigo, salienta-se o medo que a aproximação de uma embarcação poderia gerar. A importância de quem chega surge atestada na magnitude da receção que se lhe faz. Neste relato é-nos veiculada vasta informação sobre a prática musical, mas também sobre a dimensão da povoação, do porto, e da sua importância geoestratégica. A descrição de Mendes Pinto é rica e mostra-nos como se recebiam os viajantes por aquelas paragens. Estas descrições permitem a disseminação do conhecimento pelo Ocidente, o que justificava a integração de relatores nas viagens, para que fossem conhecidos os usos e costumes do Oriente e se pudesse, a partir daí, agir iniciando a sua conquista.

2 O relato da interpenetração entre culturas em *Peregrinação de Fernão Mendes Pinto*

No que concerne a presença de elementos ocidentais a oriente, sabemos da importância do processo de evangelização e disseminação da fé cristã pelo mundo afora. Neste sentido, evidenciamos o relato da presença de padres e da realização de numerosos rituais e ofícios religiosos próprios da religião católica nestas paragens.

Chegando á porta da igreja o sayrão a receber oito padres revestidos em capas de brocado & tellas ricas, com procissão cantando, Te Deum laudamus, a que outra soma de cantores com muyto boas fallas respondia em canto dorgão tão concertado quanto se pudera ver na cappela de qualquer grande Principe.” (...) “E assentando-se nesta cadeyra ouuio Missa cantada oficiada com grande concerto, assi de fallas, como de instrumentos musicais, na qual pregou hum Esteuão Nogueyra que ahy era Vigairo, homem já de dias & muyto hontado; (...) Após isto tocando o Vigairo huma viola grande ao modo antigo, que tinha nas mãos, disse com a mesma voz entoada algumas voltas a este vilancete, muyto deuotas & conforme ao tempo, & no cao de cada huma dellas respondião os mininos, Senhora vos sois a rosa; i que a todos geralmente pareceo muyto bem, assi pelo concerto grande da musica com que foy feiro, como pela muyta deuação que causou em toda a gente, com que em toda a igreja se derramarão muytas lagrimas. (Mendes Pinto, citado por Alves, 2010, p. 230).

O oriental começa por ser observado à luz dos princípios religiosos da cultura ocidental, esquecendo-se numa primeira fase, que os orientais se encontravam no seio da sua cultura. Este facto torna mais difícil a abertura ao homem e à cultura ocidental, que

se apresentavam assim como hostis. O português não compreendia a realidade do outro povo e civilização, uma realidade que se apresenta diferente aos seus olhos, estabelecendo-se o antagonismo entre eles (Tavares, 2008).

No capítulo XC, Mendes Pinto apresenta uma vez mais rituais da Igreja Católica numa tentativa de evangelização, pois que

E assi andarão todos em procissão à roda do terreyro com estes desentoados clamores por espaço de huma grande hora, tangendo sempre muytos sinos de metal, & de ferro coado, que fora do terreyro estauão postos em campanayros, & outros tangião com tambores & sestros que fazião hum tamanho estrondo, que em verdade afirmo que metia medo. (Mendes Pinto, citado por, 2010, p. 295).

No capítulo CXVI, relata que

E cabendome a mym hum dia yr ao mato em companhia de hum Gaspar de Meirelez, nos leuantamos pela menham, & nos sahimos de casa a fazer nosso officio. E como este Gaspar de Meirelez era musico, & tangia numa viola, & cantaua muyto arrezoadamente, que são partes muyto agradaueis a esta gente, porque o mais do tempo gastão em banquetes & delicias da carne, gostauão aly muyto delle, & era muytas vezes chamado para estas cousas, das quais sempre trazia huma esmola com que o mais do tempo nos remediauamos. (Mendes Pinto, citado por Alves, 2010, p. 382).

Mas no intercâmbio que se estabelece, os portugueses assistiram a numerosos rituais indígenas, os quais, devido à sua brutalidade, geraram grande espanto e indignação. Segundo o expresso por Tavares (2008, p. 49-50),

Os portugueses assistem às cerimónias e sacrifícios que lá se fazem, o que espanta os lusitanos na medida em que vêem coisas que nunca imaginaram serem passíveis de existir. Note-se os rituais perpetuados pelos peregrinos na crença de obterem a sua salvação, o que para o sujeito- narrador e os seus companheiros é muitas vezes incompreensível dada a violência de tais actos, o que é revelador do distanciamento cultural entre a civilização oriental. (...) Fernão Mendes Pinto não entende o modo de devoção dos orientais, analisando o que vê com base na sua realidade religiosa. No entanto, os rituais que presenciou, apesar de no seu entendimento não fazerem muito sentido, não deixam de constituir uma fonte de curiosidade pelas vivências do “Outro”. Este, pelos actos cometidos em nome da sua fé, é visto certamente como um fiel seguidor dos princípios em que acredita, distanciando-se, neste sentido, da falsa fé dos portugueses. Por este motivo parece-nos que, apesar de não perceber na totalidade os rituais religiosos dos orientais, Fernão Mendes Pinto sente algum respeito pela sua devoção.

A influência ocidental não se faz somente ao nível da prática musical religiosa e profana, encontramos-a ainda a nível arquitetural, vivencial e paisagístico. De facto, a riqueza das culturas que se foram encontrando ao longo da viagem é imensa e inquestionável, não só do ponto de vista social e cultural, como arquitetónico e organizacional. O encontro entre culturas, necessário ao desenvolvimento dos povos e dos mundos, só é possível com uma abertura ao “Outro” e ao desconhecido, através da aceitação e do diálogo. Ao descrever, narrar, salientar todos os aspetos relacionados

com a viagem, e se num primeiro momento Mendes Pinto se mostra menos complacente com a diferença, numa segunda fase,

O “Outro” começa (...) a exercer um certo fascínio para o eu-narrador, começando este a deslumbrar-se com a grandeza que começa a encontrar. Em Caleplui assistimos ao deslumbramento dos portugueses perante a sumptuosidade das construções, pois «Era esta ilha toda fechada em roda com um terraplano de cantaria de jaspe (...) coisa de que todos se espantaram muito, porque até então não tinham visto em nenhuma parte, nem da Índia nem de fora dela, coisa que se parecesse com aquela.» (Tavares, 2008, p. 42).

Conclusões

A presença dos Portugueses a Oriente, tolerada pelos povos aí residentes, permitiu até certo ponto a permanência e assimilação da sua cultura e saber. De acordo com Lopes (2010)

Mendes Pinto’s work, as is the case of other texts pertaining to the travel literature of the discoveries, is elevated to the position of “Historia”, as it is a testament of time that reflects the truth and preserves memory, while at the same time assuming the role of a lesson in life (p. 261).

Muitas vezes este conhecimento é-nos apresentado nas artes e na cultura, e no gosto por aquilo que nos é dado conhecer nas viagens que empreendemos. A cultura, os modos de vida, e a visão que estes têm sobre a vida e a morte, a forma como recebem, a forma como empreendem jogos de poder e sedução, são atitudes que se encontram largamente descritos nas obras de literatura, de viagem ou não, no teatro e na música. Segundo Lopes (2010)

It is important to point that sixteenth and seventeenth-century authors – and translators – were compilers and collectors of information. Their main task was to gather the data and information that they deemed useful and necessary. That was their understanding of what an author should do (p. 261).

As batalhas travadas para a implementação do Cristianismo a Oriente não tiveram a expressão que inicialmente se supunha. Permitindo a sã convivência com os Jesuítas e os Clérigos que aí permaneceram, levaram a um conhecimento da sua cultura e da sua forma de viver, o que algumas vezes foi usado de forma abusiva para a conquista de territórios e a imposição de formas de ver e estar ocidental. Em outro, e como nos lembra Tavares (2008),

Os lusitanos são maltratados porque são cristãos, sendo que o “Outro” também é incompreendido por professar uma fé diferente. O facto de os portugueses não serem idênticos aos nativos dos locais por onde passam coloca-os sob a ameaça que pende sobre todos aqueles que se deslocam fora do seu meio étnico próprio. (...) Todos os “Outros”, sejam muçulmanos ou gentios, são referidos por Fernão Mendes Pinto como fazendo parte da “maldita seita”, o que implica uma rejeição total da diferença. O “Outro” é visto como o não-cristão, pois o

cristianismo, para o Ocidental era o que ditava o modo de ver o mundo (p. 15-16).²⁶

Neste contexto, os instrumentos musicais são usados não só para delimitar lutas e campos de batalha, mas também para receber convidados e efetuar a sonorização de festas, rituais e ritos, das danças e das peças teatrais. Os instrumentos são vários e escolhidos em face do acontecimento e da prática que se pretende realizar e retratar.

Vemos na leitura dos textos de Fernão Mendes Pinto a referência contínua aos mesmos instrumentos. Alguns desses instrumentos adotam a denominação ocidental para uma melhor apreensão das suas formas e possibilidades interpretativas. Como no Ocidente, os instrumentos de sopro e as percussões, instrumentos de grande potência sonora, são usados preferencialmente nos campos de batalha e ao ar livre. Os outros instrumentos são usados em situações da vida social e cultural, nomeadamente nas refeições dos convidados, em danças e dramas teatrais, eventos aos quais os povos ocidentais tiveram acesso nas refeições que frequentaram ao longo das suas viagens. Da mesma forma, Mendes Pinto faz referência ao uso de bons textos e à presença de canções cujos textos são de boa qualidade pois que de “boas fallas” se revestem.

Em jeito de conclusão, somos a referir que, a partir da bibliografia consultada, se percebe que as expansões marítimas portuguesas contribuíram de forma eficaz para uma transformação das práticas musicais à época, bem como para a formação musical e a doutrinação dos povos nativos dos diversos países e continentes em redor do mundo. A análise de *Peregrinação* leva-nos a concluir que a música era uma das principais formas, juntamente com as trocas de produtos, para que os navegantes efetuassem os primeiros contactos com os povos indígenas. As descrições dos momentos de socialização mostram, não só como o uso dos instrumentos e da música foi importante, como apontam para uma organização consciente das expedições, e, posteriormente, das missões. Nesse contexto, pode-se inferir que a música, naquele período da história, foi a primeira e mais promissora forma de linguagem entre os portugueses e os indígenas, estabelecendo um marco para a difusão da música europeia. A partir da inserção complementar, indispensável e engrandecedora da arte de um hibridismo cultural com evidência na música e em seus atributos históricos, sociais e visuais da Literatura de Viagens, foi possível perceber o arcabouço temático entre os materiais escritos e falados como reflexo da maneira de lidar com a vida dos povos indígenas, e as formas de musicalidade nas suas vastas vertentes de composição, interpretação e criação. Percebemos igualmente que instrumentos como a lira, que, na sua origem, pertencia a uma camada erudita de intelectuais ou, até

²⁶ De notar que a ação de evangelização levada a cabo pelos ocidentais não foi fácil e só foi possível até ao território chinês. Em território japonês sofreu forte oposição o que inviabilizou a atuação dos povos conquistadores de então.

mesmo, de representantes de classes altas da sociedade como a burguesia ou a aristocracia foram usadas em diversas atividades artísticas e culturais, desde rituais religiosos e profanos, até formas de realçar e valorizar patrimónios materiais e naturais. Sendo assim, o ritmo, os instrumentos, a escolha melódica e a equivalência lexical para expressar e assegurar sentimentos suaves ou impactantes são usados e ornamentados, de modo a tornarem-se um espelho de maneiras de ser, estar e pensar essências. Na vivência e no respeito do outro, há então lugar para a presença de um diálogo intercultural que transforma os dialogantes permitindo a transformação do confronto em encontro, e da tolerância em respeito. A solidariedade e a compreensão do outro na sua diferença despontam como uma realidade possível e o enriquecimento de todos, uma ação real. Os espaços e os tempos, as práticas e as culturas tornam-se elementos delineadores de paisagem.

Referências Bibliográficas

- Alves, D. V. (2018). Da conquista de reinos lendários ao naufrágio do olhar: considerações sobre a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto. *Nau Literária, crítica e teoria da literatura em língua portuguesa*. 14 (1), 3-18. <https://doi.org/10.22456/1981-4526.84744>
- Alves, J. S. (ed) (2010). *Fernão Mendes Pinto and the Peregrinação: restored Portuguese text*. Lisboa: Fundação Oriente/Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Avelar, A. P. (2002). Da História e da Literatura: percursos de uma expansão. Factos e Ficções: O Real e o Verosímil. <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/325>
- Lima, L. C. (2003). Mendes Pinto; um extraviado da órbita do Estado. O redemoinho do horror: as margens do ocidente. São Paulo: Editora Planeta. 81-136.
- Loureiro, R. (1991). O encontro de Portugal com a Ásia no século XVI. In M. M de Albuquerque (1991) *O confronto do olhar: o encontro dos povos na época das navegações portuguesas*. Editorial Caminho. pp. 155-214.
- Orlandi, E. P. (2008). *Terra à vista – discurso do confronto: Velho e Novo Mundo*. Editora da Unicamp.
- Schafer, R. M. (1977). *A afinação do mundo*. Editora Unesp.
- Seixo, M. A. (Org.) (1999). *O discurso literário da Peregrinação*. Edição Cosmos.
- Serrão, A. V. (2016). Iconografia do Mar e da Viagem na Arte Portuguesa no tempo de Fernão Mendes Pinto. Novos elementos sobre o escritor e um possível retrato. In Academia da Marinha (2016). *A Peregrinação de Fernão Mendes Pinto 400 anos da sua publicação*. Academia da Marinha. pp. 67-80.
- Tavares, C. M. M. (2008). *Identidade e Alteridade em Peregrinação de Fernão Mendes Pinto*. (Dissertação de Mestrado). Universidade de Aveiro. <https://ria.ua.pt/handle/10773/2775>

Nota sobre as autoras:

Helena Maria da Silva Santana, hsantana@ua.pt

Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, Ciência ID CE15-1FCB-227^a

Helena Santana estudou Composição Musical na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do IPP. Em 1998 obteve o grau de Docteur na Universidade de Paris-Sorbonne (Paris IV) defendendo a dissertação intitulada – “L’Orchestration chez Iannis Xenakis : L’espace et le rythme fonction du timbre”. Desde 2000, desempenha as funções de Professor Auxiliar no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro. Pertence à unidade de Investigação do referido departamento – Inet-MD -, realizando diversa investigação no domínio da música contemporânea.

Maria do Rosário da Silva Santana, rosariosantana@ipg.pt

Instituto Politécnico da Guarda, Escola Superior de Educação, Comunicação e Desporto, Ciência ID 271D-8FB3-A422

Rosário Santana estudou na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do IPP. Em 1998 obteve o grau de Docteur na Universidade de Paris-Sorbonne (Paris IV) defendendo a dissertação intitulada – “Elliott Carter: le rapport avec la musique européenne dans les domaines du rythme et du temps”. Desde 1999, desempenha as funções de Professora Coordenadora na Escola Superior de Educação Comunicação e Desporto do Instituto Politécnico da Guarda. Pertence à Unidade de Investigação – Inet-MD. A sua investigação traduz-se na publicação de diversos artigos sobre música e as artes na educação.

Sátira e Humor na Crónica de João Chagas

SATIRE AND HUMOUR IN JOÃO CHAGAS' COLUMN

João Paulo Duque Löbe Guimarães

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar uma crónica de João Chagas (João Rimanso) publicada no jornal *A Paródia* em 24 de setembro de 1902. Para que seja o mais completa possível, utilizaremos vários instrumentos de análise, desde logo a classificação de crónica satírico-humorística, a análise do discurso humorístico e a Teoria Geral do Humor Verbal (TGHV), a análise crítica do discurso e a imagologia.

Para esse efeito, caracterizamos a crónica satírico-humorística dentro do género crónica, fazemos algumas considerações sobre sátira e humor, a análise do discurso humorístico e a TGHV e referimos os aspetos principais da Análise Crítica do Discurso e da Imagologia.

Após uma breve apresentação de João Chagas, analisamos a crónica “A mulher na civilização e nos costumes” sob os pontos de vista anteriormente apresentados e apontamos algumas considerações finais.

Palavras-chave: crónica; humor; sátira; João Chagas; *A Paródia*.

Abstract

This article aims to analyze a column by João Chagas (João Rimanso) published in the newspaper *A Paródia* on September 24th, 1902, humorous discourse analysis and the General Theory of Verbal Humor (GTVH), critical discourse analysis and imagology.

For this purpose, we characterize the satirical-humorous column within the column type of journalism, make some considerations on satire and humor, the analysis of humorous speech and the GTVH and refer to the main aspects of the Critical Analysis of Discourse and Imagology.

After a brief presentation of João Chagas, we analyze the chronicle “A woman in civilization and customs” from the points of view previously presented and point out some final considerations.

Keywords: column; humour; satire; João Chagas; *A Paródia*.

A Crónica de humor

A crónica é um género híbrido, entre o jornalismo e a literatura. O próprio Eça, ele próprio um cronista genial, associa-a ao humor, realçando a sua “doidice jovial” e o seu “estouvamento delicioso”, contando e rindo, tal como a crónica que nos traz aqui. É também um tipo de jornalismo opinativo, visto que expressa a opinião e o juízo do cronista/escritor sobre os factos que narra, sendo, assim, a forma de expressão para transmitir ao leitor o seu juízo sobre os factos, as ideias e os estados psicológicos pessoais e coletivos (Beltrão, 1980). A crónica é classificada por Marques de Melo no género opinativo do jornalismo, a par da caricatura, do editorial, do artigo, do comentário, etc. (Melo, citado por Melo & Assis, 2016, pp 50-51).

Para Fontcuberta, o jornalismo de opinião teve origem no jornalismo ideológico do século XIX e princípio do século XX. A crónica relata o que acontece ao longo do tempo num local (crónica local) ou sobre um tema (desportivo, social) (Fontcuberta, 2002). Anabela Gradim, pelo contrário, explica que crónica e opinião se costumam confundir, considerando que são géneros diferentes. A crónica é, assim, um texto que recorre à imaginação e às potencialidades estéticas da linguagem, contando uma história ou debruçando-se sobre factos do quotidiano, só raramente exprimindo opiniões (Gradim, 2000).

Quanto ao tratamento dado ao tema, as crónicas podem ser analíticas, sentimentais e satírico-humorísticas (Beltrão, 1980). Estas últimas têm como principal objetivo criticar, com a finalidade de advertir ou entreter o leitor, ridicularizando ou ironizando factos, ações, personagens ou pronúnciação, comentados sempre com o intuito de chamar a atenção ou divertir o leitor. Ao nível da linguagem, utilizam-se os tropos, os verbos no modo condicional, as aspas ou o duplo sentido (ibidem), a bem dizer algumas das características da própria ironia literária (Hamon, 1996). Em nosso entender, engloba, simultaneamente, características da crónica jornalística e características da sátira, ao atacar pelo ridículo os vícios, abusos e outros males, empregando o sarcasmo e a ironia (Hodgart, 2009). A sátira costuma levantar questões morais de uma forma humorística, conduzindo pelo seu ridículo e persuasão retórica a uma chamada de atenção aos seus leitores para uma melhor direção da ação em causa (Weisenburger citado por Dalene, 2012, pp. 2-3).

Nesse sentido, as crónicas sempre estiveram ligadas ao universo humorístico. Atualmente, em Portugal, são famosas as crónicas de Ricardo Araújo Pereira na revista *Visão* e agora na *Revista do Expresso*, mas também há exemplos na rádio e nos outros *media*.

Na época em que João Chagas escreveu as suas crónicas satírico-humorísticas, houve inúmeros outros escritores a escrevê-las, tal como Ramalho Ortigão e Fialho de Almeida, n’ *O António Maria* e no *Pontos nos ii*, respetivamente, ambos jornais de Rafael

Bordalo Pinheiro. Houve, ainda, outros autores anónimos ou que usavam pseudónimos, o que se compreende pelo poder que a censura tinha nessa altura (Barbosa & Matos, 2005), como Thyrso e Rivol, igualmente cronistas d' *A Paródia*.

Com o objetivo de realizar uma análise da crónica escolhida de João Chagas, iremos utilizar a análise do discurso humorístico (Charaudeau, 2006), a Teoria Geral do Humor Verbal (Attardo & Raskin, 2009) e a Imagologia.

Considerações sobre humor, a sua análise e a Teoria Geral do Humor Verbal

O humor é, atualmente, considerado como um termo aglutinador de todos os fenómenos deste campo, nomeadamente os seus satélites concetuais (o riso, o *wit* e a ironia) (Ermida, 2003), seguindo uma classificação anglo-saxónica dos estudos de humor, desde logo defendida por Salvatore Attardo e Victor Raskin, que estabeleceram um modelo de análise comparativa de anedotas e a Teoria Geral do Humor Verbal (TGHV) (Attardo & Raskin, 2009).

Por outro lado, o ato humorístico pode ser analisado pelos seus procedimentos linguísticos e procedimentos discursivos (Charaudeau, 2006). Aqueles que nos interessam mais, neste caso, são os procedimentos discursivos, como o escárnio, o sarcasmo, a paródia, a sátira, a ironia e o *wit*. Ao longo da análise da crónica de João Chagas, identificaremos estes procedimentos.

A TGHV integra seis parâmetros que constituem os Recursos de Conhecimento, sendo o primeiro a linguagem, que abrange várias opções (construções sintáticas, escolha de palavras, escolhas ao nível fonético, morfofonológico, lexical, semântico e pragmático, a utilização de paráfrases, etc.) (Attardo & Raskin, 2009). Para além disso, este parâmetro é responsável pela expressão dos conteúdos de uma anedota que incluem, além do material semântico, alguns elementos e relações especificamente humorísticos, como a linguagem não casual, que tem uma camada adicional de significado e a *punchline*, que é o elemento que aciona a passagem de um *script* para outro, revelando a sua oposição.

O segundo parâmetro é a estratégia narrativa, que é, no fundo, o género ou microgénero da anedota, isto é, procurando determinar se este é de carácter expositivo, um enigma que se tem de decifrar ou uma sequência de perguntas e respostas. Um aspeto importante deste parâmetro é a não-redundância, frequentemente utilizada no desvendar da anedota, que resulta em ligações ausentes, que devem ser reconstruídas pelo ouvinte havendo, igualmente, um abundante uso do implícito, o qual também se relaciona com o quinto parâmetro, o do mecanismo lógico.

O terceiro parâmetro é o alvo, cuja escolha não é completamente livre. Normalmente, o alvo é um indivíduo ou grupo cujo comportamento demonstra dificuldade na realização de uma tarefa simples ou óbvia. Esse comportamento pode ser natural e não precisar de nenhuma explicação. O alvo adequado da anedota deve ter o estereótipo de “parvo”, “estúpido” ou “incapaz” a ele associado, independentemente de corresponder à realidade, sendo uma vasta generalização recorrentemente associada à xenofobia, insegurança, ignorância, competição e, claro, à misoginia, como é o caso da crônica em análise. Desde que o possam aplicar ao ato humorístico, não é sequer importante que o ouvinte ou o leitor acreditem no estereótipo ou partilhem das convicções que ele veicula: basta que o reconheçam. Este parâmetro é o único considerado opcional, podendo existir anedotas sem um alvo específico.

O quarto parâmetro é a situação, que deve ser limitada a atividades óbvias e simples e conter “adereços”, como aqueles que são indispensáveis à identificação da atividade e dos participantes, dos objetos, instrumentos, cenário, etc.

O mecanismo lógico é o quinto parâmetro, podendo consistir, por exemplo, na inversão figura-fundo, em que a figura e o fundo trocam de posição, num regime, por vezes, absurdo, mas de inegáveis efeitos cômicos. Também pode constituir um paralogismo, que se aparenta falaciosamente à lógica. Podem, também, ser acrescentados elementos de paralogismo ao mecanismo lógico básico. Poderá, ainda, ocorrer uma lógica imperfeita ou defeituosa, um quiasmo ou uma analogia, comportando elementos de paralogismo para criar uma falsa analogia. Outro mecanismo de relevo é o chamado “*garden path*”, que consiste num fenómeno cujo efeito corresponde à interpretação errônea de sentenças ambíguas, utilizando manipulações daquilo que parece óbvio e criando um efeito cômico de surpresa. Assim, o *garden path* é o caminho que nos conduz a uma *punchline* inesperada e surpreendente, causando o efeito cômico. O mecanismo lógico mais trivial é a justaposição de duas situações diferentes determinadas pela ambiguidade ou a homonímia de um trocadilho. Uma mera justaposição também pode aparecer sozinha na anedota. A lógica imperfeita ou defeituosa utilizada nas anedotas é chamada “lógica local” (Ziv, 1984, p. 81), a qual dá alguma explicação à incongruência, implicando que o ouvinte ou leitor participe no jogo.

O sexto e último parâmetro é o da oposição de *scripts*. Estes são estruturas cognitivas, muitas vezes consideradas como o “senso comum” e que representam o nosso conhecimento de um número de determinadas rotinas, situações básicas, etc.; ou, noutras palavras, o nosso conhecimento do que é que as pessoas fazem em determinadas situações (Raskin, 1979). O *script* é, também, a sequência previsível de acontecimentos com entrada linguística e pode incluir o inventário dos objetos que se encontram num determinado local e as suas utilizações adequadas, representando um

conjunto de procedimentos que nos permitem obter o que pretendemos (Stockwell, 2006).

A TGHV afirma que o texto de uma anedota é sempre, totalmente ou em parte, compatível com dois *scripts* distintos que se opõem de uma forma especial. Assim, é um texto deliberadamente ambíguo e é a *punchline* que faz disparar o gatilho de um *script* para o outro, fazendo o ouvinte ou o leitor voltarem atrás e aperceberem-se de que era possível, desde o início, uma interpretação diferente (Attardo & Raskin, 2009). A teoria postula três níveis de oposição de *scripts*: a um nível mais abstrato, a anedota opõe o real ao irreal, ou seja, a realidade factual a uma imaginada; esta pode tomar três formas a um nível intermédio de abstração, nomeadamente atual vs não atual, normal vs anormal e possível vs impossível; no nível mais baixo de abstração, estas três podem ser manifestadas por oposições como bom vs mau, vida vs morte, sexo vs não sexo, dinheiro vs não dinheiro, estatura alta vs estatura baixa, etc. Os autores consideram que quase todas estas oposições podem ser classificadas como uma subclasse de bom/mau, o que nos leva a admitir que estes níveis não são estanques e que terão de ser adaptados ao *corpus* em causa. Por fim, são distinguidos dois tipos de gatilho que fazem disparar de um *script* para o outro e seu oposto: os ambíguos e os contraditórios que são, essencialmente, uma mera implementação da oposição de *scripts*.

Para além desta categorização de parâmetros de conhecimento, a TGHV, que é uma teoria fundamental para detetar semelhanças e diferenças entre anedotas e textos humorísticos, o que não é especificamente o âmbito do nosso estudo, procura estabelecer um modelo hierárquico de representação de anedotas. Este modelo, partindo da análise preliminar de Attardo (1989), embora considere que os seis parâmetros estejam interligados e funcionem em simultâneo, defende que eles podem ser hierarquizados, com base na similaridade entre anedotas, da seguinte forma: Oposição de *Scripts*, Mecanismos Lógicos, Situações, Alvo, Estratégias Narrativas e Linguagem. Como estes investigadores, também acreditamos que este seja o modelo de utilização mais simples e eficiente. Também consideramos que esta teoria é uma ferramenta essencial para reconhecer o que é o humor e daí o seu interesse para a nossa investigação desta crónica.

Análise Crítica do Discurso

Este tipo de análise de discurso desenvolvida por Van Dijk, entre outros, é um tipo de investigação que estuda, em primeiro lugar, o modo como o abuso do poder social, a dominância e a desigualdade são postos em prática, bem como o modo como se lhes resiste no próprio texto (Dijk, 2005). É muito útil para interpretar a alteridade a que são sujeitos os outros no discurso, como é o caso das mulheres descritas na crónica.

Neste artigo, analisamos os tópicos, os significados locais, o modelo contextual, o modelo de acontecimentos e a cognição social, conforme Van Dijk propôs.

Os tópicos ou macroproposições desempenham um papel fundamental na comunicação e na interação. São macroestruturas semânticas e representam aquilo sobre que trata o discurso. São expressos, frequentemente, nos títulos, resumos, conclusões, etc.

Os significados locais incluem os significados das palavras, as estruturas das proposições e da coerência. Juntamente com os tópicos, os significados são mais bem lembrados e mais facilmente reproduzidos pelos recetores.

Os modelos contextuais são modelos mentais de uma situação comunicativa. Os modos como os utilizadores da linguagem interpretam ou definem as várias propriedades da situação local nos seus modelos conceptuais mentais controlam e constroem o texto e a fala, como o género, a idade, a profissão, tal como os objetivos ou o conhecimento dos participantes, mas apenas se está definido no modelo contextual do cronista, neste caso. É a partir deles que se fazem seleções contextualmente relevantes de informação e se constroem as mesmas como significados (Dijk, 2005).

Quanto aos modelos de acontecimentos são aqueles que os utilizadores da linguagem criam, para além dos modelos mentais, dos próprios acontecimentos ou situações sobre os quais escrevem. No caso da crónica em análise, é em tom irónico que João Rimanso ridiculariza as atitudes patriarcais da sociedade relativamente às profissões que as mulheres alcançavam pela primeira vez, colocando-se ao lado das feministas no seu modelo de acontecimentos.

Atendendo ao interesse particular da Análise Crítica do Discurso (ACD) no poder, na dominação e na desigualdade social, é de significativa importância para ela explicar as várias formas de cognição social partilhadas pelos grupos e instituições: conhecimento, atitudes, ideologias, normas e valores. Os elementos do conhecimento e das atitudes podem ser expressos em frases genéricas típicas do ensino e da propaganda. A segunda forma como as representações socialmente partilhadas são expressas no discurso é através de modelos mentais, ou seja, da aplicação a um acontecimento específico ou situação (Dijk, 2005).

Imagologia

A Imagologia, oriunda do domínio da Literatura Comparada, é um ramo dos Estudos Literários e Culturais e permite precisamente identificar a imagem do estrangeiro num determinado texto, neste caso a mulher, aqui vista como elemento de alteridade numa sociedade predominantemente sujeita ao poder patriarcal, desconstruindo um texto

masculino cisgénero de um jornal predominantemente lido por homens, que pertenciam ao quadro institucional da dominância masculina (Bourdieu, 2002), assim se integrando nos estudos de género. O estrangeiro é o outro, a alteridade, neste caso a outra, a mulher. A criação da imagem do estrangeiro, do «outro» traduz-se na configuração dos imagotipos literários (Simões, 2011). Nesta crónica, os imagotipos são mulheres que saem da norma ao ingressar pela primeira vez numa profissão, são mulheres especiais numa sociedade patriarcal onde estas oportunidades pertenciam exclusivamente aos homens.

A mulher na civilização e nos costumes”

Figura 5: A mulher na civilização e nos costumes



Nota: página n.º 2 d' *A Paródia* n.º 141, de 24-09-1902, com a crónica de João Rimanso e ilustrações, possivelmente, de Jorge Cid.

João Chagas (1863-1925) foi jornalista, republicano, considerado como um dos mais importantes propagandistas da República e chegou a Presidente do Ministério do I Governo Constitucional (1911), provavelmente o primeiro alto governante de origem mestiça, pois era filho de uma ameríndia e de um português liberal.

Teve uma carreira muito ligada à crónica satírica, nomeadamente nos jornais *O Berro* (1896) com caricaturas de Celso Hermínio, no *Suplemento de Caricaturas d' A Marselhesa* (1897-1898) com o também caricaturista Leal da Câmara e, finalmente, nas três séries d' *A Paródia* (1900-1907), onde foi o principal colaborador literário e cronista de serviço desde 1902, com Rafael Bordalo Pinheiro e seu filho Manuel Gustavo e, depois da morte do mestre, só com Manuel Gustavo. Assinava as suas crónicas como João Rimanso e algumas vezes por João Risonho, já no final da publicação. A maioria das suas crónicas d' *A Paródia* foi publicada no livro intitulado *Bom Humor* (1905).

Esta crónica editorial de João Rimanso (João Chagas) foi publicada n' *A Paródia* n.º 141, de 24 de setembro de 1902, na página 2, estando reproduzida na Figura 1. O *cartoon* que ilustra a crónica não está assinado, mas poderá ser de Jorge Cid. É uma caricatura humorística e um *cartoon* descritivo, procurando divertir o leitor e a leitora, dando destaque à mulher burguesa em trajes sensuais, que brilha e acena para as outras e deverá representar a primeira mulher a assinar uma letra. Curiosa é a mulher toureira ou bandarilheira que não é referida na crónica. Há, também, uma praticante de esgrima e uma caçadora, igualmente não referidas por João Rimanso, que não deixam de ter notas de humor, embrenhadas de *wit*.

Em termos das características da crónica, e as de humor em particular, podemos considerar que desenvolve um tema cujo valor-notícia é a atualidade, o acesso a novas profissões por parte das mulheres, em particular ao mundo dos negócios, referindo a primeira mulher a assinar uma letra de câmbio. Este tema é jornalístico, mas o cronista assume a sua subjetividade em relação a ele, chegando a ser de opinião, ironicamente expressa, que as mulheres devem ocupar todas as profissões. Também se confirmam as palavras de Beltrão, ao indicar que as crónicas de tipo satírico-humorístico só “atingem a sua finalidade quando a personagem, a ideia ou a situação que lhe serve de tema, é amplamente conhecida do público” (Beltrão, 1980), como seria o caso do acesso das mulheres a novas profissões. Por outro lado, a opinião do autor encontra-se implícita na ironia que perspassa por toda a crónica, denunciando a misoginia vigente na sociedade da época.

Relativamente à TGHV, em termos de oposição de *scripts*, o primeiro revela uma sociedade pouco recetiva ao acesso das mulheres às novas profissões e no segundo essa mesma realidade é pontuada por notas irónicas. A *punchline* encontra-se no final da crónica, no último parágrafo: “Nas mãos da mulher, o único dinheiro com que lhe é permitido negociar - é o das compras”, fazendo sorrir os leitores pelo final inesperado.

Quanto aos mecanismos lógicos, estamos perante a justaposição de duas situações diferentes, bem evidenciadas nos dois *scripts*. A situação é o acesso das mulheres a novas profissões, incluindo ao mundo dos negócios e o alvo a sociedade patriarcal da época. A estratégia narrativa é de ordem expositiva. Finalmente, a linguagem, como veremos, tem inúmeras referências à mulher e com alguns termos ou expressões inglesas.

O tópico principal da crónica está enunciado no título “A mulher na civilização e nos costumes” (Guimarães, 2020). Como macroproposições, temos “a primeira mulher a assinar uma letra de câmbio” e uma reflexão sobre a primeira vez que as mulheres ingressaram em várias profissões, como médica, advogada²⁷, etc. Os significados locais que mais se destacam são “mulher”, “negócios”, “feminino”, “opinião pública”, que realçam o ponto de vista expresso pelos tópicos. A repetição a nível semântico constitui-se como um destaque da maior importância dada ao sexo feminino nesta crónica, bem como aos seus efeitos na opinião pública, que não foram pacíficos. Destacam-se, ainda, expressões inglesas como “*Sherry Blossom*”, um “*cocktail*” e o “*London and Brazilian Bank*”, que seria o banco de onde a letra fôra sacada e que realçam o tom jocoso.

O modelo contextual pretende ironizar sobre o papel da mulher nos negócios e a resistência do homem a que tal aconteça. Assim, João Rimanso, em tom divertido, refere as mulheres nas profissões de advogadas, engenheiras, etc., como tendo sido mal recebidas e mal aceites pelos homens. Considera, no entanto, mais grave a sua entrada no mundo dos negócios por estes serem transversais a todas as atividades e, porventura, pelo próprio poder que lhe é atribuído. Assim, o modelo de acontecimentos é enviesado, ridicularizando a não aceitação por parte dos homens pelas mulheres em novas profissões e atividades. Em termos de cognição social, as normas pressupostas seriam do livre acesso das mulheres a todas as atividades, o que não seria nada consensual entre a população masculina da época. Neste caso, ao denunciar a problemática, a crónica com tons humorísticos está também a sugerir a possibilidade de uma leitura alternativa aos leitores e leitoras - a de serem condescendentes e compreensivos com o papel cada vez mais preponderante das mulheres na sociedade.

A crónica apresenta várias metáforas: “apalpando a opinião pública”, “fizeram tremer as pontes”, “sobrevem (...) o advento da saia na vida viril do dinheiro”, “a presença da mulher (...) nos arrais do Negócio, põe em armas Toda a Gente”, o que demonstra a riqueza da sua expressividade, explorando a ambiguidade semântica, a alusão erotizante, a metonímia (“a saia” por “a mulher”) e a subtil aliteração. Também

²⁷ A referência a Mlle Paquin parece ser uma gralha, pois foi Jeanne Chauvin que pugnou pela admissão das mulheres como advogadas aos tribunais, tendo sido admitida ao tribunal em 7 de dezembro de 1900, um dia depois daquela que é considerada a primeira mulher advogada: Sonia Olga Balachowski-Petit, de origem russa e casada com um advogado francês. Também pode ser uma referência humorística a Jeanne Paquin (1869-1936), que foi uma ilustre e grande costureira francesa, tendo fundado uma casa com o mesmo nome.

apresenta personificações - “um novo hermafroditismo, munindo-se de um salvo-conduto de um diploma” - e comparações - “a presença da mulher, assinalada como a de um inimigo”. Acresce que o texto tem um carácter profundamente irónico, como “As primeiras médicas estiveram longe de ser acolhidas com regozijo”, quando, na realidade, o acesso das mulheres a estas profissões relevantes foi extremamente difícil e tenazmente combatido pelo poder da dominação masculina, a que a ironia faz eco. Tem, igualmente, várias alusões paródicas, desde logo ao cocktail *sherry blossom* e a presença da liga no cofre do *London and Brazilian Bank*, que remetem para a presença subtil, sensual e erotizada da mulher naquele que era outrora um domínio masculino. O procedimento mais utilizado é o mimetismo, ao imitar o tom utilizado pelos homens ao falarem sobre as mulheres em novas profissões, as suas dúvidas e questionamentos preconceituosos. João Rimanso assume um papel integrado na sociedade, mas ridicularizando-a no seu discurso irónico. As próprias metáforas são sinais de ironia.

Em termos imagológicos, a imagem de alteridade é marcada pela novidade e estranheza causadas por se assitir à presença da mulher em profissões que antes lhe eram interditas (Guimarães, 2020). Como tal, não a consideramos discriminatória, sendo na essência uma representação de respeito e consideração pelo papel da mulher na sociedade, mesmo quando alerta para as resistências existentes na sociedade de então. Era uma sociedade misógina e que contribuía para o aniquilamento simbólico da mulher no espaço mediático (Tuchman, 2004). A *Paródia*, como contradiscurso e João Chagas, o cronista, surgem aqui a defender o seu papel na sociedade, recorrendo à ironia. Neste caso, é realmente um contradiscurso que vai contra a corrente dominante na época, que colocava barreiras à ascensão da mulher a mais profissões. Assim, o procedimento discursivo da ironia nesta crónica consiste em afirmar que a mulher não era bem vista a exercer novas profissões, quando o que se quer realmente dizer é que não havia dúvidas das suas capacidades para assim o fazer. Não podemos, no entanto, deixar de referir que as referências à liga e ao *sherry blossom* podem ter uma conotação misógina. A liga, como acessório de *lingerie*, remete para fantasias sexuais de uma mulher semidespida e associada à prostituição, sendo também um acessório complementar da mulher fatal.

Considerações Finais

Ao longo da nossa análise, pudemos concluir que esta crónica apresenta muitas das características da crónica satírico-humorística enunciadas (Beltrão, 1980), nomeadamente porque também tem a finalidade de advertir e entreter o leitor, ridicularizando ou ironizando os factos, ações, personagens ou pronunciações comentadas sempre com o intuito de chamar a atenção ou divertir o leitor para o tratamento dado às mulheres que acediam a novas profissões.

Em termos de análise do discurso humorístico, o procedimento mais utilizado é indubitavelmente a ironia, que atravessa todo o texto com o seu duplo sentido humorístico, deixando sinais como os tropos, nas ricas metáforas que utiliza.

Quanto à análise crítica do discurso permitiu-nos desvendar o modelo de acontecimentos do próprio cronista, humoristicamente comprometido com o ato de ridicularizar a sociedade que teimava em aceitar mal a presença das mulheres nas mais variadas profissões e nos próprios negócios.

Relativamente à TGHV, depreendemos que o gatilho que desperta o humor, a *punchline*, surge no final do texto, mas está sempre presente na oposição dos dois *scripts* presentes, o da sociedade patriarcal que rejeita a igualdade das mulheres no mundo laboral e o ridículo a que o cronista a sujeita, tomando partido pelas próprias mulheres.

Finalmente, em termos de análise imagológica, a mulher surge como uma estrangeira neste texto, como se fosse necessário um favor, ou o próprio humor, para ser considerada com o mesmo estatuto do que o homem.

Referências

- Attardo, S. (1989). A multiple-level analysis of jokes. *Humor, the International Journal of Humor Research*, 2(4), 438–439.
- Attardo, S., & Raskin, V. (2009). Script theory revis(it)ed: Joke similarity and joke representation model. *Humor - International Journal of Humor Research*, 4(3–4), 293–347. <https://doi.org/10.1515/humr.1991.4.3-4.293>
- Barbosa, M. M. P., & Matos, Á. C. de. (2005). *A Rolha Bordalo: Política e Imprensa na Obra Humorística de Rafael Bordalo Pinheiro*. Hemeroteca Municipal de Lisboa/Câmara Municipal de Lisboa.
- Beltrão, L. (1980). *Jornalismo opinativo* (Vol. 11). Sulina, ARI.
- Bourdieu, P. (2002). *A Dominação Masculina* (2ª). Bertrand Brasil Lda.
- Charaudeau, P. (2006). Des Catégories pour l'Humour? *Questions de communication*, 10(2), 19–41.
- Dalene, A. (2012). Satire's Corrective Function: Jon Stewart and Post-Modern. *Generative Satire*.
- Dijk, T. A. Van. (2005). *Discurso, Notícia e Ideologia. Estudos na Análise Crítica do Discurso* (1ª). Campo das Letras - Editores, SA.
- Ermda, I. (2003). *Humor, linguagem e narrativa: Para uma análise do discurso literário cómico*. Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos.
- Fontcuberta, M. de. (2002). *A Notícia* (2ª). Editorial Notícias.
- Gradim, A. (2000). *Manual de jornalismo*. Universidade da Beira Interior/Livros Labcom.
- Guimarães, J. P. D. L. (2020). *Imagens da mulher n'A Paródia (1900-1905): A ironia na voz de Bordalo Pinheiro*.
- Hamon, P. (1996). *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Hachette.
- Hodgart, M. (2009). *Satire: Origins and Principles*. Transaction Publishers.
- Raskin, V. (1979). Semantic Mechanisms of Humor. *Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*, 5, 325–335. <https://doi.org/10.3765/bls.v5i0.2164>
- Simões, M. J. (2011). Cruzamentos teóricos da imagologia literária: Imagotipos e imaginário. *Imagotipos Literários: Processos de (Des) Configuração na Imagologia Literária*, 9–53.
- Stockwell, P. (2006). Schema Theory: Stylistic Applications. Em K. Brown (Ed.), *Encyclopedia of language and linguistics editor-in-chief* (Vol. 11, pp. 8–13). Elsevier.
- Tuchman, G. (2004). O aniquilamento simbólico das mulheres pelos meios de comunicação de massas. Em *As mulheres e os media* (pp. 139–153). Livros Horizonte.
- Ziv, A. (1984). *Personality and sense of humor*. Springer Pub. Co.

Nota sobre o autor:

João Paulo Duque Löbe Guimarães é Doutor em Literatura pela Universidade de Évora com a tese “Imagens da mulher n’ A Paródia (1900-1905): a ironia na voz de Bordalo Pinheiro” e Mestre em Jornalismo, Comunicação e Cultura pelo Instituto Politécnico de Portalegre com a dissertação “A transmissão d’ A Paródia para O Inimigo Público: se não aconteceu, podia ter acontecido”. É Investigador na Universidade de Évora - Centro de Estudos em Letras. Publicou 1 artigo em revista especializada. Possui 2 capítulos de livros e atua nos campos da Literatura e

Jornalismo, com ênfase na análise de caricaturas, humor, *cartoons* sob o prisma da Imagologia, Análise Crítica do Discurso, Análise do Discurso Humorístico e Teoria Geral do Humor Verbal.

TRANS/ INTERMEDIALIDADE: PAULO VARELA GOMES ENTRE A CRÓNICA, O DOCUMENTÁRIO E O ROMANCE

TRANS/ INTERMEDIALITY: PAULO VARELA GOMES BETWEEN CRÓNICA, DOCUMENTARY AND NOVEL

Maria Filomena Barradas²⁸

Resumo

Recentemente, os conceitos de intermedialidade e transmedialidade têm-se popularizado no campo dos estudos literários, propondo novas abordagens ao fenómeno literário e às relações que este estabelece com outros fenómenos de natureza mediática.

Estes conceitos parecem-nos relevantes quando se aborda um género como uma crónica, feito de múltiplas intersecções: para ela convergem a história, o jornalismo e a literatura; ela é do periódico, mas fixa-se no livro; é difundida aos microfones da rádio e partilhada nas redes sociais; é mote para um conto; é germe para um romance; é ensaio.

Paulo Varela Gomes (1952-2016), historiador, professor universitário, crítico e escritor, reuniu em *Ouro e cinza* (2014) algumas das muitas crónicas que publicou. Estas crónicas estabelecem relações com a sua restante produção literária, designadamente os romances *Era uma vez em Goa* (2015) e *Hotel* (2015), mas, também com a série documental *O mundo de cá*, produzida em 1995 para a RTP. Assim, partir do quadro teórico intermedialidade e transmedialidade, proposto por Lars Elleström, discutiremos a relação que as crónicas de Varela Gomes estabelecem com a sua demais produção mediática.

Palavras-chave: Trans/ Intermedialidade; Crónica; Romance; Documentário; Paulo Varela Gomes

²⁸ A autora não segue o Acordo Ortográfico.

Abstract

Recently, the concepts of intermediality and transmediality have become popular in the field of literary studies, offering new approaches to the literary phenomenon and the relations it establishes with other phenomena of a mediatic nature.

These concepts are relevant when dealing with “crónica”, a genre made of multiple intersections: history, journalism and literature converge in it; it is from the newspaper, but it is recorded in the book; it is broadcast to the radio microphones and shared through social media; it can be the motto for a short story or a seed for a novel; it is an essay.

Paulo Varela Gomes (1952-2016), historian, university professor, essayist, and writer, brought together in *Ouro e cinza* (2014) some of the many “crónicas” he published throughout his life. These articles can be related to his other literary production, namely the novels *Era uma vez em Goa* (2015) and *Hotel* (2015), but also with the documental series *O Mundo de cá*, produced in 1995 for RTP. Thus, from the theoretical framework of intermediality and transmediality, developed by Lars Elleström, we will discuss the relationship that the “crónicas” of Varela Gomes establish with his other media production.

Keywords: Inter/ transmediality; Crónica; Documentary; Novel; Paulo Varela Gomes

1. Ponto prévio

Penso que me comecei a interessar pela crónica, quando, nesse tempo antigo da transição do século XX para o século XXI, frequentando o Mestrado em Literatura Portuguesa Contemporânea, e sendo uma leitora ávida de Lobo Antunes, me apaixonei por essas prosinhas, que o autor tanto se esforçou nas últimas décadas por nos fazer crer que são desprezíveis – mas que para mim, então e agora são um espaço, um formato ou um género muito especial.

Quando se procura caracterizar a crónica, a crítica tende a evidenciar dois aspectos: (1) o facto de ser mescla de jornalismo e literatura, o que a tornaria genealogicamente híbrida; e (2) o seu interesse pelo quotidiano. Embora concordando com estes traços, parece-me importante problematizá-los um pouco.

Assim, em relação à hibridez do género, parece-me que tal resulta de um entendimento que faz coincidir a figura do cronista com a figura de um escritor firmado, que empresta o seu talento literário ao jornal (usarei aqui “jornal” como termo guarda-chuva para me referir à imprensa escrita tradicional). Mas nesse caso, como falar de hibridez jornalismo-literatura quando lemos uma crónica que mais parece um ensaio? Ou uma que parece uma página de um diário? Ou uma que é a expressão de uma opinião particular sobre um assunto relativo à governação? Ou quando o cronista é apenas cronista e não um ficcionista ou se dedica a outras áreas artísticas que não a literatura? Em relação ao interesse pelo quotidiano, podemos perguntar-nos que quotidiano é este: o do cronista? O do leitor? O da comunidade? E que comunidade? Todos estes? O quotidiano é mote ou é relato? Corresponde a factos que se noticiam ou a ficções? O que fazer quando o jornal foi substituído pelas redes sociais, que servem de plataforma de divulgação de “crónicas”?

Ora, qualquer leitor de crónicas contemporâneas sabe que nem sempre uma crónica é literatura – provavelmente não o é na maioria dos casos; por exemplo, não tenho dúvidas de que a cronística de Lobo Antunes é literatura; mas tenho sérias dúvidas se as crónicas de Miguel Esteves Cardoso, ou Ricardo Araújo Pereira, o sejam. Porém, isso não impede o prazer da leitura. Quem escreve e quem lê crónicas sabe que o destino de muitos destes textos é o esquecimento, pelo que a sua edição em livro parece ser uma forma de escapar a essa fatalidade.

A hibridez da crónica joga-se, do meu ponto de vista, num campo que excede a dicotomia jornalismo-literatura. Se nos recordarmos da etimologia do termo, lembrar-nos-emos, que “crónica” é, em primeiro lugar, um relato historiográfico²⁹. O sedimento

²⁹ Embora “crónica” tenha uma série de correlatos em diversas línguas (*crónica*, em espanhol; *chronique*, em francês; *cronaca*, em italiano; *chronik*, em alemão; *chronicle* em inglês; ou *kroniek*, em neerlandês)²⁹, parecem ser apenas as línguas românicas que fixaram as duas acepções principais que em português associamos à palavra: (1) a de relato historiográfico e (2) a de texto divulgado através de meios de comunicação de massa.

da História permanece nela – o “quotidiano” de hoje é a “História” de amanhã. Além disso, devemos ter em mente que os formatos e os suportes – as materialidades – de que emergem jornalismo, literatura e história são hoje muito mais diversos, em virtude do digital, que permite novas formas de expressão e disseminação da crónica. Finalmente, a relação com outros géneros excede aqueles que são do domínio da literatura e mesmo do escrito.

Entendo, por isso que aquilo que crónica cada vez mais evidencia é a sua natureza *transmedial* e *intermedial*, apresentando-se como um formato que transcende as suas fronteiras (de género, de suporte físico,...) e intermedeia, traz para dentro de si outros formatos géneros, outros media, outras artes para além da literatura.

Ora, face a uma concepção deste tipo, o que vim a constatar é a ausência de uma matriz teórico-metodológica capaz de fazer a ponte entre a natureza mediática e a (muitas vezes) natureza artístico-literária da crónica.

Nesse sentido, parece-me importante trazer aqui a abordagem relativa à intermedialidade e à transmedialidade, proposta por Lars Elleström (2010, 2014, 2019, 2021), e que apresentarei no ponto seguinte.

2. Intermedialidade e Transmedialidade – Quadro teórico e metodológico

O quadro conceptual desenvolvido por Lars Elleström combina a tradição da pesquisa interarte, com a tradição da multimodalidade, focada em fenómenos não estéticos. Embora não sejam coincidentes, estas duas perspectivas têm pontos em comum, nomeadamente por ambas considerarem que toda a acção comunicativa resulta de dispositivos que misturam media (aqui vistos como canais de comunicação) e modalidades (aspectos mais básicos da comunicação, como som, imagem, texto escrito, entre outros). Por forma a melhor compreendermos os termos transmedialidade e intermedialidade, recorrerei às palavras do autor, que os define assim:

(...) the term ‘transmediality’ should be understood as referring to the general concept that different media types share many basic traits that can be described in terms of material properties and abilities for activating mental capacities. (...) (Elleström 2014a: 39–45). (...) Transmediality is evidently a central part of intermediality, which is an even broader concept based on the proposition that different media types are interrelated in all kinds of ways. (...) (Elleström, 2019, pp. 5-6.).

Em inglês, língua franca, *chronicle* é o termo usado quando nos referimos à aceção de relato historiográfico, enquanto *article* ou *column* se refere ao texto divulgado nos periódicos.

A intermedialidade apresenta-se, portanto, como um conceito de escopo alargado, abrangendo e conciliando fenómenos e/ou objectos comunicativos específicos, tendo em conta quer a sua dimensão estética, quer a sua dimensão tecnológica. Nesse sentido, este modelo teórico permite uma abordagem mais escorreita quer às novas formas de arte contemporânea (como a performance, a poesia digital, a videoarte, entre outras) quer a modalidades não-estéticas (como a publicidade e a comunicação política, por exemplo). Do mesmo modo, o conceito sugere uma relação entre textos (aproximando-se nesse sentido da velha “intertextualidade”); porém, procura dar conta que num mesmo texto podem co-existir diferentes modalidades. Ora, isso aproxima a intermedialidade da velha “multimedialidade”, que conotamos com o ambiente digital, onde encontramos texto, imagem e som misturados. Porém, todos os textos, incluindo os literários, reflectem uma constelação de modalidades, como Lars Elleström alerta:

All media are multimodal and intermedial in the sense that they are composed of basic features and can be thoroughly understood only in relation to other types of media with which they share basic features (...). Intermediality is an analytical angle that can be used successfully for unravelling some of the complexities of all kinds of communication.” (Elleström, 2021, p.4)

Ao propor que não existem objectos comunicativos exclusivamente monomodais ou monomediais, o crítico sueco traz para o centro da sua teoria a medialidade. Por exemplo, neste texto escrito, podemos dizer que a língua (portuguesa) é o *medium* usado para escrever este *paper*; mas as minhas escolhas pessoais no que toca ao tipo de letra, ou ao espaçamento criam um outro tipo de medialidade; se, a seguir, usar um gráfico ou imagem, instalei uma nova medialidade; se ler em voz alta, uma medialidade diferente emerge; do mesmo modo, o meu estilo (ritmo, fluência, pausas, escolhas, vocabulário, pontuação, domínio da gramática, etc) vai fazendo nascer medialidades singulares. O conceito de medialidade traduz, deste modo, algo que medeia para e entre seres humanos, que é dotado de significado, que recorre a transmissores e que opera ao longo do espaço e do tempo, sendo parte crucial do processo de comunicação em todos os seus pontos (Bonh, Muller e Rupert, 1988, citados por Clüver, 2007, citado por Bruhn, 2016, p. 17)

Naturalmente, as medialidades não podem ser separadas da mensagem, pelo que o conceito ecoa o famoso *ditum* de Marshall McLuhan: “The medium is the message”; do mesmo modo, devemos lembrar-nos que elas não são neutras, dado que ao mesmo tempo que abrem possibilidades comunicativas, impõem restrições à comunicação. Contrastando e aproximando formatos diferentes, a alta cultura e a cultura popular, o modelo de Elleström está focado no *medium*, isto é, naquilo que é transferido no acto comunicativo, implicando:

- a) Alguma coisa a ser transferida;

- b) Dois polos entre os quais ocorre a transferência (produtor e percepcionador³⁰)
- c) Estádio intermédio que possibilita a troca

O objectos mediáticos gerados nestes processos de troca e transferência são o resultado da combinação de diferentes dimensões mediáticas, tal como se encontra sintetizado no quadro 1.

Quadro 1 –Três dimensões dos objectos mediáticos

<i>Media Básicos</i>	<i>Média Técnicos</i>	<i>Media Qualificados</i>
- palavras escritas	- folha de papel	- biografia, romance
- imagens em movimento	- televisão	- documentário, filme
- som ritmado	- disco	- sinfonia, voz
- ...	- ...	- ...

Fonte: Elaboração própria, a partir de Bruhn (2016) e Elleström (2010, 2014, 2019, 2021)

De acordo com este modelo, um objecto mediático resulta da combinação de diferentes características que encontramos nos media básicos, qualificados e técnicos. Embora estas características sejam em número finito, Elleström defende que as suas possibilidades de associação são virtualmente infinitas. Para o autor, isso acontece de dois modos – através da transformação ou da combinação.

A transformação ocorre numa perspectiva temporal. Pensemos num romance que é adaptado ao cinema ou um poema que representa uma pintura,... Na transformação, nem todos os elementos do *medium* A são aproveitados para o *medium* B; por exemplo, era comum os fãs de *A Guerra dos Tronos*, a adaptação televisiva de parte de *A Song of Ice and Fire* (1996 – presente), de George R. R. Martin, discutirem até que ponto a série acompanhava ou alterava a série de romances de fantasia épica. Já na combinação, temos medialidades distintas dentro do mesmo produto mediático, a agirem de forma síncrona. Pensemos nos créditos de abertura de *A Guerra dos Tronos*: a imagem animada e que vai sofrendo alterações na progressão dos episódios combina-se com o som e com o texto escrito. No entanto, a distinção entre transformação e combinação é pragmática e não essencialista ou ontológica – o que devemos ter em mente é que em si mesmo, qualquer produto mediático tem propriedades trans e intermediais.

Finalmente, seguindo proposta metodológica de Bruhn (2016), que preconiza que os Estudos em Intermedialidade devem debruçar-se em estudos de caso, enfatizando a

³⁰ Elleström usa os termos *producer* e *perceiver*; sugiro “produtor” e “percepcionador” para dar conta dos termos usados pelo autor e esperando que elas traduzam eficazmente a ideia de que tanto quem gera o objecto mediático, quer quem o recebe, constroem e reconstroem este objecto nas suas múltiplas medialidades e sentidos.

multiplicidade de leituras, tendo em conta a medialidade como motivo e considerando quais os meta-aspectos das medialidades que são transformados e combinados, proponho-me analisar as relações entre a crónica, o documentário e a narrativa ficcional de Paulo Varela Gomes (1952-2016), propondo que a crónica, devido às suas características, se comporta como um género intermedial por excelência.

3. Documentário, crónica, ficção

Filho de João Varela Gomes, figura destacada na oposição ao Estado Novo, a ligação de Paulo Varela Gomes à Índia portuguesa – ou ao que restava da Índia portuguesa – só aconteceu tardiamente:

Ouvi falar disto de viver na Índia há muitos anos, pelo meu pai, que serviu no exército português em Goa, no final da década de 1940 (...). Mas só vim à Índia na primeira metade dos anos de 1990 e quem me convenceu a vir foi um americano, um colega historiador da arte, David Kowal (...) e eu vim com o Camilo Azevedo.

Fizemos um documentário (O Mundo de Cá) (...). (Gomes, 2014, p. 181)

Estas palavras são da crónica “Adeus Índia”, publicada em Agosto de 2009, no *Público* e que podemos ler em *Ouro e cinza* (2014).

O mundo de cá (1995) está disponível no site dos arquivos RTP (<https://arquivos.rtp.pt/programas/o-mundo-de-ca/>), sendo, por isso, possível revê-lo na actualidade. Quem tenha lido alguma coisa autor, facilmente reconhece na série documental, que se alinha com o discurso da divulgação científica e da histografia, temas também convocados quer para as crónicas, quer para a ficção. Por seu turno, *Ouro e cinza* (2014) reúne crónicas escritas entre 2002 e 2012 e saídas no *Público*³¹. Escolhi apenas duas crónicas para meu ponto de partida: “O caminho hippie” (pp. 113-114) e “Hotel” (pp. 51-52) e é a partir delas que traçarei algumas ligações entre crónica, documentário televisivo e ficção romanesca.

Em “O Caminho Hippie” somos levados até Anjuna, uma pequena aldeia piscatória em Goa, famosa por ser um dos destinos do *hippie trail*, que se desenvolveu entre as décadas de 60 e 70 do século XX, quando

milhares de adolescentes partiram da Europa e atravessaram a Turquia, o Iraque, o Irão, o Afeganistão, chegaram à Índia, fizeram as obrigatórias peregrinações a Katmandu no Nepal e a Benares no vale do Ganges, e desceram para Goa. Aqui, nesta Índia latina, descansavam enfim no meio de alguma civilização por eles reconhecível graças à presença de mais de quatro séculos de catolicismo: casas e aldeias à maneira europeia, bares e cafés, o uso generalizado da língua inglesa. (Gomes, 2014, p. 114)

³¹ Lê-se na contracapa do livro: “Colaborei com o Público desde que este jornal apareceu, em 1990. Escrevi textos de variados géneros e, entre 2007 e 2013, crónicas regulares (...). Seleccionei para este livro (...) aquelas que ainda hoje me parecem bem, conjuntamente com alguns artigos mais longos, que saíram tanto no *Público* como em outras publicações.”

O cronista aponta ainda um artigo de Graham Greene como motivador do interesse dos *hippies*; embora não o refira na crónica, este artigo é “Goa, the Unique”, publicado pela primeira vez no *Sunday Times*, de 1 de Março de 1964 e que é apresentado em apêndice, no final de *Era uma vez em Goa* (2015). De acordo com a nota que acompanha o apêndice, trata-se de uma tradução do próprio Varela Gomes, a partir da versão transcrita em Jerry Pinto (ed.), *Reflected on Water. Writings on Goa*, de 2006.

Ora, enquanto esta crónica conta factos, explica uma História, quando pegamos em *Era uma vez em Goa*, somos constantemente alertados para o estatuto ficcional do que temos entre mãos. Isso é claro logo no título, que usa a fórmula tradicional “era uma vez”, que enceta tantas histórias infantis e que marca uma narrativa da ordem do maravilhoso, do ficcional ou do não comprovado. Em simultâneo, as notas de rodapé – dispositivo do texto académico, usando aqui como lugar do autor em esclarecimentos ao ficcional – tornam evidente o ficcional, por exemplo, ao esclarecerem que autor não sabe se aquilo que diz no texto corresponde à verdade histórica, por exemplo logo na nota de rodapé na primeira página do romance:

O autor não acredita naquilo que aqui escreve, e em muitas páginas subsequentes (...). O autor tem recursos bibliográficos, e tem sobretudo amigos e conhecidos suficientemente sabedores, para averiguar com exatidão como era a vida quotidiana em Goa entre 1963 e 1964 [período em que se passa a acção], mas preferiu inventar de vez em quando e, se nessas ocasiões acertou foi por acaso. Deve considerar considerar-se que esta novela faz referência, em grande medida, a um sítio e época míticos: a Idade da Inocência de Goa. (Gomes, 2016, p. 13)

Graham é o jovem narrador de primeira pessoa que contará aos leitores como “[h]ouve uns poucos anos em que a [sua] vida foi invulgar” (Gomes, 2016, p. 13). Homónimo de Graham Greene – que depois também ocupará o lugar de personagem –, Graham é um jovem britânico, constantemente confundido com português, que chega a Anjuna sozinho e se instala numa pequena pensão, A Casa do Antonio. Mais tarde, chegará o seu companheiro de viagem, Peter, na companhia da “incrivelmente linda” (Gomes, 2016, p. 123) Helga, uma jovem historiadora de arte alemã, que procura estudar a arquitectura católica em Goa, bem como outros jovens – os primeiros *hippies* em Anjuna.

A “Royal Enfield Bullet, modelo 1955, que (...) é a mota mais linda construída no planeta Terra desde que este emergiu do magma primitivo, ou lá de onde foi” (Gomes, 2016, p. 147), que fora referida na crónica³², é a agora o meio de transporte que Graham usa para viajar entre Anjuna e Pagim, na companhia de Antonio (o proprietário da mota), Peter (o amigo com quem partira de Inglaterra), e as outras personagens, entre as quais

³² O ponto de partida da crónica é a referência à feira de Anjuna, que se realiza todas as quartas-feiras e onde os *hippies* “[v]endem tudo, desde magníficas motorizadas Enfield até peças de artesanato” (OC, p. 113)

Graham Greene. A viagem entre Anjuna e Pangim incluirá uma travessia por ferry. Embora o autor nos diga em rodapé que desconhece se em 1963 a viagem se processava da forma descrita em *Era uma vez em Goa*, ao vermos o episódio “O Dente de Buda – Parte I”, entre os minutos 21:14 e 22:18 de *O mundo de cá* (<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/o-dente-de-buda-parte-i/>), encontramos a versão visual, videográfica, testemunhal e documental da travessia que se descreve assim no romance:

(...) passámos ao episódio mais perigoso da minha breve estada em Goa até esse momento (...): a viagem de ferry. A embarcação era ferrugenta, azul e larga, tinha um pano multicolorido a dar sombra ao deque, e entrámos todos ao molho, nós, o VW, a Enfield, um camião militar cheio de tralha, umas cem bicicletas e uns mil goeses (...). A verdade é que, inclinado e andando aos bordos como um bêbedo, o ferry fez-se ao largo e atravessou o rio (...). (Gomes, 2016, p. 149)

Observarei agora a crónica “Hotel” (Gomes, 2014, pp. 51-52). Citando e traduzindo uma passagem “enigmática” de Proust, designadamente do quarto volume de *A la Recherche du Temps Perdu/ Sodoma e Gomorra*, o cronista reflecte no tipo de espaço que o hotel é, um espaço que nos afasta com a sua não familiaridade, mas que desejamos apropriar e tornar um lar. O texto da crónica é agora do domínio da reflexão em torno do significado simbólico do hotel enquanto forma supletiva do lar, e, por extensão, também do significado de lar:

A vontade de sair do hotel, tal como a vontade simultânea de nele ficar esclarecem muito bem a complexidade do nosso sentimento de pertença a um lar, um sentimento que é ao mesmo tempo inevitável, misterioso e inquietante. Em todos os lares, como em todos os hotéis, há desconhecidos e desconhecidas que descem ou sobem escadas e olham para nós com olhos mudos. (Gomes, 2014, p. 52)

O tema do hotel é explorado noutras crónicas, como “Taj”, onde se descreve um hotel real, o Taj Mahal em Bombaim (ou Mumbai), inaugurado em 1903:

O nome do hotel (...) remete para o conhecido monumento seiscentista de Agra mas também constitui, com a forma palatina do edifício, uma invocação do passado histórico que Bombaim não tem: Taj Mahal significa “Palácio da Coroa”, ou “Grande Palácio.

(...) [A]quilo que fez a popularidade do Taj junto dos ricos (...) e dos pobres (...) foi o seu luxo (...). Muito rapidamente o Taj tornou-se o edifício-imagem de Bombaim, e é apropriado que uma das mais hospitaleiras e cosmopolitas cidades do mundo tenha como símbolo um hotel” (Gomes, 2014, pp. 151-152)

Em *Hotel* (2014), prémio PEN Narrativa 2015, encontramos o excêntrico Joaquim Heliodoro, que transformará um palácio do início do século XX num hotel peculiar, cujos quartos e suites são todos diferentes entre si. Na sua juventude, Joaquim Heliodoro “[f]icara muito impressionado quando (...) em viagem com a mãe e o padrasto pela Índia antiga [se instalaram] no Taj”, do qual “recordava (...) as *bow windows* do exterior, as galerias suspensas de acesso aos quartos, um café chamado Sea Lounge,

que era um sítio com janelas muito grandes (...)” (Gomes, 2015, pp. 59-60). Estamos de regresso à Índia, portanto, onde Graham, acalenta, tal como Joaquim Heliodoro, o sonho de ser hoteleiro e de “decorar cada quarto de maneira diferente, (...) e até dar a cada um uma forma diferente” (Gomes, 2016, p. 196). Do mesmo modo, o jovem fantasia as passagens secretas, o dormir de vez em quando num dos quartos desocupados³³ – aspectos que vão ser estruturantes no romance *Hotel*. Embora em termos de publicação, *Hotel* seja anterior a *Era uma vez em Goa*, a nota final incluída neste último informa que uma “primeira versão (...) muito parecida com a que o leitor tem entre mãos, foi escrita entre Maio, Junho e Julho de 2012. O escritor não escrevia ficção há mais de vinte e cinco anos” (Gomes, 2016, p. 361). O que escreveu então? Crítica, história, crónica: discursos espalhados por outros suportes de que a ficção se apropria.

De acordo com o quadro teórico da intermedialidade, estas transferências de um *medium* para outro podem ocorrer por combinação ou por transformação. Nos casos em apreço, temos elementos que são transformados noutros: a crónica e o documentário transformam-se em ficção. Tratando-se de uma transformação, aquilo que observamos é a selecção de elementos que são transferidos de registos factuais, expositivos, reflexivos e críticos para registos ficcionais, o que eleva o seu valor estético-literário. A Índia, a sabedoria de Paulo Varela Gomes enquanto historiador de arte, as suas leituras, as constantes remissões para outras obras artísticas, entre outros elementos, estão sempre presentes nestes textos, que nunca se confundem com crítica de arte, nem com a história da presença portuguesa na Índia, nem com um tratado sobre arquitectura.

4. Em jeito de conclusão – da crónica como varanda

Encerro a minha exposição, chamando a atenção para um dos capítulos de *Hotel* “Lászlo Batory, Margareta e as varandas” (Gomes, 2015, pp. 123-132)

Lászlo e Margareta, os primeiros hóspedes a alojar-se no hotel, são-nos apresentados no fim do primeiro capítulo do romance; a atracção que Joaquim Heliodoro sente de imediato por Margareta será determinante, avisa o narrador, para o desenrolar da acção romanesca. Ficamos a saber que Lászlo é um académico, especialista em “Cristianismo primitivo no Oriente” (Gomes, 2015, p. 14), que se exprime com um sotaque da Índia

³³ “A verdade (...) é que eu sempre sonhara ser hoteleiro (...), o melhor de ser dono de um hotel seria decorar cada quarto de uma maneira diferente, o que não é nada realista economicamente, claro, mas era o que eu sonhava, e até dar a cada um uma forma diferente (...), e percorrer os corredores a altas horas da noite como um fantasma amigável e protector, ou ficar a dormir de vez em quando num dos quartos vazios e até na indisponível suite (...), conhecer cada degrau tangente das escadas e o rangido diferente de cada um, os cantos inúteis dos corredores onde se dispõem duas cadeiras e uma mesita que nunca se viu ninguém usar excepto um ou outro miúdo que são como hoteleiros sem consciência disso entram no hotel como quem acede a um castelo mágico (...)” (Gomes, 2016, pp. 195-196)

católica (Gomes, 2015, p. 125) e que é autor de *S. Tomás, Lenda e História*, que Joaquim Heliodoro tem na edição italiana, herdada do padrasto (Gomes, 2015, p. 15).

Retornando ao documentário *O mundo de cá*, o primeiro episódio conta aos telespectadores que um dos factores que sustentou a expansão do catolicismo na Índia foi a crença de que o apóstolo Tomás (ou Tomé) tinha chegado à Índia e evangelizado os povos desse subcontinente. Esta ideia sustentou uma outra crença – a de que o hinduísmo era uma versão do cristianismo – o que, naturalmente, favorecia as pretensões políticas, religiosas e económicas dos portugueses do século XVI, que se tentavam estabelecer no território. O documentário leva-nos a viajar pelo resto dessa presença em Goa – vemos a vegetação que tomou conta de tantas e tantas edificações, o que parece repercutir no nome da universidade (ficcional), onde Batory lecciona: a Universidade de Efeubewachsen, termo alemão que significa “coberto de hera/vegetação”.

É também em *O mundo de cá*, na 2ª parte do episódio do episódio “O dente de Buda” (<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/o-dente-de-buda-parte-ii/>), entre os minutos 13:08 e 14:38, que aprendemos sobre os alpendres, elemento arquitectural que une a tradição da arquitectura portuguesa à arquitectura indiana; a voz da narradora chama-lhes exemplos de uma arquitectura mestiça e, no final da sequência, Paulo Varela Gomes explica ao telespectador quais as funções dos alpendres e das conversadeiras que aí se encontram: conversar, é claro, mas também apanhar fresco e ver quem passava na rua.

Ora, no capítulo “Lászlo Batory, Margareta e as varandas” (Gomes, 2015, pp. 123-132) assistimos, de novo a uma amplificação e a uma transformação deste tópico. As personagens (Joaquim Heliodoro, Lászlo e Margareta) discutem as diferenças entre as noções de “alpendre”, “varanda”, “loggia” e “balcão” ou “balcony”; o debate é longo, com cada um dos intervenientes a tentar circunscrever com clareza cada um dos termos. Finalmente, Margareta intervém:

O problema, disse ela, é que as varandas ou balcões, em qualquer região de influência muçulmana e também no Extremo Oriente, servem para nós vermos e não para sermos vistos (...) são como os mirantes dos conventos femininos ibéricos, estruturas de voyeurismo (...).

[Pelo contrário] (...) os balcões das casas indo-portuguesas de Goa, e até as varandas das casas antigas nas regiões de clima tropical (...) [foram criados] por uma sociedade de costumes burgueses, a do século XIX e a do século XX (...) onde as pessoas podem ver, mas também podem, e devem, ser vistas (...). (Gomes, 2015, pp.130-131)

Embora não tenha encontrado nenhuma crónica em que a questão da varanda seja abordada, atrever-me-ei a propor o seguinte: a varanda está para a arquitectura como a crónica e o documentário estão para os exemplos de ficção literária que aqui foram observados. São lugares de intermediação, ligam o interior e o exterior, permitem a

observação e a exibição, são uma concretização da própria medialidade, fluxo que percorre o circuito da comunicação desde o produtor até ao intérprete, cada qual com os seus esquemas mentais específicos, que os capacitam para a codificação, descodificação e reconfiguração de uma mensagem, atendendo às características particulares que esta manifesta.

A ficção de Paulo Varela Gomes é pródiga na convocação de diferentes media não literários: a crónica foi apenas o mote, pois tratando-se de um media verbal, a sua relação com a literatura surge como natural; no entanto, tanto na crónica, como nos exemplos da ficção literária que apresentámos, somos confrontados constantemente com referências a outras obras de arte, descrições de pinturas, citações e transcrições de livros – algumas totalmente ficcionais – mas que sublinham o permanente carácter dialogante da literatura e que nos lembram também que novas tecnologias e novas linguagens podem ser apropriadas artisticamente (o que acontece, por exemplo, nos videojogos).

Finalmente, este circuito não estaria completo sem uma referência ao discurso académico que, ao ser convocado para a ficção de Paulo Varela Gomes nos lembra a “tarefa de Sísifo (...) como o hipertexto da internet (...) é andar às voltas, às voltas, sempre às voltas”, num “esforço [que] só prolonga a espiral de conhecimento, vertiginosa e sem destino, sem fixação possível” (Gomes, 2015, p. 179), como esta que aqui se termina.

Referências

- Bruhn, J. (2016). What is mediality, and (how) does it matter? theoretical terms and methodology. In: *The intermediality of narrative literature*. Palgrave Macmillan, London. https://doi.org/10.1057/978-1-137-57841-9_2
- Elleström, L. (2010). Media borders, multimodality and intermediality. Palgrave Macmillan London. <https://doi.org/10.1057/9780230275201>
- Elleström, L. (2014). Media transformation - the transfer of media characteristics among media. Palgrave Macmillan <https://doi.org/10.1057/9781137474254>
- Elleström, L. (2019). Transmedial narration - narratives and stories in different media. Palgrave Pivot Cham. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-01294-6>
- Elleström, L. (2021). The modalities of media ii: an expanded model for understanding intermedial relations. In: Elleström, L. (eds) *Beyond media borders, volume 1*. Palgrave Macmillan, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-49679-1_1
- Gomes, P. V. e Azevedo, C. (1995). *O mundo de cá*. <https://arquivos.rtp.pt/programas/o-mundo-de-ca/>
- Gomes, P.V. (2014). *Ouro e cinza*. 1ª ed. Tinta-da-China
- Gomes, P. V. (2015). *Hotel* [ed. bolso]. 1ª ed. 3ª reimp. Tinta-da-China
- Gomes, P. V. (2016). *Era uma vez em Goa*. 3ª ed. Tinta-da-China

O EFÊMERO DO COTIDIANO ATRAVÉS DA PERENIDADE DA LITERATURA: RELACIONANDO A CRÔNICA COM POEMAS

*THE EPHEMERA OF DAILY LIFE THROUGH THE PERENNITY OF LITERATURE:
RELATING CRONICA TO POEMS*

Mônica Patrícia da Silva Pires
Aryane Vanusa Cavalcanti Alves

Resumo

Os textos que se reportam a fatos trazem traços de certa imparcialidade. As marcas impessoais dão lugar à literariedade e à subjetividade quando o factual vem narrado através da crônica. Sendo um gênero textual que perpassa o corriqueiro, a crônica atrai autores e leitores através da poesia que estes apuram do retrato que ela faz do real. Pela naturalidade de sua construção linguística, observa-se, por vezes, que a crônica não tem lugar de destaque entre outros gêneros literários ou se sobressai, transcendendo tempo e espaço como muitos textos da literatura universal. Porém, tal despreensão é superada e ela permanece próxima aos leitores, com lugar cativo na formação destes, alcançando outros gêneros como o poema, já que se percebe uma relação estreita, por se tratar de textos construídos pelas perspectivas inusitadas de quem observa a cotidianidade pitoresca do mundo ou as banalidades que merecem ser escritas e lidas. Este estudo busca relacionar a crônica “Considerações em torno das aves-balas” (Ângelo, 2003) aos poemas “Morte e vida severina” (Melo Neto, 2007) e “Feito bala perdida” (Azevedo, 2014), apoiando-se em elementos teóricos do *Dialogismo* e *Polifonia* (Bakhtin, 1994) e da *Intertextualidade* (Kristeva, 2006), com o objetivo de reconhecer experiências de leitura significativamente ampliadas através da relação entre a crônica e outros gêneros literários. O trabalho sugere que as relações se mostrem no campo temático, na abordagem, na forma e nos recursos expressivos ou culturais revelados pela construção de sentidos dos textos.

Palavras-chave: literatura; crônica; poemas; intertextualidade; formação do leitor.

Abstract: The texts that refer to facts bring traces of certain impartiality. The impersonal marks give way to literariness and subjectivity when the factual is narrated through the chronicle. Being a textual genre that permeates the commonplace, the chronicle attracts authors and readers through the poetry that they refine from the portrait it makes of reality. Due to the naturalness of its linguistic construction, it is sometimes observed that the chronicle does not have a prominent place among other

literary genres or stands out, transcending time and space like many texts of universal literature. However, such unpretentiousness is overcome and it remains close to the readers, with a captive place in their education, reaching other genres such as the poem, since a close relationship is perceived as they are texts constructed by the unusual perspectives of those who observe the picturesque daily life of the world or the banalities that deserve to be written and read. This study seeks to relate the *cronica*. *Considerations around the bullet birds* (Ângelo, 2003) to the poems *Death and life severina* (Melo Neto, 2007) and *Like a lost bullet* (Azevedo, 2014), based on theoretical elements of *Dialogism* and *Polyphony* (1994) and *Intertextuality* (2006), with the aim of recognizing significantly expanded reading experiences through the relationship between the *cronica* and other literary genres. The work suggests that the relationships are shown in the thematic field, in the approach, in the form and in the expressive or cultural resources revealed by the construction of meanings in the texts.

Keywords: literature; *cronica*; poems; intertextuality; reader formation.

Introdução

Por ser literária, a linguagem trazida pela crônica busca mais que a pura combinação de palavras apenas por seus significados, como a utilizada em textos informativos ou expositivos. De tal modo é a elaboração de outro gênero literário, o poema, cuja linguagem também se apresenta de maneira produzida a criar imagens, sensações e interpretações diversas.

Conquanto haja diferenças entre esses dois gêneros, levando em consideração a elaboração do texto literário, a crônica e o poema podem ser e estar relacionados em diversos aspectos. Isto é justificável porque, como defende Bakhtin (1997), a linguagem é naturalmente dialógica. Entretanto, podem-se encontrar até mesmo relações formais e não só discursivas entre os textos e esta é a premissa que envolve este trabalho.

A proposta de relacionar a crônica “Considerações em torno das aves-balas” de Ivan Ângelo (2003) com os poemas “Morte e vida severina” de João Cabral de Melo Neto (2007) e “Feito bala perdida” de Ricardo Azevedo (2014) tem o objetivo de reconhecer na relação entre a crônica e outro gênero literário, no caso deste trabalho, o gênero poema, uma experiência significativa de leitura e ampliação da perspectiva dos textos envolvidos e do leitor. “Relacionar dois ou mais textos equivale a estabelecer conexões e analogias, aproximá-los levando em conta algum tipo de critério” (Cereja et al., 2009, p. 70). Deste modo, apoiando-se em elementos teóricos do *Dialogismo* e *Polifonia* (Bakhtin, 1994) e da *Intertextualidade* (Kristeva, 2006), este estudo encontra na relação entre textos de diferentes gêneros uma importante operação de leitura, ao considerar as semelhanças ou dessemelhanças encontradas neles, explorando-as.

Primeiramente, tem-se uma breve explanação teórica sobre os gêneros em destaque, bem como uma apresentação dos autores e dos textos, e, seguidamente, traz-se a discussão, as análises desenvolvidas através das relações dadas entre os textos evidenciados, onde serão destacados os preceitos do *Dialogismo* e *Polifonia* (Bakhtin, 1994) e da *Intertextualidade* (Kristeva, 2006), assim como outras posições teóricas a respeito das relações entre textos, para validar as que puderam ser lançadas entre aqueles que estão em estudo.

A crônica e o poema: prosa e verso recriando as imagens do dia a dia

A depender dos contextos de comunicação usam-se certas composições de texto, os reconhecidos gêneros textuais, os quais, com algumas variações, combinam-se na macroestrutura, no conteúdo, na linguagem, na finalidade, na intenção, entre outros critérios da textualidade. Assim também ocorre com os gêneros literários:

Na elaboração de um texto literário, entretanto, além da significação, as palavras são selecionadas e combinadas de forma a evidenciar a sonoridade, a tensão, a ambiguidade, a formar imagens, sugerir formas, cores, odores, sons, permitindo múltiplas sensações, leituras e interpretações (Cereja e Magalhães, 2000, p. 87).

Esta seção exhibe os gêneros literários, crônica e poema, com o propósito de elucidar como eles se comportam e buscando observar que, apesar de diferentes, podem ser encontradas interessantes relações entre eles, considerando a abordagem dos autores ou certos aspectos formais e discursivos, como ocorre nos textos escolhidos para o desenvolvimento deste trabalho.

Da crônica: a palavra próxima ao nosso modo de ser mais natural

Sabe-se que a crônica é descendente do jornal impresso, ou pelo menos produto dele, quando a imprensa alcança a máquina editorial como distribuidora de toda a sua produção. Por isto, “a crônica é um gênero textual híbrido que oscila entre a literatura e o jornalismo, pois é resultado da visão pessoal, subjetiva do cronista ante um fato qualquer, colhido no noticiário ou no cotidiano” (Cereja e Magalhães, 2000, p. 201). Contudo, esta definição é um tanto limitada, se comparada ao alcance de leitores que a crônica mantém ao longo dos tempos, conforme esclarece Candido:

(...) vamos pensar um pouco na própria crônica como gênero. Lembrar, por exemplo, que o fato de ficar tão perto do dia-a-dia age como quebra do monumental e da ênfase. Não que estas coisas sejam necessariamente ruins. Há estilos roncantes mais eficientes, e muita grandiloquência consegue não só arrepiar, mas nos deixar honestamente admirados. O problema é que a magnitude do assunto e a pompa da linguagem podem atuar como disfarce da realidade e mesmo da verdade. A literatura corre com frequência este risco, cujo resultado é quebrar no leitor a possibilidade de ver as coisas com retidão e pensar em consequência disto. Ora, a crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas. Em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitada. (Candido, 2003, p. 89).

Ainda que em face ao desafio de migrar do jornal impresso, seu meio original de orientação e circulação, o qual se tornou artigo quase obsoleto (ao menos no Brasil), a crônica conta com a fidelidade do leitor ao longo de umas duas centenas de anos, seja devido aos temas de que trata ou, principalmente, à forma de dizê-los, alocando-se nos livros ou mesmo nas mídias digitais atualmente. Para Bakhtin, essa capacidade de manutenção é própria dos gêneros literários:

A vida de um gênero literário reflete as tendências mais estáveis, as orientações “eternas” da tradição literária. Por isso, ele conserva elementos arcaicos, ressignificando-os, renovando-os. Nele, estão, concomitantemente, o mesmo e o outro, o velho e o novo. Em cada etapa da evolução literária, esses princípios renascem e renovam-se. Por conseguinte, um traço arcaico conservado não é algo morto, mas vivo, dado que é capaz de renovar-se. O gênero vive no presente, mas lembra-se de seu passado, de sua origem, conserva a memória artística no processo de evolução. (Bakhtin apud Fiorin, 2006, p. 90).

Assim, a crônica sobrevive e se sustenta ao lado de outras narrativas literárias e geralmente apresenta os elementos básicos delas: personagem; narrador observador ou participante do enredo e quase sempre crítico deste; tempo e espaço (por vezes mais limitados que em outros textos narrativos mais extensos). Usa o texto de forma pessoal, artística e humorada, com as variações da língua no padrão culto formal, culto informal ou coloquial. De forma geral, suas características estão assim resumidas:

Registrando o circunstancial do nosso cotidiano mais simples, acrescentando, aqui e ali, fortes doses de humor, sensibilidade, ironia, crítica e poesia, o cronista, com graça e leveza, proporciona ao leitor uma visão mais abrangente, que vai além do fato: mostra-lhe, de outros ângulos, os sinais de vida que diariamente deixamos escapar. A crônica é quase sempre um texto curto, apressado, (...) redigido numa linguagem descompromissada, coloquial, simples, muito próxima do leitor. (...) Apresenta poucas personagens e se inicia quando os fatos principais da narrativa estão por acontecer. Por essa razão, o espaço e o tempo da crônica são limitados: as ações ocorrem num único espaço e o tempo, normalmente, corresponde a não mais que alguns minutos ou algumas horas. (...) Admite narrador em 1ª e 3ª pessoas, isto é, o narrador pode participar dos fatos e refletir sobre eles como personagens ou ser observador daquilo que narra e comenta. É comum também haver crônicas cujo narrador se ausenta (...). (Cereja e Magalhães, 2000, p. 202).

Dessa forma, com o propósito de divertir ou refletir criticamente sobre a vida e os comportamentos humanos, a crônica sobreviveu até os nossos dias. Aliás, a crônica vive ativa e leitores a sustentam, podendo ser considerada um dos gêneros que alimentam muito do que é consumido em literatura atualmente, como destacado em sequência:

(...) E para muitos pode servir de caminho não apenas para vida, que ela serve de perto, mas para a literatura, como dizem. Por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo o dia. Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural. Na sua despreensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorrateira, recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma (...). Por isso mesmo consegue quase sem querer transformar a literatura em algo íntimo com relação à vida de cada um, e quando passa do jornal ao livro nós verificamos meio espantados que a sua durabilidade pode ser maior do que ela própria pensava. (Candido, 2003, p. 90).

Longe de se ater apenas ao enquadramento imparcial da realidade, o cronista ressignifica e transforma os pontos-chaves do fato, fazendo com que as questões “O quê? Onde? Quando? Com quem? E como?” tomem traços de literariedade, tornando

a crônica mais impactante que os relatos objetivos do factual, nos quais a reincidência própria do dia a dia tende a normalizar os dados da realidade aos olhos do leitor.

Do poema: a palavra próxima ao nosso peito

O poema é uma forma de composição inscrita nos anais da literatura bem antes que a crônica. “Os poetas foram os primeiros a dar expressão às leis, à teologia, à história etc. Depois surgem os filósofos, excluindo-se ambos mutuamente” (Candido, 1996, p. 94). Aos poetas, credita-se a linguagem figurada, forma única e talvez primeira de conceber e representar o mundo, para forjar seu intuito maior que é a própria poesia:

(...) cada etapa de evolução da humanidade cria a sua língua e a sua maneira de ver o mundo, etc. Aos estágios iniciais corresponde uma visão “poética”, isto é, criadora. Antes de conhecer as causas racionais dos fatos, o homem as imagina, as cria pela força da imaginação e as considera em seguida como realidades exteriores a ele. Poesia, neste sentido largo, é a criação a partir da fantasia, que é potente no primitivo como na criança, e que vai diminuindo à medida que se desenvolve a razão. Trata-se, portanto, de uma forma de ajustamento ao mundo, um modo especial de ver as coisas e o homem. A linguagem poética, eminentemente criadora, nasce da necessidade de exprimir, mas não sucede a uma linguagem não-poética; pelo contrário, precede-a (...). (Viço apud Candido, 1996, p. 94).

Para Edgar Allan Poe, “nenhum poeta pode permitir-se dispensar *qualquer coisa* que possa auxiliar seu intento” (Poe, 1985, p. 103, grifos do autor). Esta afirmação ratifica que o poema engloba esforços linguísticos, estruturais, rítmicos, semânticos, entre outros, mobilizados pelos poetas para que estes alcancem os efeitos por eles pretendidos. Sobre a denominação do poema, pode ser assim sintetizada:

(...) forma de composição que se destaca também por uma espécie de melodia e de ritmo que emanam do modo como as palavras são arranjadas. O poema é, assim, um gênero textual que se constrói não apenas com ideias e sentimentos, mas também por meio do emprego do verso e seus recursos musicais – a sonoridade e o ritmo das palavras –, da função poética da linguagem e de palavras com sentido figurado, conotativo. A melodia que caracteriza os textos poéticos é resultado de alguns recursos presentes na poesia de todos os tempos. (Cereja e Magalhães, 2000, p. 87).

O poema sobressai-se na criação literária por fazer uso da sonoridade da língua, criada pela intensificação de efeitos que reforçam o valor significativo do som. Ao falar em estrutura sonora, Candido (1996) afirma que todos os poemas têm a sua individualidade sonora própria, é como uma tradução auditiva de impressões dos outros sentidos, isto é, as construções do poeta envolvem sensações das diferentes formas de sentir: tato, audição, visão entre outros, assim como de outras emoções dados ao texto pela linguagem corrente e explorada sistematicamente através da combinação de sons. Todavia, esclarece que “o som por si só não produz efeitos se não estiver ligado ao sentido” (Candido, 1996, p. 32). O autor ainda interpõe que há outros efeitos, também de caráter sensorial, que podem ser obtidos por outros recursos, principalmente pelo

valor semântico das palavras escolhidas. Ou seja, o efeito sonoro só se torna expressivo quando ligado aos significados produzidos por ele. É o que ocorre com a sinestesia, por exemplo, dando ao leitor, muitas vezes, uma experiência sensorial múltipla. As impressões sensoriais são graficamente produzidas e decorrem da disposição das palavras dentro do continente ou da forma dos poemas: os versos, as estrofes, os quais se mostram elementos singulares do arranjo de significado de cada um deles. Mesmo assim, a expressividade do som no poema ainda é a nota sensorial predominante:

Todo poema é basicamente uma estrutura sonora. Antes de qualquer aspecto significativo mais profundo, tem esta realidade liminar, que é um dos níveis ou camadas da sua realidade total. (...) O poeta pode, fundado nesta realidade, explorá-la sistematicamente, e tentar obter efeitos especiais, que utilizem a sonoridade das palavras e dos fonemas, – sem falar na prática coletiva da metrificação, que oferece um arsenal de ritmos que ele adapta à sua vontade aos desígnios de ordem psicológica, descritiva, etc. (...) Além da melodia e da harmonia próprias à palavra poeticamente ordenada em verso, regular ou livre, há certos fonemas que despertem sensações ou emoções de outra natureza – auditiva, plástica, colorida, seja em si, seja ligadas a ideias (...). (Candido, 1996, p. 23-24).

Discorrendo sobre a engenhosidade do poema, Poe (1985) revela pontos estratégicos que estão presentes na maneira habitual de construí-lo. O autor diz que, preliminarmente, há a consideração de um *efeito* revestido de *originalidade*, pois que nenhum poeta deseja algo que se atinja facilmente; seguidamente há a busca de um *tom* e *acontecimento* que auxiliem na construção e aqui assegura que a melancolia é o mais legítimo tom poético; ele fala também na *extensão*, mostrando que a brevidade ou grau de duração estão estreitamente ligados à produção de qualquer efeito que o poeta pretende atingir; dando sequência aos atributos, Poe enfatiza a Beleza, ao designá-la como a “legítima província do poema” (Poe, 1985, p. 71), observando que qualquer poema tem o desejo de ser apreciado *por todos* e isso só pode ser atingido através da contemplação; ainda coloca que estes intentos só são apurados através do trabalho incessante de busca pelas palavras mais adequadas à obra. É nessa atípica e incansável escolha de palavras que o poema se perfaz, alternando recursos visuais e sonoros, produzidos, linguística, plástica e graficamente, suscitando vários efeitos poéticos no texto e no leitor.

Do cronista e dos poetas: biografias e intuítos semelhantes

Ao propormos uma reflexão dialógica entre a crônica e os poemas que determinados autores escreveram é importante situarmos no tempo e no espaço as circunstâncias que eventualmente provocaram os textos e compreender o contexto histórico e de produção em que se encontravam os autores.

Ivan Ângelo, nascido em 1936, é um brasileiro de Barbacena, Minas Gerais e autor da crônica destacada neste trabalho: “Considerações em torno das aves-balas” (2003). É

jornalista de formação, tendo sido colunista, editor, editor-executivo e secretário de redação de relevantes jornais do Brasil, como também colaborador das revistas *Playboy* e *Veja*. O autor foi contemporâneo do período da ditadura militar, a qual durou 21 anos e estabeleceu mais de uma dezena de atos institucionais que se sobrepuseram à Constituição da época.

Nesse período, houve restrição à liberdade, repressão aos opositores do regime e censura. Ivan Ângelo sofreu inúmeras represálias como jornalista, tendo em vista que qualquer assunto ou tema poderia ser encarado como subversivo. Em um trecho do livro *A festa* (1995), intitulado “Anotações do autor”, percebe-se um sentimento de revolta, impotência e angústia:

Escrever o que nesta terra de merda? Tudo o que eu começo a escrever me parece um erro, como se estivesse fugindo do assunto. Que assunto? Merda! E quem disse que é responsabilidade minha? Por que não escrever um romance policial ou um balé-revista infantil? (Ângelo, 1995, p. 167).

Tal passagem pode ser lida como uma síntese de um sentimento contra a ditadura, já que seu primeiro romance, o anteriormente citado *A festa*, teve a escrita iniciada em 1963, interrompida pelo momento do golpe militar de 1964, e retomada apenas em 1974. O livro, finalmente publicado em 1976, reflete a questão da injustiça social, uma constante em toda a obra de Ivan, e arrebatou o Prêmio Jabuti de melhor romance do ano e sido traduzido para o francês e o inglês. Alguns anos depois, o autor consolida sua carreira voltada para o jornalismo e a literatura infantil em busca de poder escrever livremente, sem censura.

Com sua vasta experiência na imprensa, o autor recorre aos acontecimentos diários, os quais constituem, de forma geral, a base da crônica. A preocupação com a violência nos grandes centros urbanos do Brasil reflete sua experiência de vida, rompe com os clássicos modelos de crônicas e apresenta uma escrita explicitamente sonora e polifônica. Especificamente em “Considerações em torno das aves-balas” (2003), o autor emprega com certo exagero o recurso da anáfora e do diálogo, ao fazer 11 indagações diretas a respeito da bala perdida, tanto para conversar com o leitor, como para despertar nele um sentimento de crítica social, indignação e justiça pelas tantas vezes que esse tipo de violência ocorre.

O elemento primordial da crônica é cercar-se de acontecimentos diários; já o poema desperta sobremaneira o interesse do leitor com suas variadas abordagens e, muitas vezes, perfeição estética, justamente porque ele, o leitor, se vê envolvido e fascinado pela rima, pelo ritmo e pela sonoridade que emana do poema. Neste ensejo de imprimir, na crônica, elementos do poema, passa-se, agora, de Ivan Ângelo a um dos maiores escritores da literatura brasileira, o pernambucano João Cabral de Melo Neto. Nascido na cidade de Recife, Pernambuco, em 1920 e falecido em 1999. Filho de senhor de engenho do interior de seu estado natal, vive a infância na esfera rural e passa a

adolescência e início da vida adulta na capital pernambucana, frequentando encontros com intelectuais de Recife. Foi funcionário do DASP (Departamento Administrativo do Serviço Público) no Rio de Janeiro, diplomata com exercício em diversos países, cônsul-geral na cidade do Porto (Portugal) e em 1987 voltou a residir no Rio de Janeiro. A atividade literária acompanhou-o durante todos esses anos no exterior e no Brasil, o que lhe valeu ser altamente premiado.

A primeira publicação de João Cabral de Melo Neto foi um livro de poemas – *Pedra do Sono*, publicado em 1942. O Brasil vivia a “Era Vargas”, que compreende o período de 1930 a 1945. À época, o Estado impôs uma nova constituição, em um golpe de Estado autoritário e Vargas diluiu o congresso, assumindo poderes ditatoriais com o objetivo de perpetuar seu governo. Esta vivência de João Cabral de Melo Neto é parecida com o momento histórico experimentado pelo primeiro escritor apresentado nesta seção. E mais, na obra “Morte e vida severina”, poema dramático que o consagrou, o poeta faz (talvez despretensiosamente) um compilado de crônicas do retirante que, ao atravessar as paisagens do Nordeste brasileiro, encontra-se com as figuras e vivências emblemáticas dali. Mesmo que dê à própria obra o codinome de “Auto de Natal Pernambucano”, o poeta transfigura-se como um cronista, contando os pormenores de um povo e de um lugar. A intenção de João Cabral de Melo Neto nunca foi elaborar poesias de leitura fácil, rápida ou corriqueira, mas tornar cada palavra um obstáculo para o leitor. Para o autor, a poesia significava mostrar o mundo como ele era e através do poema, ver o mundo.

Assim como Ivan Ângelo e João Cabral de Melo Neto, Ricardo Azevedo é contemporâneo do período da ditadura militar no Brasil, tempos de grande violência e conflitos políticos no país. Nascido em São Paulo, Brasil no ano de 1949, Ricardo Azevedo é escritor, ilustrador, palestrante, pesquisador, Bacharel em Comunicação Visual e Doutor em Letras. É autor da tese *Abençoado e danado do samba – Um estudo sobre o discurso popular* (publicada pela Edusp e prêmio Jabuti Teoria e Crítica Literária, em 2014). Também tem livros publicados em diversos países.

O poema “Feito bala perdida” (2014) conversa com as obras dos outros dois autores já apresentados, mas, ao contrário da poesia encontrada na crônica de Ivan Ângelo e da realidade fotografada no poema de João Cabral de Melo Neto, Ricardo vem direto, sem rimas, com pouca métrica, direto como a própria bala que sempre encontra a quem atingir e no caso dos três escritores, quem sofre o impacto é o leitor. Ao retratar não apenas as obras em si, mas um pouco do contexto de produção dos três autores pesquisados, nota-se que tanto os poemas quanto a crônica possuem liberdade para relatar situações cotidianas observadas por quem escreve. O cronista é o poeta do dia a dia e o poeta, o cronista em versos. Os escritores desenvolvem seus estilos ao conferir os sentidos aos textos e transmitem ao leitor sua visão de mundo e suas experiências de vida, e ali, tocando o mesmo campo temático, a bala perdida que vara

zona rural e urbana brasileiras a todo tempo, oferecem percepções contra este crime banalizado no Brasil e de como é ignorada a esmagadora violência e quantidade de vítimas que ele atinge, conforme melhor explicitado na seção seguinte.

Discussão

Compreendendo o que Candido reflete sobre a crônica ao defender que “ela é amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas” (Candido, 2003, p. 90) e o que Cereja e Magalhães propõem (2000) ao afirmarem que a crônica “faz poesia da coisa mais banal e insignificante” (Cereja e Magalhães, 2000, p. 87), busca-se, neste trabalho, através de elementos teóricos do *Dialogismo* e *Polifonia* (Bakhtin, 1994) e da *Intertextualidade* (Kristeva, 2006), bem como de outros estudos da relação entre textos, pontos de intersecção entre a crônica “Considerações em torno das aves-balas” de Ivan Ângelo (2003) e outro gênero literário, o poema, maior emissário da poesia, aqui representado pelas obras “Morte e vida severina” de João Cabral de Melo Neto (2007) e “Feito bala perdida” de Ricardo Azevedo (2014).

O princípio do Dialogismo e Polifonia de Mikhail Bakhtin (1994) preconiza que, no processo de comunicação, todos os discursos acabam dialogando: “nenhum discurso é original. Toda palavra é uma resposta à palavra do outro, todo discurso reflete e refrata outros discursos. É nesse terreno que se situa o caráter dialógico da linguagem e suas múltiplas possibilidades de criação e recriação” (Bakhtin apud Cereja *et al.*, 2009, p. 18). E, apoiadas nessa convergência, neste diálogo que ocorre mesmo que os três textos escolhidos para este trabalho pertençam a diferentes momentos da história, a gêneros e autores diferentes e há diferentes meios de escrever o mesmo gênero, iniciam-se as análises das relações entre eles.

O ponto de partida dessa relação dialógica pode ser atribuído à palavra comum aos três textos: “bala”, que revela toda uma carga semântica neles, sendo o símbolo de uma das formas de violência muito comum no Brasil: a famigerada, injusta, impune, quase nunca esclarecida ou penalizada, bala perdida:

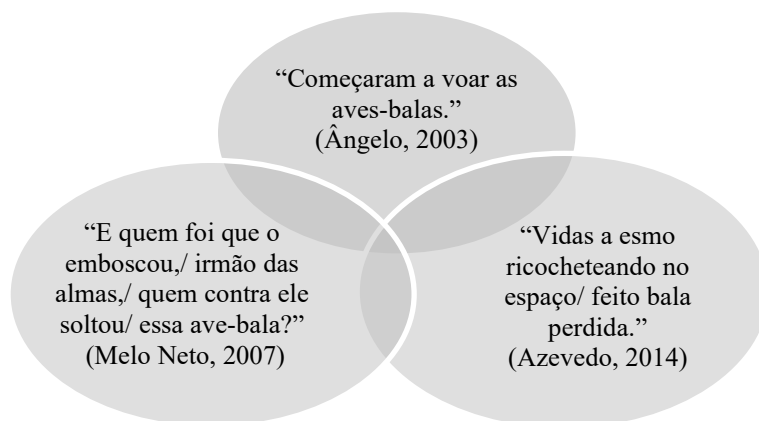


Figura 1 – Elemento gráfico que exemplifica trechos em que a palavra “bala” aparece nos três textos.

Percebe-se que a crônica e os poemas destacados tocam, de maneira geral, o infortúnio que o brasileiro enfrentava e enfrenta na cotidianidade: a violência ocasionada, entre outras questões mais profundas, pelo mau uso da arma de fogo, aqui notadamente representada pelo signo “bala”. Sobre este movimento dialógico encontrado até mesmo em uma só palavra, assenta Bakhtin:

Relações dialógicas são possíveis não só entre enunciados completos (relativamente completos); uma abordagem dialógica é possível em relação a qualquer parte significativa de um enunciado, mesmo em relação a uma só palavra, caso aquela palavra seja percebida não como uma palavra impessoal da língua, mas como um signo da posição semântica de outro alguém, como o representante do enunciado de outra pessoa; isto é, ouvirmos nela a voz de outro alguém. Assim, relações dialógicas podem permear o interior do enunciado, mesmo o interior de uma só palavra, desde que nela duas vozes colidam dialogicamente. (Bakhtin, 2011, p. 124).

Assim, apreende-se que a crônica “Considerações em torno das aves-balas” de Ivan Ângelo (2003) tem uma relação intertextual com o poema “Morte e vida severina”, escrito por João Cabral de Melo Neto (2007), posto que o primeiro texto retoma integralmente uma expressão contida no segundo e faz implicações em torno dessa expressão. Ademais, os dois aproximam-se dialogicamente do poema “Feito bala perdida” de Ricardo Azevedo (2014), embora não haja uma ligação intertextual por repetição, paráfrase ou paródia neste último texto, mas a polifonia expressa pelo campo temático e por que não dizer semântico, uma vez que a construção de sentido remonta igualmente o mesmo fato.

É como se o texto da crônica em destaque não tivesse nascido no ano em foi publicado pela primeira vez, 2000, (todavia, aqui representado pela edição de 2003); assim como, indubitavelmente, os delitos que motivaram as estrofes do poema não tiveram suas primeiras ocorrências em 1956, ano da estreia de Morte e Vida severina (texto trazido para este trabalho através da edição 2007); e os dois textos fossem retomados pelo

poema *Feito bala perdida*, publicado primeiramente em 2007 (validado aqui através da edição de 2014).

O signo “bala” nas linhas contínuas de Ivan Ângelo: Uma pessoa, quando perdida, não tem rumo. Se diz: desorientada. Uma bala não. A bala perdida segue reta e veloz como quem sabe aonde vai. Igualzinha às outras, suas irmãs, que levam endereço certo. (Ângelo, 2003, p. 101) representa e recria a “bala” enunciada nos versos do modernista João Cabral de Melo Neto, no século passado: “[...] e com que foi que o mataram, / com faca ou bala?/ – Este foi morto de bala,/ irmão das almas,/ mais garantido é de bala,/ mais longe vara”. (Melo Neto, 2007, p. 94). Como se vê nestes trechos das obras, a voz estarecida e desapontada dos versos escritos por João Cabral de Melo Neto em meados do século XX, quando já se encontravam balas perdidas no Brasil, é ouvida e retomada com mais indignação na prosa do século XXI, enquanto corriqueiras balas perdidas continuam atingindo corpos brasileiros. Ou, como categoricamente colocado no poema de Ricardo Azevedo (2014), as vidas brasileiras ainda ricocheteiam igualmente balas perdidas até os dias atuais.

Este cruzamento de sentidos é possível e dado através da unicidade presente no interior do termo “bala”. Conforme o anteriormente explicado por Bakhtin, é o signo da posição semântica dos três autores, o representante comum do enunciado das três diferentes vozes aqui apresentadas e em análise:

A obra, assim como a réplica do diálogo, visa a resposta do outro (dos outros), uma compreensão responsiva ativa, e para tanto adota todas as espécies de formas: busca exercer uma influência didática sobre o leitor, convencê-lo, suscitar sua apreciação crítica, influir sobre emulos e continuadores, etc. A obra predetermina as posições responsivas do outro nas complexas condições da comunicação verbal de uma dada esfera cultural. A obra é um elo na cadeia da comunicação verbal; do mesmo modo que a réplica do diálogo, ela se relaciona com as outras obras-enunciados: com aquelas a que ela responde e com aquelas que lhe respondem, e, ao mesmo tempo, nisso semelhante à réplica do diálogo, a obra está separada das outras pela fronteira absoluta da alternância dos sujeitos falantes. (Bakhtin, 1994, pp. 298-299).

Guiada pelos aportes teóricos de Bakhtin, Julia Kristeva (2006) traz implicações sobre a *Intertextualidade*, aquilo que ela assim explica e assinala: “todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, se instala a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, pelo menos, como dupla” (apud Carvalho, 2006, p. 50). O processo de assimilação e reinvenção oferecido pela intertextualidade é claramente notado na crônica em estudo, em diversos pontos.

Desde o título, o cronista Ivan Ângelo faz implícita retomada do poema de João Cabral de Melo Neto, ao escrever que tem considerações a fazer sobre as “aves-balas”, alcunha usada pelo poeta para se referir às balas perdidas que sempre fazem vítima no Brasil. Já a esta altura, o leitor inicia a construção de sentidos, reconhecendo ou buscando a referência, ampliando sua expectativa sobre o que virá a ser desenvolvido.

Em consonância com Bakhtin (1994) e Kristeva (2006) acerca do texto como mosaico de leituras, Carvalho (2006) declara que:

O processo de escrita é visto, então, como resultante também do processo de leitura de um corpus literário anterior. O texto, portanto, é absorção e réplica a outro texto (ou vários outros). Diante disso, o que era entendido como uma relação de dependência, a dívida que um texto adquiria com seu antecessor, passa a ser compreendido como um procedimento natural e contínuo de reescrita dos textos. (Carvalho, 2006, p. 51).

Deste modo, o texto literário de Ângelo (2003) e o de Azevedo (2014) formam uma rede firmada com referências ao texto literário antecessor, no caso, “Morte e vida severina” (Melo Neto, 2007). Todavia, esta ligação não denota uma mera inspiração ou cópia, mas um processo de atualização, através do qual o elemento comum entre eles (bala perdida) é repensado, revisto. Esta reformulação pode ser verificada nas passagens:

– E quem foi que o emboscou,/irmão das almas,/quem contra ele soltou/ essa ave-bala?/ Ali é difícil dizer, irmão das almas, sempre há uma bala voando/ desocupada./ [...] – Mas então por que o mataram,/ irmão das almas,/ mas então por que o mataram/ com espingarda?/ – Queria mais espalhar-se,/ irmão das almas,/ queria voar mais livre/ essa ave-bala.” (Melo Neto, 2007, pp. 94-95, grifo nosso).

Embora o poeta João Cabral de Melo Neto traga em sua obra a denúncia da bala perdida no Brasil em plena década de 50, o tom deste trecho do poema é mais complacente, sutil, com certa resignação, mesmo ao procurar motivação e culpados diante dos fatos. Por outro lado, o cronista do século XXI, ao buscar as mesmas respostas para os disparos, faz isto de forma mais contundente, indignada e questionadora:

Por que se diz: perdida? Perdida é a bala que não se encontra nunca, são as que voam até perder a força e tombam, exaustas e sem glórias de Jornal Nacional, num mato qualquer. A bala perdida: quem a perdeu? A linguagem tem sempre uma lógica. Quem perdeu a bala perdida? O atirador? Pior para quem a achou. [...] Perdida, então, quer dizer o quê? Desperdiçada? A linguagem nem sempre tem lógica. Quando acha um corpo a bala pode ainda se chamar perdida? A que acha, mesmo não sendo aquele corpo que buscava, será menos desperdiçada do que as outras, que esbarram em uma simples parede? (Ângelo, 2003, pp. 101-102, grifo nosso).

Há comunicabilidade com o poema, parecendo mesmo que a crônica chama para si e para o leitor a responsabilidade de encontrar soluções para a reincidente bala perdida brasileira, crime perfeito, aquele que não deixa rastros, não encontra culpado ou suspeito, só faz vítimas desde os tempos anteriores a João Cabral de Melo Neto. O cronista Ivan Ângelo faz verdadeiro interrogatório, indagando diversas vezes no corpo da prosa, buscando reflexões, numa atitude responsiva das considerações em torno das balas voadoras cantadas pelo poeta, o qual também trouxe no poema profundas questões feitas pela personagem Severino em volta da ave-bala que atingiu seu homônimo, Severino Lavrador:

– E o que havia ele feito,/ irmãos das almas,/ e o que havia ele feito contra tal pássara? [...] – E agora o que passará,/ irmãos das almas,/ o que acontecerá/ contra tal espingarda?/ – Mais campo tem para soltar,/ irmão das almas,/ tem mais onde fazer voar/ as filhas-bala. (Melo Neto, 2007, pp. 95-96, grifo nosso).

No entanto, é perceptível que as respostas dadas pelos “irmãos das almas” ao retirante no poema, mostram um tom mais evasivo ou resignado que o tom enérgico adotado pelo cronista:

Não, a essas balas não se poderia chamar de desaparecidas porque ninguém sabia delas antes de se libertarem de sua casca, ainda pacíficas, guardando para si sua capacidade voadora e mortal. Só depois que explodem é que voam, e então se perdem. Ou não. (Ângelo, 2003, p. 102, grifo nosso).

Ressalta-se que, segundo os já mencionados estudiosos que se debruçam sobre os aspectos da textualidade, há várias formas e níveis de intertextualidade: desde uma simples reminiscência ou resgate de uma imagem, palavra, sem que isso dê conta de uma relação profunda entre os textos, até a citação direta, a correspondência, a contrapartida. Ingedore Koch (2003) distingue que há intertextualidade em sentido amplo e intertextualidade em sentido restrito. A primeira ocorre no nível do discurso, segundo o que já fora elucidado anteriormente de acordo com o posicionamento de Bakhtin (1994) e Kristeva (2006), os quais colocam o dialogismo entre textos e o intertexto como condições inerentes à produção textual; a segunda, a intertextualidade em sentido restrito, que é justamente a perspectiva exposta neste artigo, pois que dois textos se relacionam com um texto precedente. A intertextualidade em sentido restrito possui subdivisões:

De conteúdo X de forma/conteúdo (descarto a possibilidade de uma intertextualidade apenas de forma, pois toda forma enforma/emoldura um conteúdo); Explícita X implícita; Das semelhanças, das diferenças; Com intertexto alheio, com intertexto próprio ou com intertexto atribuído a um enunciador genérico. (Koch, 2003, pp. 62-64).

Para exemplificar estes detalhamentos intertextuais em sentido restrito nos textos em apreciação, seguem-se as análises adjacentes: na perspectiva da forma/conteúdo, infere-se que os três textos se comunicam, pois que em algum momento focam o mesmo assunto e mais, na mesma ordem argumentativa, o que já leva a uma intertextualidade das semelhanças, visto que os textos mantêm com o intertexto (o poema) conexão, apoiam-se na coerência de suas ideias: todos levantam dúvidas, objeções sobre a recorrência da bala perdida e de como mesmo sendo tão violenta, é, na mesma proporção, tão ignorada por várias esferas institucionais.

Voltando ao plano de conteúdo e forma, a crônica e os poemas revelam entre si objetivos, formas e conteúdo em comum, apesar de terem gêneros distintos. No caso em exame, o poema de João Cabral de Melo Neto e o de Azevedo têm construção de versos diferente. O primeiro é mais elaborado, o segundo mais direto. Entretanto, este

último perfaz suas estrofes como pequenas crônicas e a crônica em destaque carrega todo um trabalho sonoro em suas linhas contínuas (consoante mais detalhado na sequência).

Colocações de Maurice-Jean Lefebvre (1975) apontam que tanto as narrativas quanto os poemas, resguardando algumas peculiaridades de cada um destes gêneros literários, mantêm características comuns, especialmente na produção dos efeitos e sentidos pretendidos e até mesmo, por que não dizer, na forma. Basicamente, ao discorrer sobre as diferenças e semelhanças entre prosa e poesia, Lefebvre escreve:

Na época clássica, a distinção poesia-prosa afigurava-se evidente, porque se fundava no aspecto formal do texto mais do que no efeito produzido. A poesia é, nesse tempo, um discurso sobrecarregado ou reforçado que, obedecendo em larga medida às regras do código da língua, se vê, além disso, informado pelo seu código retórico restrito referente aos temas (ou tópicos), ao léxico, ao emprego das figuras e à prosódia, sendo esta última a injunção mais evidente – isto é: a mais diretamente visível. Mas sabemos que, a partir do Pré-romantismo, um outro código, inconfessado ou menos manifesto, vem insinuar-se na prosa e dar-lhe poderes semelhantes aos da poesia propriamente dita. (Lefebvre, 1975, p. 154).

Esta proposição valida observações sobre a relação entre aspectos formais dos textos envolvidos neste estudo. A obra “Morte e vida severina”, apesar de ser de meados do século XX e ligar-se à reconhecida geração moderna brasileira de 45, sopesando o anteriormente citado por Lefebvre, tem tamanha elaboração na estrutura, equiparando-se a um auto. Por outro lado, o poema “Feito bala perdida” (2014) tem estrofes de um e dois versos apenas, sucintos, diretos, sem rima e com acabamento de um ponto final para todo o texto, mas cada uma dessas estrofes traz um mote daquilo que geralmente compõe as crônicas brasileiras, como se vê nos versos seguintes:

Felicidade televisiva entorpecendo corações e/ mentes/ Paz transformada em consumismo e outros bingos/ Donos do poder especializados na criação e/ exploração de mão de obra escrava/ Indústrias de educação replicando consumidores/ desempregados e carecas do abc/ Modos de ser ter e viver determinados por nossos/ patrocinadores/ Vidas a esmo ricocheteando no espaço/ feito bala perdida. (Azevedo, 2014, 16-26).

No poema em evidência, “Feito bala Perdida”, talvez não haja uma atividade mimética, mas uma recuperação e inspiração temática e dos moldes do cronista Ivan Ângelo, desse modo, não se trata de intertextualidade de forma. “Tem-se intertextualidade de forma/conteúdo, quando o autor de um texto imita ou parodia, tendo em vista efeitos específicos, estilos, registros ou variedades de língua” (Koch, 2006, p. 16). Por outro lado, é visível nos primeiros versos: “Crianças sem eira nem beira comendo/ o lixo nosso de cada dia” (Azevedo, 2014, 1-2), uma identificação com parágrafos da crônica (um deles o último, o desfecho do texto) cujas colocações igualmente expõem as crianças como herdeiras do desajuste na segurança, saúde e educação do país, o Brasil:

Seria próprio chamar de desaparecidas essas inúteis? No país das balas perdidas, perdem-se também crianças, chamadas desaparecidas. Mas esta já é outra história. [...] No país das balas perdidas, perdem-se também crianças, nem sempre desaparecidas. Muitas delas, talvez a maioria, vão mais tarde brincar de saltar aves-balas, nem sempre perdidas. (Ângelo, 2003, pp. 102-103, grifo nosso).

Outro ponto interessante da relação do conteúdo e da forma entre os textos é que não só a crônica, como narrativa, marca o efeito do tempo e da frequência em que o dolo da bala perdida ocorre na história do Brasil, mas também os poemas: “Balas perdidas transformam-se em notícia por todo o país. Desde que isso começou – **não faz muito tempo, nem pouco** – mais de uma centena de pessoas foram atingidas (...) (Ângelo, 2003, p. 101, grifo nosso); (...) **sempre** há uma bala voando/ desocupada” (Melo Neto, 2007, p. 94) e Vidas a esmo **ricocheteando** no espaço (...) (Azevedo, 2014, p. 23). A narrativa marca o andamento da ação de forma mais desenvolvida, porém evasiva, com o uso do próprio substantivo “tempo” modificado por advérbios “não, muito, nem, pouco”; e os poemas optam um, pelo taxativo “sempre” e, o outro, pelo uso do verbo no gerúndio “ricocheteando”, dando a entender que a bala perdida é uma constante em desenvolvimento. Ademais, no tocante à questão do tempo, em João Cabral de Melo Neto há o suficiente para a história desencadear os fatos, na crônica não há, por se tratar de narrativa curta, há a resposta sobre o fato e suas consequências. De forma expressivamente poética, fazendo usos de figuras de linguagem tais como: aliteração, assonância, paralelismos, anáforas, inversão, repetição, paradoxo, antíteses, metáforas, gradação, entre outras, a prosa da crônica é construída em um texto figurado, esculpido, minuciosamente trabalhado em seus efeitos de sentido, equiparando-se a um poema. Até que cita o intertexto (o poema Morte e vida severina), retoma-o diretamente na sequência da prosa, onde é estabelecida a intertextualidade explícita com este:

(...) a repetição (de um texto por outro, de um fragmento em um texto, etc.) nunca é inocente. (...) Toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) o re-inventa. (Carvalho, 2006, pp. 53-54).

Relacionar é uma forma de comparar, sendo, igualmente, forma de análise de textos. Entre as relações dialógicas e intertextuais configuradas e demonstradas neste trabalho e outras que poderiam ser ainda encontradas e esclarecidas, reconhece-se uma aproximação de gêneros literários diferentes e de diferentes meios de escrever o mesmo gênero, que são, não apenas de correspondência entre eles, mas uma contribuição à formação do leitor, através de operações de leitura que exigem formulação, reflexão, inferências, atualizando e revelando os artifícios da formação do texto:

A compreensão do texto literário nessa perspectiva conduz à análise dos procedimentos que caracterizam as relações entre eles. Essa é uma atitude de crítica textual fazendo com que não estacione na simples identificação de relações mas que as analise em profundidade, chegando às interpretações dos motivos que geraram essas relações. (Carvalho, 2006, p. 51).

Deste modo, têm-se, na relação dialógica e intertextual, pertinentes habilidades de leitura que podem favorecer a formação do leitor, ampliando o horizonte de expectativas dele e favorecer a compreensão e interpretação dos textos, a cadeia de produção à qual autores e leitores são pertencentes.

Últimas considerações

Este elucubra que a literatura e o ensino de literatura devem garantir um trabalho competente de leitura, que incorpore a sua dimensão lúdica e dialógica. Para contribuir com a formação de leitores que encontrem a “função humanizadora da literatura” (Candido, 1995), a proposta buscou priorizar a relação intertextual entre notórias obras literárias brasileiras: uma da fase da terceira geração modernista (a primeira edição publicada em 1955) no Brasil com o texto “Morte e vida severina” poema de João Cabral de Melo Neto (2007) e os outros dois textos: uma crônica, “Considerações em torno das aves-balas” (Ângelo, 2003) e outro poema, “Feito bala perdida” (Azevedo, 2014) que fazem parte da literatura contemporânea brasileira, ou seja, desenvolveu-se uma proposta que demonstra como a crônica atravessa fronteiras literárias de ordem temporal, dimensional e estrutural e relaciona-se com outros textos, abordando, basicamente, a mesma temática e discurso, com potenciais aproximações entre os textos que compõem o trabalho.

Referências

- Ângelo, I. (2003). Considerações em torno das aves-balas. In *O comprador de aventuras: para gostar de ler*. Ática, pp. 101-103.
- _____. (1995) *A festa*. Geração Editorial
- Azevedo, R. (2014). Feito bala perdida. *Feito bala perdida e outros poemas*. Ática, pp. 22-23.
- Bakhtin, M. (1994). *Estética da criação verbal*. Martins Fontes.
- Candido, A. (1996). *O estudo analítico do poema*. Humanitas Publicações.
- _____. (2003). A vida ao rés-do-chão. In *Para gostar de ler: crônicas*. Vol. 5. Ática, pp. 89-99.
- Carvalho, T. F. (2006). *Literatura Comparada*. Ática.
- Cereja, W. R. & Cleto, C. (2009). *Interpretação de textos: construindo competências e habilidades em leitura*. Atual.
- Cereja, W. & Magalhães, T. C. (2000). *Texto e interação: uma proposta de produção textual a partir de gêneros e projetos*. Atual.
- Fiorin, J. L. (2006). *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. Ática.
- Franco, R. (1998). *Itinerário político do romance brasileiro pós-64: A festa*. UNESP.
- Koch, I. V. (2006). *O texto e a construção dos sentidos*. Contexto.
- Kristeva, Julia. (2006) *Introdução à semiótica*. Perspectiva
- Lefebvre, M. J. (1975). *Discurso poético e discurso da narrativa*. In *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Almedina. pp. 153-168.
- Melo Neto, J. C. de (2007). *Morte e vida severina. Morte e vida severina e outros poemas*. Objetiva. pp. 89-133.
- _____. 1965. *A educação pela pedra*. Alfaguara.
- Poe, E. A. (1985). *A filosofia da composição*. In *Poemas e Ensaios*. Globo, pp. 101-112.

Nota sobre as autoras:

Mônica Patrícia da Silva Pires, professora da Educação Básica na Rede Pública Estadual de Ensino do Estado de Pernambuco - Brasil. Mestra em Letras – PPGL Nacional - Profletras. E-mail: monica.pires@upe.br

Aryane Vanusa Cavalcanti Alves, professora da Educação Básica na Rede Pública Federal de Ensino do Estado da Paraíba - Brasil. Mestra em Letras – PPGL Nacional - Profletras. Email: aryanecavalcanti@upe.br

A CRÔNICA DE RUBEM BRAGA E A POESIA BRASILEIRA NOS ANOS 50

RUBEM BRAGA'S CRÔNICA AND THE BRAZILIAN POETRY IN THE 50S

Rafael da Cruz Ireno

Resumo

A presente comunicação pretende investigar a relação entre a obra de Rubem Braga e a situação da poesia brasileira na metade do século XX, pois um dos processos que levaram ao amadurecimento da crônica corresponde ao caminhar da linguagem poesia adentro, ficando mais leve, mais descompromissada e, principalmente, afastando-se da lógica argumentativa do jornal. De certo modo, este movimento descreve com justiça uma das principais contribuições de Rubem Braga à literatura: a inauguração de um novo espaço. O autor não inventou o gênero, que existia desde o século XIX e contava com escritores como José de Alencar, Machado de Assis, Lima Barreto, João do Rio, etc. Ele fundou, na realidade, um jeito de escrever, um estilo, que não apenas se adequou perfeitamente às possibilidades da crônica como as potencializou de modo considerável, adicionando a ela uma expressão moderna, em grande parte, através de seu lirismo. Pretendemos, então, refletir sobre o desenvolvimento deste percurso inserido na problemática da prática poética dos anos 50, em que existe uma crise a respeito da herança modernista na arte brasileira, gerando reações como a da geração de 45 e do movimento concretista.

Palavras-chave: poesia; crônica; lirismo; história literária.

Abstract: The present communication intends to investigate the relationship between Rubem Braga's work and the situation of Brazilian poetry in the mid-twentieth century, because one of the processes that led to the maturation of the *crônica* corresponds to the journey of the language of poetry, becoming lighter, more uncompromising and, especially, moving away from the argumentative logic of the newspaper. In a way, this movement justly describes one of Rubem Braga's main contributions to literature: the inauguration of a new space. The author did not invent the genre, which existed since the 19th century and counted with writers such as José de Alencar, Machado de Assis, Lima Barreto, João do Rio, etc. He founded, in fact, a way of writing, a style, which not only perfectly suited the possibilities of the *crônica* but also enhanced them considerably, adding a modern expression to it, largely through his lyricism. We intend, then, to reflect on the development of this path inserted in the problematic of the

poetic practice of the 50s, in which there is a crisis concerning the modernist heritage in Brazilian art, generating reactions such as the generation of 45 and the concretist movement.

Keywords: poetry; *crônica*; lyricism; literary history.

Rubem Braga nos anos 50

Em 1950, com 37 anos, Rubem Braga já possuía uma carreira de jornalista impressionante: tendo começado a escrever com 15 anos, no *Correio do Sul*, em Cachoeiro de Itapemirim, a profissão lhe levou nos anos seguintes ao Rio de Janeiro, a São Paulo e a Belo Horizonte, onde prosseguiu sua atividade, cobrindo, por exemplo, em 1932, a *Revolução Constitucionalista* e depois acompanhando, como correspondente, a *Força Expedicionária Brasileira* na Segunda Guerra Mundial. Entremetidos, o cronista publicara dois livros e, ao voltar da Europa, mais uma antologia intitulada *Com a FEB na Itália* (1945). Toda essa movimentação, associada à sua presença semanal nas principais gazetas, rendeu-lhe, na metade do século XX, uma posição de destaque na imprensa e também na literatura do país.

Observemos as anotações de Sérgio Milliet em seu *Diário Crítico*, no dia 12 de novembro de 1945, após a leitura de *Morro do Isolamento* (1944), o segundo livro de Rubem Braga:

(...) O bom trabalho poético consiste em despojar-se de continuo para atingir enfim as soluções mais simples. Ao mesmo tempo que se observa na forma do poeta essa descantação, se sedimenta em seu espírito o resíduo do lugar comum humano e essencial. Então a mensagem se transmite e é captada sem esforço.

Foi talvez por andar matutando nisso, e, confesso, com algum pudor, nestes tempos circuncos de piruetas poéticas e sutilezas varias, que o pequeno volume de crônicas de Rubem Braga tanto me comoveu.

Mas você falava em poesia, não de atalhar os juristas cá da terra, sempre avidos de revelar seus conhecimentos hermeneuticos. Sim, eu falava em poesia porque Rubem Braga é poeta e tão poeta que não precisa escrever versos para demonstra-lo. A poesia é seu estado natural de espírito, é seu clima. Onde quer que pise logo se opera uma transmutação atômica: sua prosa se decompõe num ritmo poético, seu vocabulário adquire valores transcendentais. Mas é um gênio esse moço? Não, é apenas um homem de carne e osso, e sangue generoso, insolúvel como os homens de verdade deliquescência do século. Ora o que caracteriza o poeta é exatamente ser ele um homem feito de dores e alegrias e não um palhaço ou um pelotiqueiro. O que caracteriza o poeta é o fato de viver da seiva mesma da vida e não das formulas e dos conceitos que os pandegos tiram da vida. (Milliet, 1944, p. 300)

As linhas que se seguem a este comentário irão tratar de maneira mais específica algumas crônicas de *Morro do Isolamento* (1945). Mas, escolhemos transcrever esta passagem, porque aponta para o limiar entre a prosa e a poesia, construído através de um estilo lírico, que tem origem nas coisas mais ordinárias do cotidiano, uma mulher passeando na rua, uma criança no mar, uma conversa com o taxista e outras histórias, anedotas, que vão acontecendo nas cidades, diante dos olhos de todos e, por isso, parecem não exigir esforços nem para serem transmitidas pelo autor, nem para serem captadas pelo leitor.

Nesta comunicação, pretendemos mostrar como, além do estilo de Rubem Braga configurar uma expressão singular na cultura brasileira, suas escolhas estéticas são também condicionadas por um quadro mais geral, ou seja, elas se inscrevem numa espécie de herança modernista – no caso, através poemas de Manuel Bandeira

principalmente – e como, a partir dos anos 50, se pensadas em relação a poesia, é possível identificar um diálogo muito íntimo com as discussões formais daquele momento. Um dos pontos de partida para esta reflexão se encontra no texto “Cinquenta anos de literatura” de Lúcia Miguel Pereira, a princípio escrito para o jornal *Correio da Manhã*, depois este curto ensaio foi publicado num livreto, em 1952, dos *Cadernos de Cultura do Ministério da Educação e Saúde*. Nele, Pereira faz um balanço do mundo literário e, ao tratar da poesia propriamente dita, curiosamente, concede um lugar de destaque ao cronista em questão:

(...) Desarticulada pelos modernistas, a frase já não se alça e desdobra em espirais, nunca mais readquiriu os volteios de outrora; mantém-se, ao contrário, lisa e firme, inteiramente dominada pela palavra que, esta sim, se põe a refulgir. Não existe mais, como em 22 ou 30, o receio do vocábulo raro, precioso até desde que seja adequado. A estrutura é concisa, quase clássica, mas requintada ou audaciosamente novo o material. O cronista Rubem Braga, que não hesita em aproveitar termos da gíria para construções de sabor arcaico, será na prosa, apesar de não pertencer à última geração, o mais vivo exemplo dos rumos atuais, sensíveis sobretudo na poesia, e cujo traço mais marcante consistirá na supremacia da palavra sobre a frase, isto é, do pormenor sobre a linha, de cada nota sobre a melodia, da cor sobre o desenho. De arquitetural, a escrita passa a ser, graças à simplificação modernista, que lhe conferiu a liberdade de modificar-se, de escolher outros moldes, antes pictórica. O paciente artesanato literário ora praticado aplica-se de preferência às minúcias e sutilezas, melhor ajustadas, aliás, aos temas interiorizados sobre os quais se exerce. Busca reunir dois elementos da arte literária não raro desconstruídos: precisão e beleza. Na era da eloquência procurou-se a beleza, com prejuízo da precisão, no modernismo a precisão, em detrimento da beleza. (Pereira, 1952, p. 32)

Outra vez, pode-se notar a confluência entre prosa e poesia na obra de Rubem Braga, pois, mesmo escrevendo para o jornal, seu estilo se torna um exemplo importante de uma tendência, que, por sua vez, era identificada na poesia. Não abordaremos de maneira mais cerrada o comentário acima, ainda que seja uma das melhores leituras sobre Rubem Braga, porque nos interessa, sobretudo, a informação dada no final do excerto, ou seja, de que a prática literária dos mais jovens se traduziria na tentativa de reunir beleza e precisão, que, segundo Pereira, são elementos não raramente desconstruídos nos movimentos artísticos anteriores. Antes do modernismo, privilegiava-se a procura do belo por meio de versos caudalosos, do simbolismo, do “universal”; enquanto, depois da Semana de 22, buscou-se o específico brasileiro, numa dicção mais enxuta, seca e exata.

A questão é que essa tentativa de equilíbrio, nos anos seguintes, um pouco na contramão do que disse Lúcia Miguel Pereira, longe de se resolver na literatura brasileira, parece ter se acentuado, sobretudo, na poesia. As tensões provocaram uma espécie de radicalização da forma – que, se por um lado, providenciou o aparecimento de recursos técnicos inovadores para os poetas, por outro, tornou a arte mais hermética.

A literatura brasileira nos anos 50

No final dos anos quarenta, a literatura brasileira se achava no meio de uma transição estética. Nesta época, acontece uma mudança significativa na tônica literária do Brasil. As linhas motrizes dos romances e, principalmente, dos poemas vão-se transformar radicalmente em relação aos anos precedentes, que separam, por exemplo, a *Rosa do Povo* (1945) de Carlos Drummond de Andrade e a fundação da *Revista Noigandres* (1952). Também é significativamente sensível a perda do protagonismo da literatura. A partir dos anos 50, as Artes Plásticas e a Arquitetura assumiram uma primazia evidente no que concerne às tendências artísticas da cultura brasileira. As inovações midiáticas, efeitos diretos da industrialização, levavam nítida vantagem sobre o livro. Ainda que a revolução modernista, começada nos anos 20, de fato, tenha impulsionado a leitura, o subdesenvolvimento do país, com altos índices de analfabetismo, dificultou o estabelecimento de um mercado editorial sólido e a formação de um público leitor regular, pelo menos, que pudesse competir com o rádio, o cinema e a televisão na disputa pelo imaginário brasileiro³⁴. Em “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”, Antonio Candido reflete como se deu a reação da literatura diante desta perda de espaço e de sua dificuldade em se adaptar às novas configurações da sociedade:

O grupo de escritores, aumentado e mais claramente diferenciado do conjunto das atividades intelectuais, reage ou reagirá de maneira diversa em face deste estado de coisas: ou fornecerá ao público o “retalho de vida”, próximo à reportagem jornalística e radiofônica, que permitirá então concorrer com os outros meios comunicativos e assegurar a função de escritor; ou se retrairá, procurando assegurá-la por meio de um exagero da sua dignidade, da sua singularidade, e visando ao público restrito dos conhecedores. São dois perigos, e ambos se apresentam a cada passo nesta era de incertezas. O primeiro faria da literatura uma presa fácil da não-literatura, subordinando-a a desígnios políticos, morais, propagandísticos em geral. O segundo, separá-la da vida e seus problemas, a que sempre esteve ligada pelo seu passado, no Brasil. E a alternativa só se resolverá por uma redefinição das relações do escritor com o público, bem como por uma redefinição do papel específico do grupo de escritores em face dos novos valores de vida e de arte, que devem ser extraídos da substância do tempo presente. (Candido, 2006, p. 145)

Quando se pensa na poesia, de modo específico, torna-se evidente que a opção foi um mergulho nas especificidades do verso. A prática poética assumiu uma orientação predominantemente formalista e os estreantes se opunham às tendências dos anos 30, recusando o compromisso com a realidade, o engajamento social, separando a obra da “vida e seus problemas”, sob a acusação de que isso desvirtuaria os aspectos da criação literária. A geração de 45³⁵, como ficou conhecido um grupo de poetas jovens, queria recuperar a categoria universal da Arte, deslocando o foco das preocupações regionalistas, do Sertão, da seca, da imigração, do engenho, do Brasil, para os mistérios espirituais, filosóficos e linguísticos do Homem, com o “h” maiúsculo. No decorrer do texto citado anteriormente, Candido afirma ainda que a atitude esteticista, que ele já

³⁴Em 1950, por exemplo, Assis Chateaubriand inaugura o primeiro canal de televisão brasileira – a TV Tupi.

³⁵Grosso modo, trata-se de um grupo de poetas pouco expressivos na literatura brasileira, que, negavam-se a dar continuidade às conquistas estéticas do modernismo, dos anos 20.

percebia nos jovens, configurava uma abrupta separação entre a pesquisa estética e a preocupação político-social na literatura brasileira, traços que teriam adquirido uma singular harmonia nas décadas passadas. Agora, por outro lado, reparem que das expressões como “retalhos de vida” e “reportagem jornalística radiofônica” pertencem ao campo semântico da crônica, gênero que estaria prestes a viver seu instante de maior efervescência – o que alguns chamam época de ouro – dos anos 40 até o golpe militar de 1964³⁶. Assim, é interessante observar como o desenvolvimento da obra de Rubem Braga, num quadro mais geral, entrelaça-se ao comentário de Candido em diversos níveis (aliás, não estariam aqui as raízes de seu famoso ensaio “Crônica ao rés-do-chão”, de 1974?). Isto porque sua escrita se destacou, desde o princípio da carreira, por valorizar a plástica da língua, sua elasticidade e lirismo, assim como por fazer do cotidiano – não só das belezas do dia a dia, mas igualmente de suas misérias e contradições – a substância primeira de seus textos semanais.

A partir disto, então, suas crônicas seriam o resultado de um equilíbrio entre esses “dois perigos” anunciados por Candido, tanto que elas podem ser pensadas como um caminho original defronte do dilema identificado pelo crítico, uma vez que não abandonam os problemas do país, ao mesmo tempo em que perpetuava as lições de estilo do modernismo e, se quisermos ir mais longe, é possível identificar até mesmo uma modificação na relação do escritor e do público, de tal maneira que, nos anos 60, os cronistas adquirem uma popularidade significativa na sociedade brasileira. Infelizmente, este feito passou quase completamente despercebido à crítica literária da época, em parte, por ter se dado no jornal, num “gênero menor”, num espaço de “não-literatura” nos anos 50.

A geração de 45 e a Poesia concreta – o caminho formalista

O desaparecimento de Mário de Andrade, em 1945, simbolicamente, eclipsou os caminhos da poesia brasileira. A questão, contudo, é que não houve, na geração de 45, um acabamento artístico consistente e forte o suficiente para romper com a estética do modernismo e criar algo diferente. Os postulados teóricos destes poetas nunca se sustentaram através de uma produção artística, não resultaram em obras relevantes. Não existe divergência na crítica, portanto, de que a tentativa de renovação da poesia brasileira desta época resultou num retrocesso, num rebotalho da forma nas obras dos poetas deste grupo. A título de exemplo, leia-se a conclusão do artigo “Falência da poesia” (1962) de José Guilherme Merquior:

³⁶Em 2017, no programa *Café Filosófico* organizado pelo Instituto CPFL, o professor João Cezar Castro Rocha fez a palestra “Literatura brasileira: missão ou entretenimento?”, na qual aborda a crônica como um movimento subterrâneo da literatura brasileira, que se preocupava, justamente, com a recepção, com o contato mais próximo com o leitor. Isso pode ser consultado no seguinte link: < <https://www.youtube.com/watch?v=TJF8h6ddHOI&list=LLZkW6YoELUeECbPAmc-UrgQ&index=2&t=0s>>.

Nenhuma revolução literária se prova revolução sem mudar a linguagem. Já não digo mudar o tom, o metro, a imagem, a sintaxe e o vocabulário, mas alterar tudo isso e transformar, antes de mais nada, a relação de distância entre povo e poesia. Essa distância se torna menor. A proximidade da fala popular fecunda a literatura. O coloquialismo aparece, não como traço dominante, mas como sintoma de que a língua dos escritores remergulhou na sua fonte eterna, no seu poço cíclico, no seu alternado e necessário banho de autenticidade social. A revolução não pode ser, em consequência, meramente destruidora. (...) Afinal, porque não foi? Por desejar as formas em vez de instaurar as formas; por afastar a linguagem da fonte nacional e popular; por manejar os ritmos mecânicos, os metros sem vida, as imagens em conserva; por não ter visto o Brasil (nem de 45, nem depois) e o mundo onde ele com esforço tenta existir na frente; por tê-lo visto, sem compreendê-lo, e assim matado a poesia com a falsa “participação”; por se ter acumpliciado com o processo de abastardamento e oficialização da literatura; por ter recusado, com dano e má-fé, a audaciosa lição de 22 – por tudo isso, eu acuso a geração de 45 (as exceções que se retirem) pelo crime de ter traído a poesia, e de ter atrasado em tantos anos o firme florescimento de uma poética da realidade brasileira. (Merquior, 1965, pp. 34-40)

A primeira parte da citação dialoga, diretamente, com o dilema exposto por Antonio Candido, quer dizer, ao apontar os erros da geração de 45, Merquior demonstra que uma revolução literária no Brasil, além da transformação estética, precisaria redefinir a relação do escritor com o público, isto é, aproximar o povo da poesia. Na segunda parte do fragmento, então, o crítico se refere à artificialidade dos novos poetas, mais preocupados em polemizar nas colunas dos jornais, do que em trabalhar nos próprios versos. Não obstante a violência das considerações, efetivamente, a geração de 45 é mais lembrada pelo seu fracasso, pela sua falta de fôlego como grupo. Ou, então, pela reação provocada contra ela. Isto é, pelo desdobramento concretista que saiu de seu interior, este, sim, melhor executado do ponto de vista estético. Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos, jovens nos anos 50, ao se confrontarem aos mesmos problemas, cientes das falhas da geração de 45, radicalizaram a prática poética, retomando a atitude vanguardista do começo do século e desenvolvendo uma pesquisa estética jamais vista no país, algo, de fato, “novo” na composição ou decomposição do poema. Como observa Gonzalo Aguilar, em sua tese de doutorado, sobre o movimento em questão:

Foi a técnica (e trato de valer-me de toda a ambiguidade que esse conceito possui) que os levou a uma determinada concepção de mudança histórica (que os aproxima da vanguarda) e a qual converteriam em uma poderosa máquina de leitura e de organização do material (do Arquivo e do relatório), tão poderoso que os levou a questionar o sinal de reconhecimento mais evidente do texto lírico: o verso. (Aguilar, 2005, p. 172)

Não entraremos, por enquanto, na dimensão problemática desta guinada concretista da cultura brasileira, que se, por um lado, aprimorou a pesquisa estética no país, por outro, aumentou a distância entre a literatura e o público, visto que não desenvolveu as possibilidades de comunicação da poesia, pelo contrário, exigia (até hoje) um leitor ideal, tão erudito quanto o movimento. Somente indicamos, aqui, duas referências:

“Esteticismo e Participação” da professora Iumna Maria Simon³⁷ e “Poesia e Técnica: Poesia Concreta” de Paulo Franchetti³⁸, que abordam esta questão com bastante propriedade.

Por ora, atentamo-nos ao simples fato de que o Concretismo também se enquadrava numa tendência formalista, porém, no caminho inverso da geração de 45, que almejava uma volta ao passado, às formas e questões do século XIX, às soluções simbolistas e parnasianas. A bússola do concretismo, ao contrário, apontava para o futuro, indicava as promessas do desenvolvimento. A resposta ao dilema, identificado acima por Antonio Candido, acarretava a radicalização da forma, uma atitude vanguardista, a máxima otimização do processo técnico da linguagem. Logo, opunha-se, naturalmente, ao engajamento da literatura dos anos 30, porque a poesia concreta se esquivava das marcas regionais e, principalmente, naquilo que se relaciona diretamente com Rubem Braga, repelia o lirismo da tradição literária brasileira. Sem ignorar as conquistas estéticas dos modernistas, via Oswald de Andrade, apostavam, então, no progresso tecnológico, tendo, como referência principal, o intenso diálogo com as correntes plásticas da época, como observa Ferreira Gullar, no ensaio “Vanguarda e subdesenvolvimento”, publicado no livro de mesmo título:

O formalismo da pintura – que se corporifica no movimento “arte concreta” – estimula nesse sentido as pesquisas da nova geração poética, que chegara ao esgotamento das proposições da geração de 45. O grupo Noigandres, de São Paulo, que se formara na leitura de Pound e dos autores que estão na formação desse poeta (Tristan Corbière, Jules Laforgue, etc.) e nas obras de Joyce, junta-se a outros poetas que vinham de pesquisas ligadas à tradição brasileira do Modernismo, e se deflagra o movimento concretista na poesia. Esse movimento – cuja ideia básica é a rejeição do discurso³⁹ e a consequente valorização gráfica do poema – põe na ordem do dia, no Brasil, as experiências poéticas antidiscursivas que se iniciaram com *Un Coup de Dés* de Mallarmé no fim do século XIX e prosseguiram com os *Caligrammes* de Apollinaire (...) Ao estabelecer sua linguagem histórica, os concretistas paulistas não descartam inteiramente os poetas brasileiros modernos – abrem exceção para Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Drummond e João Cabral de Mello Neto – mas valorizam neles apenas o aspecto formal e naquilo em que anunciam a desagregação da sintaxe discursiva. Ao contrário de todas as tendências anteriores manifestadas na arte e na literatura brasileira, desde o Romantismo, o Concretismo surge com uma problemática puramente formal e se mantém desligado de qualquer temática nacional. (Gullar, 1978, pp. 43-44)

Rubem Braga e a Geração de 45

Rubem Braga não prestou muita atenção à polêmica da geração de 45, mas é possível ver ressonâncias disso na crônica “Mistério da Poesia”. O texto está na coletânea *Traição dos Elegantes*, de 1967. De maneira semelhante às outras publicações, esta

³⁷Revista *Novos Estudos* Nº 26 (São Paulo, março de 1990).

³⁸Este artigo foi publicado, em inglês, na revista *Portuguese Studies* (Londres, março/2008); em seguida, uma versão em português saiu na revista *Sibila* (Campinas, agosto/2009).

³⁹grifo nosso

antologia recolhe seus textos publicados nos jornais dos anos imediatamente anteriores, isto é, final dos anos 50, começo dos 60. A crônica em questão, no entanto, foge à regra, pois ela foi escrita em 1949. Talvez o deslocamento tenha sido motivado porque este trabalho apresenta, o que acontece raramente no cronista, vestígios claros de sua poética, como veremos desde o primeiro parágrafo:

Não sei o nome desse poeta, acho que boliviano; apenas lhe conheço um poema, ensinado por um amigo. E só guardei os primeiros versos: *Trabajar era bueno en el Sur... Cortar los árboles, hacer canoas de los troncos.*

E tendo guardado esses dois versos tão simples, aqui me debruço ainda uma vez sobre o mistério da poesia.

O poema era grande, mas foram essas palavras que me emocionaram: Lembro-me delas às vezes, numa viagem; quando estou aborrecido, tenho notado que as murmuro para mim mesmo, de vez em quando, nesses momentos de tédio urbano. E elas produzem em mim uma espécie de consolo e de saudade não sei de quê.

Lembrei-me agora mesmo, no instante em que abria a máquina para trabalhar nessa coisa vã e cansativa que é fazer crônica. (Braga, 2004, p. 256)

O nome do poeta era Aurélio Arturo, colombiano, e o título do poema é “Rapsódia de Saulo”, de 1934. Nada disso parece importar ao cronista. O poema era grande, é verdade: quarenta versos divididos em doze estrofes. Porém, somente as poucas palavras do começo ainda ecoam em sua cabeça. Por certo, foram a valorização da natureza interior, do mal-estar urbano, além de certa melancolia quanto à fugacidade do tempo da poesia de Arturo, que aparecem na prosa de Rubem Braga. Mas, por que isso acontece? Por que tanta emoção em tão poucas palavras? A investigação continua:

De onde vem o efeito poético? É fácil dizer que vem do sentido dos versos; mas não é apenas do sentido. Se ele dissesse: *Era bueno trabajar en el Sur* não creio que o poema pudesse me impressionar. Se no lugar de usar o infinito do verbo *cortar* e do verbo *hacer* usasse o passado, creio que isso enfraqueceria tudo. Penso no ritmo; ele sozinho não dá para explicar nada. Além disso, as palavras usadas são, rigorosamente, das mais banais da língua. Reparem que tudo está dito como os elementos mais simples: *trabajar, era bueno, Sur, cortar, árboles, hacer canoas, troncos.*

Isso me lembra um dos maiores versos de Camões, todo ele também com as palavras mais corriqueiras de nossa língua:

“A grande dor das coisas que passaram.”

Talvez o que impressione seja mesmo isso: essa faculdade de dar um sentido solene e alto às palavras de todo dia. Nesse poema sul-americano a ideia da canoa é também um motivo de emoção. (Braga, 2004, pp. 256-257)

Desenha-se um exercício de teoria literária aqui, de leitura analítica da sintaxe, do ritmo imposto pela ordem dos vocábulos e pela percepção dos versos que foram compostos, assim como os de Camões, com as palavras mais simples. A consciência de que o mistério da poesia não se encerra somente no sentido dela, se lido como autorreflexão, é um bom exemplo do horizonte estético do cronista. A clareza constitui algo indispensável para o seu trabalho, afinal, escrevendo para o jornal, precisa veicular

a mensagem para o maior número de pessoas, contudo, sabe que a emoção, que é também sua pretensão, não se limita à comunicabilidade. A sua realização envolve um conjunto de outras coisas, às vezes, inexplicáveis, ou melhor, não pertencentes prioritariamente ao domínio da razão. Na realidade, parte de seu *métier* se inscreve num jogo de concessões entre a capacidade de se comunicar e de emocionar, através de um estilo límpido e um lirismo repleto de plasticidade, mas sempre voltado para o cotidiano, para as pequenas coisas do dia a dia. Arrigucci Jr (1997) vê nesta característica da prosa de Rubem Braga uma reminiscência do cristianismo inerente à realidade brasileira, o que lhe aproximaria de Manuel Bandeira, resultando numa procura por transformar a humildade em valor estético através da simplicidade, característica que se pode observar na continuação da crônica “Mistério da Poesia”:

Não há coisa mais simples e primitiva que uma canoa feita de um tronco de árvore; e acontece que muitas vezes a canoa é de uma grande beleza plástica. E de repente me ocorre que talvez esses versos me emocionem particularmente por causa de uma infância de beira-rio e de beira-mar. Mas não pode ser: o principal sentido dos versos é o do trabalho; um trabalho que era bom, não essa “necessidade aborrecida” de hoje. Desejo de fazer alguma coisa simples, honrada e bela, e imaginar que já se fez.

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... (Braga, 2004., pp. 257)

Rubem Braga – por certo impregnado por questões citadinas – traz uma vivência de deslocamento, de escritor que mudou do interior para o Rio de Janeiro, de quando o Brasil está se urbanizando. É preciso, então, ler com mais detalhe o fragmento acima, tendo em vista que, pela data do texto, fevereiro de 1949, a metáfora das últimas linhas poderia se referir à situação da poesia brasileira, aos intentos da geração de 45, que, voltando-se aos modelos antigos, desejavam turvar inutilmente as conquistas modernistas na tentativa de atingir sentidos mais profundos. Interessa, sobretudo, a forma como a crônica está escrita, isto é, o modo de inquirir o tema de soslaio, sem nomear os “poetas modernos”, sem definir as “coisas obscuras” ou os “erros e bobagem”, apenas imagem das águas refletindo sua opinião que é: poemas herméticos não pressupõem, necessariamente, mais complexidade, assim como versos simples não implicam menor trabalho poético. Em Braga, a simplicidade estética envolve trabalho, significa a depuração das experiências numa expressão artística. Nota-se que o estilo oblíquo de Rubem Braga abordar o tema da poesia está no espectro oposto, por exemplo, do artigo de Merquior (1965), ainda que haja certa semelhança no que dizem, no sentido de que a revolução literária vai além de uma complexidade da forma, passa por uma mudança da relação do escritor com o público. De todo modo, o cronista não é um crítico, não tem como objetivo analisar o conjunto do movimento literário dos anos 50, nem de prever as direções da poesia brasileira, pelo contrário, a própria ideia de “geração” lhe é estranha como se verifica abaixo:

Um amigo meu se diz inquieto e meio alarmado com a nova geração de literatos, em que reconhece grandes talentos. É que muitos desses moços fazem ou escrevem coisas que ele não chega a entender bem – e misturam a trechos de autêntica poesia ou força literária, outros bastante suspeitos de vigarice ou sensacionalismo.

Não se trata aqui da chamada “geração de 45”, que já vai amadurecendo, isto é, deixando de ser essa coisa vaga que é uma “geração” para ser fulano e sicrano, cada um com o seu valor ou sua fraqueza. (...) A mim mesmo, que posso invocar, a desculpa de ser, antes de tudo, um profissional de imprensa, obrigado por ofício a escrever minhas coisas “à minuta” e menos interessado em brilhar do que em guardar um nível razoável de fatura – a mim mesmo alguns deles, irritados, já chamaram de medalhão. Não me irritam com isso; afinal, a acusação não é grave, e em um país novo e fluído como o Brasil os mais velhos podem ser acusados de tudo, menos de ocupar lugares que deveriam pertencer aos mais novos e melhores; há espaço para toda gente nos jornais e revistas e só há poucos lugares na Academia, que não parece ser o sonho de nenhum desses moços. (...) Em arte, dois ou três deles me deram a impressão de que “sabem” que devem ser a favor dos “concretistas”, desde que não sejam comunistas e portanto partidários do “neo-realismo social”; não vejo como possam fugir a esses extremos, a não ser quando se trata de alguém em quem o gosto verdadeiro pela pintura superar a moda das teorias estéticas.⁴⁰

Este comentário de Rubem Braga foi retirado de um texto que saiu no dia 13 de abril de 1954 nas páginas do *Comércio da Manhã*, e depois foi republicada numa edição da revista *Manchete*, em 1956. Mais uma vez, não há nomes e não se sabe exatamente de quem Braga está falando. Sobre a geração de 45, como dito acima, ele demonstra uma perspectiva que privilegia a expressão poética individual ao invés da noção de grupo: por outro lado, denuncia a polêmica que envolve a poesia brasileira na metade do século XX. É preciso reter dois pormenores aqui: a ponderação ou desculpa sobre o expediente que diferencia a rotina entre os poetas e o cronista, para o qual a escrita se condiciona aos prazos e às pautas do jornal. Num segundo instante, saltam aos olhos as considerações sobre o Brasil, visto como um país novo e fluído ou, para usar um termo corrente na sociologia, em formação, no qual os velhos não ocupariam os espaços dos novos. Braga, com ressalvas, assim como grande parte dos intelectuais da época, coloca na ordem do dia esse processo de construção, discutindo as implicações disso em diversas esferas da realidade brasileira. Nesse sentido, um terceiro ponto, então, torna-se indispensável em sua fala: a referência à “moda estética”, pois é assim que classifica o movimento concretista, especificamente, nas artes plásticas.

Rubem Braga e o Concretismo: a moda e o paradoxo

Se, por um lado, o cronista não participou das polêmicas provocadas pela geração de 45, por outro, vai-se mostrar inúmeras vezes contrário às proposições do concretismo. Essa preferência pelo segundo debate se justificaria por uma simples questão histórica: Rubem Braga, em 1944/45, estava na Itália e, em seguida, passa duas temporadas em Paris, entre 1946 e 1950; ou seja, só retorna, digamos, para uma estadia mais longa no

⁴⁰*Diário de Minas* – “Os Novos” <<http://docvirt.com/DocReader.net/AcervoRubemBraga/5464>>.

Rio de Janeiro, em 1951, às vésperas do manifesto concretista. Via de regra, ao longo dos anos, ele vai manifestar a impressão de que o abstracionismo geométrico é uma moda da teoria estética. Esta visão transparece, por exemplo, no artigo de 20 de junho de 1959, comentando a exposição de Maria Bonomi, que se deu no Instituto Brasil-Estados Unidos. Dali, o cronista confessa ter saído desapontado pelo desperdício de alguém tão jovem se dedicar à abstração:

Lá um amigo me perguntou se eu estava gostando das gravuras, disse que sim. Estava. (...) Mas eu me permitiria, Maria Bonomi, ser mais exigente a seu respeito. Desculpe dizer essas coisas (que poderiam ser ditas a propósito de tantos outros artistas) logo na inauguração de sua mostra. Será talvez o fato de você ter apenas 24 anos e ser uma pessoa tão vibrante de sensibilidade, tão trêmula de vida, tão irmã mais moça de Clarice Lispector você merecia ser. Então me dá uma pena ver uma jovem assim entretida em tirar pequenos efeitos da madeira de tampo e da madeira de fio (não é assim que vocês dizem?) e ficar até contrariada quando alguém acha numa gravura por exemplo uma sugestão de palmeira ou de cabeça de peixe.

Você não se matriculou ainda no internato triste do concretismo, em que as moças ficam de castigo proibidas até de ter e ver curvas; seu abstracionismo tem ainda não sei que fantasia expressionista, um certo calor de ritmo, uma ansiosa chama interna. Mas por que desertar das imagens da vida, abandonar a criança, o pássaro, a árvore, o joelho e a panturrilha, a terra e as águas, tudo pedindo a você, tão moçona, para ser recriado, e se fechar nesses deleites de artesanato com fastio sutil e vago?

Desculpe, sou um velho senhor a dizer coisas vãs. Mas me faz bem dizê-las, e me vinga da riqueza de coisas que você nos poderia dar e nos negaeria desconversando, porque a moda é assim.⁴¹

Para começar, tem-se neste excerto um bom exemplo do estilo de Rubem Braga, que, partindo da indagação de um amigo, conduz a narrativa como se fosse uma conversa íntima, ao pé do ouvido, com certo pudor de segredo, chegando até a pedir desculpas à moça, pelas coisas ditas assim, desse jeito. Logo depois, as frases adquirem uma plasticidade singular na expressão “trêmula de vida” e certo ritmo distinto na inversão da frase sobre Clarice Lispector. Efetivamente, adotar o abstracionismo consiste em relegar a experiência acumulada através da pesquisa figurativa, longamente desenvolvida na arte ocidental, e, mais ainda, implica abrir mão da expressão subjetiva do artista, que, cada vez, recria o mundo à sua maneira. É isso que aconteceria aos olhos de Braga – um empobrecimento humano.

Tal postura, num período, em que, diferentemente do final dos anos 40, o concretismo já tinha se estabelecido como uma via relevante de expressão brasileira, provoca uma resposta atravessada de Mário Pedrosa:

Rubem Braga, se dizendo, em crônica de ontem, “velho senhor”, coisa que não é (o que ele é, é rabugento, e isso desde mais moço). (...) Que não é moda é claro, pois nós todos viemos do “figurativo” para o “abstracionismo”, e o Braga mesmo, tão lúcido, sempre, quanto às suas reações interiores e ao seu julgamento, deve ele também ter verificado consigo mesmo ter, com o tempo, dado passos no sentido de compreender ou sentir certas manifestações “abstracionistas”. O fato

⁴¹Diário de Notícias – “Reclamação” <<http://docvirt.com/docreader.net/acervorubembraga/10960>>

é que ainda na mesma crônica reconhece que o “abstracionismo” de Bonomi “tem ainda não sei que fantasia expressionista, um certo calor de ritmo, uma ansiosa chama interna”. (...) Infelizmente, meu caro Rubem, a coisa é mais grave, o “mal” é mais profundo. Sob pena de barrar a pintura ou a gravura como atividades consentâneas com a civilização em que vamos entrando, temos que aceitar o “abstracionismo” em todas as suas manifestações, como expressão autêntica da sensibilidade contemporânea. Indicar aqui a fonte e certificar que está na lista final de referências⁴²

O crítico, que fora um intenso militante comunista em 1930, sem nunca abandonar suas convicções políticas, dedica-se, agora, à crítica de Arte⁴³. Trata-se do principal articulador do abstracionismo no Brasil. Também é reconhecidamente o responsável por dar uma dimensão internacional às Bienais de São Paulo a partir de 1953, além de ter sido diretor do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Pedrosa, apesar de investir contra o jornalista, demonstra sua perspicácia de bom leitor, uma vez que toca, no seu breve comentário, inteligentemente, em dois elementos essenciais do cronista capixaba, a saber: nas primeiras linhas, ele desvela o narrador, o “velho Braga”, que, desde muito jovem, serve como uma espécie de máscara literária, um eu lírico assumindo a voz dos textos e disfarçando a juventude do autor; depois, em segundo lugar, refere-se a um movimento da própria escrita de Rubem Braga, que caminhou – não para a abstração propriamente dita – mas para uma maior plasticidade. Ou como vimos acima, nas palavras de Lúcia Miguel Pereira, em 1950, o cronista seria

“o mais vivo exemplo dos rumos atuais, sensíveis sobretudo na poesia, e cujo traço mais marcante consistirá na supremacia da palavra sobre a frase, isto é, do pormenor sobre a linha, de cada nota sobre a melodia, da cor sobre o desenho”(Pereira, 1951, p.20)

Braga, por sua vez, já tinha percebido que “o mal” era mais profundo, por isso, ao lado das manifestações mais humorísticas, tranquilas, como no caso de Maria Bonomi, também agia de forma mais dura e insistente, como teria acontecido, em 1957, na crônica “Injustiça”, em que identifica um entrave teórico na exclusão de todos os trabalhos de Anísio Medeiros, para a Bienal daquele ano:

(...) Anísio Medeiros está fazendo desenhos que em qualquer parte do mundo seriam considerados de primeira classe. Só há uma explicação para o seu degolamento por esse júri de seleção: fúria concretista dos juízes.

⁴²Jornal do Brasil – “Por moda?” <http://memoria.bn.br/docreader/030015_07/103259>

⁴³Em 1953/54, Rubem Braga escreve também sobre o crítico para a *Revista Manchete*, na seção que mantinha chamada “Gente da Cidade”, onde fazia retratos de artistas e intelectuais daquela época: “Considerado um dos homens mais inteligentes e mais cultos do Brasil, [Mário Pedrosa] é acusado de ‘espírito de porco’ e odiado pelos comunistas e fascistas, olhado com desconfiança por liberais, ditatorialistas e socialistas, no fundo acha que o Brasil precisa sobretudo de uma revolução (ou profunda reforma) agrária, mas não se julga em condições de fazê-la. Ocupações principais: ler e bater papo” <<http://docvirt.com/DocReader.net/AcervoRubemBraga/1355>> Com efeito, a concepção de crítica de Mário Pedrosa não distingue a crítica de Arte do período de militância. Refere-se, dentro de sua obra, a uma continuação entre as duas coisas, embora os interesses de seus ensaios possam ser bem demarcados entre a escrita de artigos sobre política e aqueles sobre Artes Plásticas.

Admito que alguém seja concretista, e se você prefere pintar pequenos quadriláteros coloridos no lugar de mulheres ou bananas, está muito bem; se você pintar bem, você continuará pintando bem, e se pintar mal continuará ruim. Mas o sectarismo dos teóricos do concretismo é que me espanta; ele produz nas pessoas mais inteligentes, cultas e sensíveis àquela burrice, aquela ignorância e aquela cegueira que até há pouco pareciam privilégio de certos acadêmicos ou dos néo-realistas comunizantes.

O que me parece característico dos críticos e doutrinadores concretistas é este paradoxo: eles que deveriam com mais pureza que quaisquer outros, “falar de pintura”, são os que menos falam do que é especificamente pintura – cores, tons, valores, composição, etc. – e disparam numa literatura metafísica complicada e gratuita, esse gênero de lógica abstrata (perdão!) em que tudo se prova com a maior facilidade porque nada diz coisa com coisa. (...) Afinal de contas, meus amigos, nesse assunto de pintura e desenho há uma coisa humilde que deve ser levada em conta, uma pobre coisa de que vocês se esquecem quando estão entretidos em suas discussões, mas que talvez merecesse pelo menos um olhar – essa coisa chamada quadro. Indicar a fonte aqui e verificar se está incluída nas referências finais⁴⁴

A injustiça acontece porque se julga o trabalho a partir de um arcabouço teórico preestabelecido, de forma que, se o pintor não se enquadrar naquilo, automaticamente, é desqualificado. No final das contas, Braga se levanta contra, novamente, a imposição ideológica cerceadora das liberdades artísticas. Por este ângulo, torna-se emblemático que o esvaziamento da experiência humana sentida na dinâmica concreta apareça, de forma muito semelhante, quando o cronista fala da prática jornalista, por exemplo, em “Os Jornais”, de 1951. Neste texto, no início, o Braga pretende escutar a revolta de um amigo, provavelmente, o mesmo “amigo” dos outros excertos atrás, cansado da predileção pelos “fatos”, que são “notícias”, das gazetas. Isto é, cansado com o “valor jornalístico” das coisas, que imprimem um mundo confuso, violento e sem vida nas páginas dos diários. Seu companheiro de redação, depois de redigir duas narrativas sobre o cotidiano de um casal, que simplesmente se ama, então, conclui, dizendo (e aqui leia-se observando a semelhança com as últimas linhas do fragmento anterior): “(...) - Se um repórter redigir essas duas notas e levá-las a um 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...”⁴⁵ (Braga, 2004, p. 148).

Conclusão

Há, em resumo, na industrialização e urbanização modernas, da qual faz parte tanto a lógica da imprensa quanto o desenvolvimento da estética concretista, segundo Braga, um movimento que ignora os elementos da vida, do cotidiano, das coisas simples e

⁴⁴Diário de Notícias – “Uma Injustiça” <http://memoria.bn.br/docreader/093718_03/60873>

⁴⁵Essa crônica é importante para Rubem Braga, pois, depois de ser publicada no dia 17 de maio de 1951, no *Correio da Manhã*, ela aparece, com o título “Essas coisas que os jornais não dão”, na revista *Manchete* dia 27 de março de 1954 e, em seguida, faz parte do livro *Borboleta Amarela* de 1955, novamente, com a alteração do título para “Os Jornais”. Além disso, sai mais uma vez em 9 de setembro de 1964, no *Jornal do Brasil*, por uma sugestão de Fernando Sabino.

populares. Daí que, conscientemente, suas crônicas se alimentaram desta matéria-prima, que se perde no avançar do tempo. A importância desta aproximação, como se pode observar, encontra-se no fato de que a fatura literária de Braga se condiciona às questões internas do jornalismo, de escrever todos os dias buscando uma execução satisfatória e o alcance do grande público, contudo, suas resoluções dialogam com sua concepção de arte e, principalmente, de poesia. Tais observações, no que lhe dizem respeito, podem ser relacionadas ao momento literário, que cuidamos anteriormente.

Bibliografia

- Aguilar, Gonzalo Moisés (2005). *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. Edusp.
- Braga, Rubem (2004). *200 Crônicas escolhidas*. Record.
- Candido, Antônio (2006). *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Ouro sobre Azul.
- Franchetti, Paulo. “Poesia e Técnica: Poesia Concreta”. *Revista Portuguese Studies* (Londres, março/2008)
- Gullar, Ferreira (1967). *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Civilização Brasileira.
- Merquior, José Guilherme (1965). *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. Civilização Brasileira.
- Milliet, Sérgio (1981). *Diário crítico*. Martins, Edusp.
- Pedrosa, Mário (1986). *Mundo, homem, arte em crise*. Perspectiva.
- Pereira, Lúcia Miguel (1952). *Cinquenta anos de literatura*. Ministério da Educação e Saúde.
- Simon, Iumna Maria. “Esteticismo e Participação”. *Revista Novos Estudos* Nº 26 (São Paulo, março de 1990).

Nota sobre o autor:

Rafael da Cruz Ireno

rafael_ireno@hotmail.com

USP/IRCAV-Paris 3, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0468-852X>

Doutorando em cotutela sobre poesia, cinema e política nas obras de Rubem Braga e Jacques Prévert entre a Universidade de São Paulo e a Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3.

CRÓNICA E ESCRITA DE SI – A AUTOBIOGRAFIA NÃO AUTORIZADA DE DULCE MARIA CARDOSO

NOVELISTS' COLUMNS AND SELF WRITING – THE NON-AUTHORISED AUTOBIOGRAPHY BY DULCE MARIA CARDOSO

Teresa Coelho

Resumo

Este trabalho analisa relações temáticas entre as crónicas publicadas pela romancista Dulce Maria Cardoso, no primeiro ano da sua colaboração na revista *Visão*, a que chamou “Autobiografia não autorizada”, e o seu discurso sobre si e a sua obra ficcional, divulgado em jornais, revistas e outros media. Partindo do levantamento de *topoi* nas crónicas, procuram-se pontos de intersecção entre a vida vivida e a vida recriada no próprio ato de contar desta “autobiografia”. Como outros textos jornalísticos, as crónicas contam histórias. Mas enquanto notícias e reportagens relatam de forma objetiva acontecimentos da realidade temporal próxima, as crónicas literárias podem partir de factos da vida corrente, pessoal ou pública, mas não têm no centro a preocupação de veridicação. Por seu lado, as autobiografias contam histórias que dão forma à história da vida do autor-narrador-personagem principal e dão conta da História, porque nela se inserem. Simulam uma forma filtrada de verdade, entre falar de si e construir uma *persona* no discurso. Se o jornalista é um guardião da democracia, qual a função social do escritor cronista? Queremos averiguar de que modo a estetização do quotidiano, atribuída às crónicas, se configura como uma lente de ver o mundo que pode chegar do eu ao outro estabelecendo a urgência de uma ética comum.

Palavras-chave: crónica; literatura; autobiografia

Abstract: This paper analyses thematic relations between the columns published by the novelist Dulce Maria Cardoso, during the first year of her collaboration in the magazine *Visão* which she entitled “Unauthorized autobiography”, and her discourse about herself and her fictional work, published in newspapers, magazines and other media. Starting from the survey of the *topoi* in the chronicles, we look for points of intersection between the life as it was lived and the life recreated in the very act of narrating it in this "autobiography". Like other newspapers' texts, novelists' columns tell stories. But while news and features objectively expose events of the near temporal

reality, literary columns can start from facts of everyday life, personal or public, but do not have, at the centre, the concern of veridiction. Autobiographies, on the other hand, tell stories that shaped the life story of the author-narrator-main character and give an account of History because they are part of it. They simulate a filtered form of truth, between talking about oneself and building a *persona* through the discourse. If the journalist is a guardian of democracy, what is the social function of these novelists' columns? We want to find out how the aesthetisation of everyday life, attributed to these columns, is configured as a lens for seeing the world that can reach from the self to the other, establishing the urgency of shared ethics.

Key-words: chronicle; literature; autobiography

Na edição de 14 de março de 2019, a revista *Visão* anunciou o convite a Dulce Maria Cardoso (DMC) para ocupar “a zona nobre das páginas iniciais da revista” (p.7) dedicada à crónica literária, deixada por António Lobo Antunes ao fim de quase 19 anos de colaboração. O convite foi também feito a dois escritores consagrados da lusofonia, Mia Couto (1955), de Moçambique, e José Eduardo Agualusa (1960), de Angola, que são parceiros mensais, em alternância, neste espaço. Estas escolhas e convites da *Visão* trouxeram “as latitudes africanas (e não só) para as páginas da revista”, fator significativo na sua política editorial e na história da cultura do país, que confirma o reconhecimento destes três escritores da mesma geração no panorama literário de língua portuguesa e dá aos leitores o prazer da (re)descoberta de uma língua comum, recriada de forma muito pessoal por cada um deles, e, inevitavelmente, também com as marcas de outras geografias e culturas.

Embora tivesse dito em dezembro de 2018, numa conversa com Ricardo Araújo Pereira e Bárbara Bulhosa, a editora de ambos da Tinta da China⁴⁶, que dificilmente aceitaria escrever crónicas por precisar de distanciamento face aos acontecimentos quotidianos para poder escrever sobre eles, DMC aceitou o desafio da *Visão*, e deu ao seu espaço semanal o título *Autobiografia não autorizada*. Desta forma, parece procurar evitar o imediatismo da reflexão sobre uma atualidade que lhe requer tempo de mediação entre o facto e a sua transformação em texto e alimenta as crónicas em acontecimentos da sua vida, atual e passada, porque disso se fazem as autobiografias. Em junho de 2021 chegou às livrarias o livro homónimo que reúne 55 crónicas, por ordem de publicação, entre março de 2019 e abril de 2021. Neste trabalho, centramos a atenção nas crónicas publicadas durante o primeiro ano da sua colaboração com a *Visão*⁴⁷.

De DMC, o público leitor conhecia a escrita ficcional, aclamada pela crítica e premiada dentro e fora do país⁴⁸. Os seus romances e contos são, de um ponto de vista formal, muito diferentes entre si e por isso criam sempre um efeito de novidade e descoberta. Não há duas histórias semelhantes, dois narradores aparentados. Cada narrativa constrói um universo singular, com subtis pontos de ligação, por exemplo nos três primeiros romances, *Campo de sangue* (2002), *Os meus sentimentos* (2005) e *O chão dos paraísos* (2009), um piscar de olho cúmplice, impercetível a quem não tenha lido todos estes livros sequencialmente ou com a proximidade temporal que permite não esquecer detalhes. Como se a escritora, desde o início da sua carreira literária, quisesse escrever a obra interminável (Pinto, 2021). Não se pode falar de um estilo de DMC, o

⁴⁶ Conversa entre Ricardo Araújo Pereira e Dulce Maria Cardoso na Academia Almadense, dezembro de 2018, respondendo à pergunta da sua editora sobre o porquê de nunca ter escrito crónicas. <https://www.youtube.com/watch?v=r4UeswaxqYI>

⁴⁷ Por facilidade de referência, limita-se a citação das crónicas de DMC ao respetivo título e data de publicação, uma vez que, como já foi referido, todas elas foram publicadas na revista *Visão*.

⁴⁸ *Campo de sangue*, 2001, Prémio Acontece; *Os meus sentimentos*, 2005, Prémio da União Europeia para a literatura; *O chão dos paraísos*, 2009, Prémio Pen Club Português e Prémio Ciranda; *O retorno*, 2011, Prémio especial da crítica; *Elíete*, 2018, Prémio Oceanos, finalista do Prémio *Femina*.

seu estilo radica nesta diversidade⁴⁹. Nas crónicas, pelo contrário, temos sempre a mesma voz do *eu*, histórias pessoais, e da família mais próxima na sua relação ao “*eu*” que escreve: mãe⁵⁰, avó⁵¹, irmã⁵², homens que amou, Luís⁵³, P.⁵⁴, Z.⁵⁵, Shane⁵⁶, os encontros e desencontros de que a vida se faz. A memória, como em todas as narrativas autobiográficas, é tema recorrente, e surge, irónica ou compassiva, no relato de pequenos-grandes acontecimentos quotidianos e de momentos decisivos⁵⁷ ou transformadores da intimidade tornada pública. Mas são sobretudo crónicas da “vida normal”, subtítulo do seu último romance, e que passou a ser “A vida anormal” (9 de abril de 2020), quando se instalou a pandemia e tudo se modificou no quotidiano da escritora e de todos nós. Se há melancolia ou saudade, temas recorrentes na escrita do *eu*, elas referem-se à infância, inconsciente de si, e às circunstâncias desse passado, mas não apresentam a nostalgia que por vezes permeia este tipo de texto. São histórias geralmente felizes – DMC disse, em entrevista a Sara Belo Luís (*Visão*, 31 de outubro de 2019, pp. 56-63), ter a sorte de lhe ser muito “fácil estar bem” (p. 59).

Começamos pelo título. Conhecíamos a designação “biografia não autorizada”, aplicada a obras frequentemente envolvidas em polémica, e que dá conta de que o biografado não concorda com o teor da obra, com aspetos divulgados, ou com a forma dada à sua vida pelo biógrafo. Não é raro uma biografia não autorizada dar lugar a processos no tribunal, quer por parte dos visados, quer por parte das famílias, e suscitar o sempre reaberto debate do direito à liberdade de expressão contraposto ao direito à privacidade.

Mas aqui trata-se de uma *autobiografia não autorizada*. Semântica e culturalmente o título de DMC é um oxímoro: chamar aos seus próprios escritos “autobiografia não autorizada” desmente-lhes a exigência de verdade do pacto autobiográfico, tal como definido por Philippe Lejeune (1975). Num jogo de humor que amplia a fissura da dúvida entre realidade e ficção, a escritora coloca em causa a veracidade do que lemos e os retratos/ histórias de momentos da sua vida tornam-se instáveis, nisso correspondendo a uma das características do *eu* autoral contemporâneo, que reconhece que o retrato fiel e acabado é irrealizável, dada a fragmentação do “*eu*” social e literário, refletido em múltiplos pedaços de um espelho quebrado que apenas

⁴⁹ Como aliás acontece com outros escritores/criadores contemporâneos, por exemplo Gonçalo M. Tavares, ou Afonso Cruz, que se movimentam entre tipos de textos ficcionais de características muito diversas e de difícil classificação. DMC também refere no programa *If you walk the galaxies*, de abril de 2017, a necessidade de experimentar formas diferentes, acrescentando que para si não faz sentido repetir uma estrutura narrativa ou a voz de um narrador.

⁵⁰ O sabor da felicidade (9 de maio de 2019); Costura (18 de julho de 2019); Fugir (7 de novembro de 2019) ...

⁵¹ O desespero e a fábrica de histórias (10 de outubro de 2019).

⁵² A vida anormal (9 de abril de 2020).

⁵³ O amigo genial, (15 de agosto de 2019); Aos tropeções (21 de novembro de 2019); Uma casa com vista sobre a cidade (2 de janeiro de 2020).

⁵⁴ De mulher para mulher (24 de outubro de 2019); Jardim ou o jardim sem fim (13 de fevereiro de 2020).

⁵⁵ Z, o pedómetro e eu (11 de abril de 2019).

⁵⁶ O canto inferior direito (26 de setembro de 2019).

⁵⁷ Faxismo nunca + (25 de abril de 2019), onde conta a última festa de aniversário em Luanda e como aos “onze anos já não tinha casa nem infância.”

devolve imagens incompletas e difusas, como defende Pierre Bourdieu⁵⁸. DMC confirma essa impossibilidade de se retratar com exatidão e cria a labilidade na locução e na leitura, porque já nada é o que foi, porque aquilo que o “eu” de hoje vê, através dos olhos da memória que recorta o tempo e a realidade passada, vê-o com os olhos do presente e com a consciência de que modifica o passado nesse processo.

A primeira crónica, “Diferenças” (28 março de 2019) cria esta genealogia ao recordar passatempos da infância em Luanda⁵⁹, para referir a necessidade de “crescer depressa para poder fazer tudo o que me apetecia, para ficar ainda mais igual ao que verdadeiramente era”, e que, só mais tarde, a mulher em que se tornou soube realmente o que seria. “You remember with what you are at the time you are remembering.” - escreveu Doris Lessing no primeiro volume da sua autobiografia (Lessing, 1994, p.185). Essa distância temporal entre o eu da narração e o da narrativa, preenchida pela memória e pelo poder de transformação da vida através das palavras, é o assunto último dos textos autobiográficos. É isso que DMC também diz:

Uma autobiografia é uma missão impossível. Deveria escrever um texto rigoroso, só que sou sempre personagem de mim própria, mesmo que narre tudo na primeira pessoa e me apelide Dulce, como se não estivesse a inventar-me. (...) Enquanto leitora de ficção procuro inevitavelmente o autor no seu texto. Que verdade esconde o autor na mentira que conta? Uma autobiografia funciona um pouco ao contrário: que mentira esconde o autor na verdade que revela? ⁶⁰

A escritora portuguesa de cinquenta anos sabe o que não sabia a criança que ela foi – o metadiscorso é revelador da hibridez do narrado, mostra a duplicidade do texto autobiográfico em que o indivíduo se constrói no que quer dar a conhecer de si, entre “self telling” e “self making”:

Our very memories become victims of our self-making stories. (...) Self-making, anomalously, is from both the inside and the outside. The inside of it, we like to say in our Cartesian way, is memory, feelings, ideas, beliefs, subjectivity. A part of its insidedness is almost certainly innate and species-specific in origin, like our irresistible sense of continuity over time and place, our postural sense of ourselves, and the like. But much of self-making is based on outside sources as well – on the apparent esteem of others, and on the myriad expectations that we early, even mindlessly, pick up from the culture in which we are immersed. (Bruner, 2003, p. 210).

É desta construção do “eu” que se acaba por falar quando se leem textos autobiográficos. É isso que DMC refere no programa *If you walk the galaxies*⁶¹, de janeiro de 2017, quando diz que decorou as suas memórias “no sentido de memorizar e no

⁵⁸ Bourdieu, 1986, p. 185.

⁵⁹ O que acontece também nas crónicas: “Faxismo nunca +”, de 25 de abril de 2019, ou “Penas e anjos”, de 19 de dezembro de 2019, que descreve episódios do Natal em Luanda. Ou em “A última sessão”, de 12 de março de 2020, onde se conta como a escritora e a irmã quase morrem “por causa do cinema”, na última sessão a que assistiram em Luanda.

⁶⁰ Texto de apresentação do livro *Autobiografia não autorizada*. <https://tintadachina.pt/produto/autobiografia-nao-autorizada/>

⁶¹ *If you walk the galaxies*, um projecto de entrevistas de Cláudia Marques Santos, Entrevista a Dulce Maria Cardoso, janeiro de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=S6MszeALRYc>.

sentido de embelezar” para depois as usar. E explica o porquê do título escolhido, na já referida entrevista a Sara Belo Luís:

Porque me interessa esse jogo entre a verdade e a mentira. Acho sempre que contar a verdade é inventar a melhor mentira que a sirva. Além disso, também gosto muito de brincar com os meus dados biográficos. Todos escrevemos a partir de nós próprios, das nossas vivências, mesmo que depois não as reproduzamos de forma literal. Fazemos umas ediçõeszinhas, inventamos uns poezinhos.... Tenho sempre consciência de que vão ser lidas por outros, de que não estou na minha família a lembrar-me de algo que aconteceu. ... Nos livros, as pessoas julgam que eu vivi tudo aquilo, pensam que me escudo na ficção para contar as minhas vivências. ... Acham que sou toda aquela gente. E têm razão: sou toda aquela gente e, ao mesmo tempo, não sou nenhum. Nas crónicas, é ao contrário: como falo sempre na primeira pessoa, acham que estou a mentir [risos]. Portanto os leitores desconfiam sempre do que lhes é dado. (pp. 58-59)

Para referir este género híbrido, a crítica tem usado expressões como *romance autobiográfico*, *autobiografia romanceada*, *autobiografia ficcional*, *autoficção*, entre outras designações menos frequentes. Procurámos estabelecer correlações entre esta “autobiografia não autorizada” e a “autoficção”, termo que Serge Dubrovsky criou em 1977, quando da publicação da obra *Fils, roman* ⁶².

Tentemos então perceber os conceitos de autobiografia e autoficção. Segundo Lejeune (1975), a autobiografia, enquanto escrita retrospectiva da história pessoal, depende da coincidência do eu autoral com o eu narrativo, que, por sua vez, coincide com a personagem principal da narrativa e estabelece um pacto de leitura de factos reais. Lejeune procurou reabilitar o valor da autobiografia enquanto escrita literária de direito e caracterizou-a principalmente através do pacto de leitura estabelecido. Distinguiu-a de géneros vizinhos como as memórias, os diários ou os romances autobiográficos. A escrita de si, com séculos de existência e múltiplos formatos, foi objeto da crítica literária, cultural, sociológica, antropológica, histórica, etc. O seu pressuposto de realidade histórica verificável é desmentido amiúde em autobiografias de escritores consagrados, como é o caso de Garcia Marquez (2002), que em *Viver para contá-la* recorda, inocente e despidoradamente, factos ocorridos antes do seu nascimento, como explicou depois o seu biógrafo (Martin, 2009). Neste caso, a memória pessoal é invadida por memórias alheias e constrói-se também com elas, integra-as e confunde-as, como acontece com todos nós.

Dubrovsky (1977), académico francês, crítico literário e professor universitário, numa incursão literária na escrita do eu (à semelhança do que acontecera com Barthes na mesma época⁶³) colocou em questão o conceito de autobiografia e cunhou o de autoficção. Escreveu na contracapa do livro acima referido:

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits

⁶² Que em Francês tem o duplo sentido de “filho” e de “fios”, aqueles que são tecidos pela memória e pela invenção do que a memória não guardou.

⁶³ Barthes, R. (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*. Éditions du Seuil.

strictement réels ; si l'on veut *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. (prière d'insérer)⁶⁴

Dubrovsky (1977) vai além do que outros teóricos já tinham assinalado, sublinhando o carácter ficcional dos factos reais, relatados através da *aventura da linguagem*. Escartín Gual (2010) sublinha que o objetivo da autoficção é

El objetivo de la autoficción, al manipular los datos reales y hacer un tipo de novela que juega con la incertidumbre del lector, es convencerle de la «verdad literaria». Lo importante de esta nueva novela es la capacidad de metabolizar lo real y, al hacerlo, dar una certeza que la literatura puede ofrecer y la realidad no siempre; siendo la mentira ficticia quien puede lograr acercarse más a «lo cierto», que acaba por ser un asunto técnico. (p. 7)

Há uma ligação evidente entre o que escreveu Escartín Gual e o que DMC explicou em entrevista à Lusa, a 31 de maio de 2021, quando do lançamento do livro destas crónicas:

O que eu conto lá é a partir da verdade, não quer dizer que seja a verdade. Pode ser ficcionado posso nem partir de factos reais e colocar sentimentos verdadeiros, é a minha vida, eu tornei-me personagem, é a minha vida ficcionada, até quanto mais não seja pela memória que é sempre uma mistura de ficção e de imaginação.⁶⁵

A escritora elimina assim a possibilidade de pactos de leitura que assumam a narrativa como um conjunto de factos verificáveis, mas também a ideia de que o que se lê é pura ficção. Como havia dito relativamente à personagem-narrador de *O retorno*⁶⁶, a escritora refere frequentemente essa mentira literária, que é a melhor forma de chegar a uma verdade mais universal. O que se aplica à narrativa romanesca é transferido agora para a crónica autobiográfica.

Por outro lado, a escrita autobiográfica refere-se à realidade intrapessoal, à realidade interpessoal e também às relações do sujeito com o mundo que testemunha, mas o metadiscurso que a acompanha desde os anos 70 questiona constantemente os próprios limites da sua validade (Gasparini, 2011).

Claudia Gronemann termina assim o seu texto “Autofiction”:

Writing becomes an integral part of existence, a never-ending process of producing subjectivity through language. The referential self conceives of itself – in the fabric of the text – as part of a fiction, because no author can claim to know the real meaning of his or her own story. (2018, p. 245)

O retrato total e linear não é possível devido ao trabalho de reconstrução subjetiva com que se fabricam histórias da própria vida. Além disso, a escrita de si repousa sobre um trabalho da memória. A memória individual e a memória coletiva. A memória

⁶⁴ Dubrovsky, S. (1977). *Fils, roman*. Galilée. Quatrième de couverture.

⁶⁵ LUSA (31.05.2021). “Vida ficcionada de Dulce Maria Cardoso em 'Autobiografia não autorizada’”. <https://www.noticiasaoiminuto.com/cultura/1766033/vida-ficcional-de-dulce-maria-cardoso-em-autobiografia-nao-autorizada>. Sublinhado nosso.

⁶⁶ “Podia pensar que o Rui também sou eu ou que o Rui sou eu. É verdade uma coisa e outra e não é verdade nem uma coisa nem outra.” (Cardoso, 2015: p.42)

histórica também. A escritora-cronista refere-se-lhe assim na crónica “Portugal já não é racista”:

A memória tem um funcionamento dúplice. Se por um lado nos liga ao passado, segredando-nos *fomos aqueles* ou *descendemos daqueles*, por outro encoraja-nos ou dececiona-nos, *somos já outros*. A memória é uma lente entre nós e o passado. Mais do que ampliar ou comprimir, focar ou desfocar, deformar ou recriar, a memória é uma lente que desrealiza. Algum tempo depois de as coisas terem acontecido, mesmo que em certos aspetos continue tudo igual ou quase igual, o passado parece sempre diferente. *Ser igual* ou *ser diferente* está mais associado à imagem das coisas do que à sua essência. Tirânica, a visão molda-nos em imagens todas as histórias, toda a História. A memória é enganadora. Se, por um lado, *é dali que viemos*, por outro, *já ali não estamos*. Um *ali* que, afinal, pode ser simplesmente o *aqui* trabalhado pelo tempo. ⁶⁷

O médico Eric Kandel (2006) estudou o fenómeno da memória do ponto de vista da neurociência. Apesar das muitas explicações agora possíveis sobre o funcionamento do cérebro graças aos desenvolvimentos tecnológicos na área da medicina, a memória ainda está submersa em interrogações:

Recall of memory is a creative process. What the brain stores is thought to be only a core memory. Upon recall, this core memory is then elaborated upon and reconstructed, with subtractions, additions, elaborations and distortions. (...) What biological processes enable me to review my own history with such emotional vividness?” (p. 282)

Embora não se encontrem respostas para esta questão, é certo que

O passado é um sítio muito perigoso. É talvez o sítio mais perigoso de todos. Não conheço sítio mais perigoso. Tem muitas armadilhas. E podes modificar o passado, que é uma coisa que não sabia até há pouco tempo. Refazê-lo. Podes ficcionar de tal maneira que o teu passado passa a ser outro. (Câncio, 2017)

O trabalho da memória, que permite a narrativa, está minado pela incerteza sobre o que ela mostra e esconde e é sempre *um processo criativo*. Mnemosine é a mãe das nove musas da mitologia grega, que inspiram todo o tipo de criação artística e toda a criação depende da memória, que ajuda o ser humano a situar-se e conhecer-se no tempo e no espaço, num *continuum* que a literatura, e estas crónicas, transformam em narrativa. “No passado me perco. No passado me encontro. O passado é o pântano que habito.” (O homem sem nome, 20 de junho 2019). Por vezes a escritora usa também os processos da memória como tema: “À medida que vou envelhecendo, aprendo e desaprendo muitas coisas. Desaprendo mais do que aprendo. Não me angustio com isso, confio que a cabeça guardará o que é importante. Mas tenho pena de desaprender a esperança.”⁶⁸ Faz parte de envelhecer.

Também o neurocientista António Damásio expõe o estudo da memória em *O sentimento de si – o corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência* (2000):

Não sabemos as razões por que guardamos certas memórias e deitamos outras a perder; não sabemos de que forma as guardamos; de que modo as

⁶⁷ Portugal já não é racista (17 de dezembro de 2020).

⁶⁸ Jardim ou o jardim sem fim (13 de fevereiro de 2020).

classificamos e organizamos: de que modo inter-relacionamos memórias de diferentes tipos sensoriais, diferentes tópicos e diferente significado emocional. Temos, em geral, pouco controlo directo sobre a «robustez» das memórias ou sobre a facilidade com que estas serão ou não recuperadas no recordar. (...) [N]ão temos um conhecimento directo dos mecanismos da memória. (...) As memórias que constituem os nossos arquivos autobiográficos encontram-se, precisamente, nessas circunstâncias, e talvez sejam ainda mais obscuras que quaisquer outras devido à sua carga altamente emocional. (Damásio, 2000, p. 261)

E acrescenta mais adiante:

Quando falamos do si para nos referirmos à dignidade que caracteriza o ser humano, quando falamos do si para nos referirmos aos locais e às pessoas que moldaram as nossas vidas, que nos pertencem e que vivem dentro de nós, estamos, naturalmente, a falar do si autobiográfico.

O si autobiográfico é o estado do cérebro para o qual a história cultural da humanidade mais conta. (Damásio, 2000, p. 265)

As crónicas de DMC são *flashes* do “si autobiográfico”. Enquanto Lejeune (1975) diria que o eu da narração se conta, mediado pela distância temporal, na tentativa de (se) compreender (n)o presente e refuta ambiguidades ou graus na autobiografia, o que encontramos aqui são “passados fragmentados, caóticos, descuidadamente amontoados, tão diferentes do passado oficial, cuja lisura permite que seja contado de uma penada.”⁶⁹. No quarto-arrecadação da casa familiar onde se acumulam os despojos dos anos, “o tempo baralhava-se e eu existia sem outra cronologia que não a do acaso.”⁷⁰. De certa forma, o mesmo acontece nas crónicas em que a escritora conta memórias de si, como procura reconhecer-se “nas fotografias em que [se desconhece].”⁷¹. E há por vezes a enumeração de factos ou de simples objetos de uma época, os mesmos que uma geração inteira recorda, e nessa particular universalização, a escritora inclui-nos no rememorar⁷²: “cromos do *Sandokan*, fascículos da *Gabriela*, um dispensador Pez com o Yoda enviado dos Estados Unidos pelo Shane”⁷³. A estas recordações dispersas e supérfluas associam-se outras, mais ou menos marcantes, de famílias que partilharam a fuga para Portugal, e as imagens de África e dos lugares onde depois viveu. Esta autobiografia não autorizada insere-se num movimento mais vasto das memórias dos grupos de pertença: a memória do grupo familiar, a memória do grupo que veio de Angola ou, de forma mais ampla, daqueles que vieram das ex-colónias em 75, a memória dos que não se veem como membros de um grupo determinado, etc. Reconhecemo-nos nelas, porque as memórias também incluem factos que nos são exteriores, o que lemos, ouvimos e aquilo sobre que falámos ou

⁶⁹ O homem sem nome (20 junho 2019).

⁷⁰ O homem sem nome, (20 junho 2019).

⁷¹ O homem sem nome, (20 junho 2019).

⁷² Annie Ernaux faz o mesmo tipo de trabalho, embora com processos diversos, no livro *Les années* (data) em que, numa *autobiografia impessoal*, carregada da memória coletiva de uma geração, conta a sua história, incluindo sistematicamente a História do seu país e a história mais ampla de uma geração transnacional, em que o leitor português também se reconhece, ainda que não partilhe todos os eventos e memórias da historiografia da escritora.

⁷³ O homem sem nome (20 junho 2019).

vimos nos (tele)jornais e depois recordamos como nosso, como memória individual, sem que consigamos distinguir o que é interior e o que vem de fora (Halbwachs, 1968).

Nestas crónicas reencontramos vozes aparentadas às dos romances autobiográficos de Annie Ernaux, por exemplo *La place* (1983), dedicado ao pai, ou *Une femme* (1988), sobre a mãe. São as vozes dos que não têm voz, daqueles para quem “O remedeio é uma maldição mais difícil de esconjurar do que a pobreza”⁷⁴ que, como a narradora de DMC, “[n]unca aprend[eram] a compostura que os outros exibem nos consultórios médicos, nas repartições de finanças, nos lugares de tratar de assuntos sérios”⁷⁵. As duas escritoras contam episódios em que se sentiram fora dos cânones de um grémio especial, representativo da sociedade bem-pensante. O título de um artigo sobre DMC cita-a para dizer sobre quem ela escreve: “Escrevo sobre os que ficam nas margens, os que não se encaixam, os que são humilhados”⁷⁶. São esses outros que lhe interessam. Também eles são incluídos nas crónicas, explicitamente como no caso de Bruno Candé⁷⁷, ou disfarçados de personagens familiares ao leitor, pessoas comuns com quem nos cruzamos e que, demasiadas vezes, não vemos.

E há crónicas em que a escritora refere também o processo da escrita, como em “Inverno em Bamberg” (5 de dezembro de 2019) história situada na Alemanha, na época em que escreveu *O retorno*; ou a sua atividade como escritora, episódios que acontecem durante viagens de lançamento de livros⁷⁸.

A descoberta de uma vocação, a necessidade dominadora da escrita, coincide com a descoberta do amor adulto que conta em *O amigo genial* (15 de agosto de 2019)⁷⁹.

Foi com o Luís que aprendi que quase tudo pode ser material criativo, que é mais valiosa a criação de um alquimista do que a de um joalheiro. (...) Devo-lhe quase tudo: a redefinição da bondade, o desarmadilhar do meu passado, a escrita. (...) Devo ao Luís a minha maneira de viver, que é o mesmo que dizer que lhe devo a minha vida.

Luís vai reaparecendo nas crónicas ao ritmo da vida e da memória de DMC, por vezes semicamuflado numa inicial. Ou talvez o L. de alguns textos seja outra pessoa. O leitor não tem como verificar.

⁷⁴ Diferenças (28 março 2019).

⁷⁵ Mudar de vida (16 de janeiro de 2020).

⁷⁶ Manaia, T. “Dulce Maria Cardoso: “Escrevo sobre os que ficam nas margens, os que não se encaixam, os que são humilhados.”. *Máxima*, 16/06/2021 <https://www.maxima.pt/atual/detalhe/dulce-maria-cardoso-escrevo-sobre-os-que- ficam-nas-margens-os-que-nao-se- encaixam-os-que-sao-humilhados>.

⁷⁷ Crónica de uma morte anunciada (13 de agosto de 2020).

⁷⁸ Por exemplo em *O sabor da felicidade*, de 9 de maio de 2019, relata a ida à Colômbia para participar na Feira Internacional do Livro de Bogotá, conta aniversários da mãe em que estiveram separadas, no passado e no presente, e a descoberta do gosto das pitaias em Bogotá – um sabor a felicidade semelhante ao das lágrimas felizes da mãe na sua memória de outro aniversário da vida transferida para Portugal. Ou, em Última chamada, de 4 de julho de 2019, em que a recordação da viagem a Sófia para apresentar o livro de contos *Tudo são histórias de amor* é pretexto para falar de viagens, aeroportos, de pesadelos e da pressa, que impede paixões.

⁷⁹ Em vários títulos, como este, a escritora joga com referências literárias, ou cinematográficas, de que são também exemplo: *Chama-me pelo meu nome* (29 de agosto de 2019); *Uma casa com vista sobre a cidade* (2 de janeiro 2020); ou *Crónica de uma morte anunciada* (13 de agosto de 2020).

O tema da vocação surge, mais tarde nas crónicas, mais cedo na vida, ao contar a ida para a aldeia transmontana e para a casa dos avós, onde ficou à espera de que os pais a fossem buscar, numa crónica intitulada *O desespero e a fábrica de histórias* (10 de outubro 2019). É o interior norte de Portugal dos anos 70, a sua pobreza enraizada nos cheiros, sons, imagens das tarefas quotidianas “de despejar os penicos, ir buscar água à fonte nos cântaros de plástico azul, atizar as brasas da lareira para cozer a vianda dos porcos cuja gordura me nauseava, ajudar a minha avó a fazer os curativos das feridas que o cancro lhe ia abrindo no peito.” A avó, que podia ser dura quando contrapunha às fantasias contadas “De qualquer maneira isso acabou.”, era então a sua única interlocutora, porque “[o] meu avô não gostava de histórias, gostava de bater na minha avó e nos animais.” Na crueza desta verdade reconhecemos retratos de tantas famílias: “Os meus avós estavam doentes, empobrecidos, sozinhos.” Mas a avó soube regar uma terra já rica:

Fala-me de África, e eu inventava histórias mirabolantes. Percebi então que quanto mais era evidente ser mentira o que eu contava, mais a minha avó se deixava levar pelas minhas palavras. A minha avó foi a primeira leitora que tive, muitos anos antes de ter começado a escrever. Eu fui a minha segunda leitora. Se o meu corpo não podia distorcer a realidade em que estava, a minha cabeça, sim. ... As histórias não me libertavam da tristeza nem amansavam o desespero, mas tornavam-nos outra coisa. E não precisavam de acabar. Foram as histórias que me salvaram. Por isso, sempre que me perguntam quando é que percebi que seria escritora, nunca hesito. Aos onze anos. Não foi bem uma escolha, tive de o ser.⁸⁰

Porque a realidade era difícil, porque era monótona, era preciso reinventá-la. Porque sabia que “Uma boa mentira é um combustível potente.” e “Quando uma verdade rasga, a mentira também serve para coser. Ou para cicatrizar”⁸¹, criou uma fábrica de histórias que continua a manufaturar até ao presente. E no caso destas crónicas, ao contar histórias suas e de gente com quem se cruzou, envolve o leitor nesse outro mundo, tão verdadeiro como aquele a que costumamos chamar real, porque apropriado pelos membros de um clã que nele e dele nasce ou se reconhece.

Então poder-se-á dizer que a função social destas crónicas é dar a ver o que, estando à nossa frente, por vezes escolhemos ignorar; é tornar comum o processo de recriação estética e ética do mundo em que estamos e onde por vezes nos esquecemos de ser.

Para concluir, relembro que a escritora diz frequentemente em entrevistas que a mentira é a melhor forma de chegar a uma verdade mais universal. Como disseram, por outras palavras, Camus, Doris Lessing, Vargas Llosa, Tennessee Williams, Mark Twain... O facto de tantos autores (e críticos literários) dizerem justamente a mesma coisa, certamente empresta alguma justeza à coisa dita.

⁸⁰ *O desespero e a fábrica de histórias* (10 de outubro 2019).

⁸¹ *Costura* (18 de julho de 2019).

Referências

- Bourdieu, P. (1986). L'illusion biographique. *Actes de La Recherche en Sciences Sociales*, nº 62-63, pp. 69-72
- Bruner, J. (2003) Self-making narratives. In R. Fivush. & C. A. Haden. (Eds.) *Autobiographical memory and the construction of a narrative self – developmental and cultural perspectives*. Lawrence Erlbaum Associates, Inc., Publishers, pp. 209-225.
- Câncio, F. (17 de agosto de 2016). Dulce Maria Cardoso: “O que me fez pensar no que andamos aqui a fazer foi o olhar de um cão”. *Diário de Notícias*, Medium <https://www.dn.pt/portugal/entrevista/dulce-maria-cardoso-o-que-me-fez-pensar-no-que-andamos-aqui-a-fazer-foi-o-olhar-de-um-cao-5342457.html>
- Cardoso, D. M. (2015). *O retorno*. Tinta da China.
- Cardoso, D. M. (23 de julho de 2015). Então, a memória afinal é isto. *Visão*, pp. 40-47.
- Damásio, A. (2000). *O sentimento de si – o corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência*. Publicações Europa-América.
- Doubrovsky, S. (1977). *Fils, roman*. Galilée.
- Escartin Gual, M. (2010). Del autoconocimiento a la autoficción. *Insula – revista de letras y ciencias humanas*, Nº 760. pp. 5-9. https://www.insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/INSULA_760.html
- Gasparini, P. (2011). Autofiction vs autobiographie. *Tangence*, (97), pp. 11-24. <https://doi.org/10.7202/1009126ar>
- Gronemann, C. (2018). Autofiction. In M. Wagner-Egelhaaf (Ed.). *Handbook of autobiography/autofiction - Volume I: Theory and Concepts*. De Gruyter. pp. 241-246.
- Halbwachs, M. (1968). *La mémoire collective*. PUF, Bibliothèque de sociologie contemporaine.
- Kandel, E. (2006). *In search of memory: The emergence of a new science of mind*. Norton.
- Lejeune, Ph. (1975). *Le pacte autobiographique*. Éditions du Seuil.
- Luís, S. B. & Barra, L. (31 de outubro de 2019). Dulce Maria Cardoso “Fico feliz quando me apercebo de que nasceu a folha da minha orquídea”. *Visão*, pp. 56-63.
- Manaia, T. (16 de junho de 2021). Dulce Maria Cardoso: “Escrevo sobre os que ficam nas margens, os que não se encaixam, os que são humilhados.” *Máxima*. <https://www.maxima.pt/atual/detalhe/dulce-maria-cardoso-escrevo-sobre-os-que-ficam-nas-margens-os-que-nao-se-encaixam-os-que-sao-humilhados>.
- Marquéz, G. G. (2002). *Viver para contá-la*. Publicações Dom Quixote.
- Pinto, M. C. (Host). (2021, 10 de junho). Nº 11 – Dulce Maria Cardoso. [Audio podcast episode]. *Cruzamentos literários*. – Instituto Camões e Associação Oceanos. <https://open.spotify.com/episode/1oniwopzgJxumFFTnd0Jlf>
- Pozo García, A. (2017). Autoficción en la novela: realidad, ficción y autobiografía. *Imposibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, nº 13, pp. 1-20.
- Santos, C. M. (28 de abril de 2017). *If you walk the galaxies – Dulce Maria Cardoso – writer- January 2017*. <https://www.youtube.com/watch?v=S6MszeALRYc>
- Tinta-da-China. (2021) *As crónicas biográficas de uma grande ficcionista*. <https://tintadachina.pt/produto/autobiografia-nao-autorizada/>.
- Tinta-da-China. (21 de dezembro de 2018). *Ricardo Araújo Pereira e Dulce Maria Cardoso*. [Conversa entre Ricardo Araújo Pereira e Dulce Maria Cardoso na Academia Almadense] <https://www.youtube.com/watch?v=r4UeswaxqYI>.
- Visão (14 de março de 2019). *Dulce Maria Cardoso, Mia Couto e José Eduardo Agualusa são os novos cronistas da Visão*. p.7

Notas sobre a autora

Teresa Coelho

teresa.coelho@ipportalegre.pt,

Instituto Politécnico de Portalegre,

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0751-6969>

Teresa Coelho, docente do Instituto Politécnico de Portalegre, leciona desde 1990 unidades curriculares da área das línguas estrangeiras na Escola Superior de Educação e Ciências Sociais. Até 2014 esteve ligada apenas à formação de professores e à língua Francesa e, desde aí, ensina Inglês nas licenciaturas da Escola. Tem trabalhado na área da didática das línguas estrangeiras, estudos de género e estudos pós-coloniais. Apresentou comunicações em congressos e publicou em livros e revistas de investigação em educação e literatura.

CRÔNICA, UM GÊNERO ENTRE MARGENS: O CRONISTA COMO PORTA-VOZ DOS MARGINALIZADOS⁸²

CRÔNICA, A GENRE BETWEEN MARGINS: THE CHRONICLE'S AUTHOR AS A SPOKESPERSON OF MARGINALISED PEOPLE

Tito Eugênio Santos Souza

Ana Teresa Peixinho

Resumo

Parece haver consenso de que a crônica é um gênero pouco ortodoxo do discurso jornalístico, sendo marcada pela confluência de diferentes manifestações discursivas (Reis, 2018). Assim, aquele que a escreve dispõe de uma considerável liberdade, quer seja em termos de uso expressivo da linguagem, quer seja em termos de representação subjetiva da experiência humana. Entretanto, ao centrar-se no insólito ou marginal, a crônica muitas vezes põe em causa aquilo que havia sido excluído da esfera pública: torna visível o invisível, aquilo que os *media* e a historiografia oficial por vezes omitem ou apagam (Salazar, 2005).

Partindo dessa perspectiva e, tendo em conta o panorama da imprensa luso-brasileira contemporânea, o objetivo deste texto é precisamente o de refletir sobre o papel desse gênero na abordagem a temas poucos explorados pelo jornalismo diário, nomeadamente a representação narrativa da experiência de atores sociais marginalizados. A hipótese inicial de trabalho, a ser investigada a partir da leitura e análise de um *corpus* de textos de autores brasileiros e portugueses contemporâneos, é a de que a crônica – aqui entendida como uma espécie híbrida de narrativa inserida em contexto de imprensa (Lopes, 2010; Melo, 2003) – muitas vezes permite dar voz àqueles que normalmente não a possuem na esfera pública, como é o caso de indivíduos e/ou grupos socialmente marginalizados.

Palavras-chave: crônica de imprensa; narrativa; experiência; marginalização.

Abstract

There seems to be a consensus that the *crônica* (column) is an unorthodox genre of journalistic discourse, one marked by a confluence of different types of discourse (Reis, 2018). Thus, a *crônica's* author has a considerable degree of formal and thematic freedom, be it in terms of an expressive use of language or in terms of the subjective

representation of human experience. However, by focusing on the unusual or marginal, the *crônica* often highlights what had been excluded from the public sphere: it makes the invisible visible, what the media and official historiography sometimes omit or efface (Salazar, 2005).

The aim of this work, which takes into account the situation of the contemporary press in Brazil and in Portugal, is to specifically reflect on the role that this genre has in the approach of themes less explored by daily journalism, namely the narrative representation of the experience of marginalised social actors. The initial working hypothesis, worked on from reading and analysing a corpus of texts by contemporary Brazilian and Portuguese authors, is that the *crônica* – here considered as a hybrid kind of narrative made in press context (Lopes, 2010; Melo, 2003) – often gives voice to those people who normally do not have any voice in the public sphere, the situation of socially marginalised individuals or groups are in.

Keywords: *crônica*; press; narrative; experience; marginalisation

Enquadramento: crônica, um gênero marginal

Entre os diversos gêneros do discurso jornalístico⁸², a crônica é, certamente, um dos que mais se aproxima da liberdade da escrita literária, sobretudo em termos de uso expressivo da linguagem e de representação subjetiva da experiência humana. Não por acaso, diversos são os autores e as autoras que a referem como um gênero híbrido, situado na fronteira entre o jornalismo e a literatura (Lopes, 2010; Melo, 2003; Mesquita, 1984; Santana, 2003). Com efeito, a sua definição genológica é um tanto problemática, a começar pela própria oscilação do conceito de “crônica” ao longo dos séculos, podendo ser compreendido em, pelo menos, duas acepções principais: como relato historiográfico medieval e como texto de imprensa (Reis, 2018). Para o presente estudo, interessa-nos especificamente a segunda acepção – isto é, o seu enquadramento como gênero do discurso jornalístico.

Neste senda, Victor Silva Lopes (1993) a define como “um pequeno texto narrativo que se ocupa de um episódio (às vezes, banal ou insólito) do quotidiano” (p. 109), ressaltando a narratividade como um dos seus aspectos fundadores. Jorge Pedro Sousa (2001), por sua vez, acrescenta que a crônica “pode ser um espaço periódico ou ocasional” em que “o autor discorre criativamente sobre um determinado acontecimento ou assunto da atualidade, onde conta uma história ou onde fala de fatos curiosos” (p. 292). Já Maria Helena Santana (2003), entretanto, observa que ela “pode ter um conteúdo informativo, ou tomar como assunto os fatos noticiosos do momento, mas não é essa sua função primordial” (p. 10), concluindo que “trata-se, em geral, de um texto interpretativo ou de opinião, mais próximo do editorial do que da notícia de fundo” (p. 10) embora não exija, necessariamente, atualidade imediata.

Seja como for, parece evidente que a crônica, uma vez entendida como gênero do discurso jornalístico, não só permite plasmar a dimensão espaço-temporal da experiência humana sob a forma narrativa, como também goza de uma maior amplitude formal e temática, não se sujeitando, por isso, aos mesmos procedimentos técnico-compositivos e constrangimentos ético-deontológicos que norteiam a escrita de outros gêneros informativos. Por outras palavras, o cronista tanto pode dedicar-se à abordagem de temas menos explorados pelo jornalismo diário, não se restringindo aos valores-notícia convencionais, como fixar-se nos pequenos acontecimentos do cotidiano, que à primeira vista poderão parecer de pouco interesse para o leitor comum e que seguramente escapam ao estreito crivo do jornalismo diário.

Assim, sendo a crônica um gênero composto e de fronteira, não são raras as situações

⁸² Embora a crônica seja enquadrada como um gênero do discurso jornalístico pela maioria dos autores, há outros que a consideram exclusivamente um gênero literário, a exemplo de João Pereira Coutinho para quem “a crônica não é um gênero jornalístico”, mas sim “um gênero literário”. Num breve texto intitulado “A arte da crônica”, assume inequivocamente a crônica como gênero literário e resume em dez mandamentos as suas leis fundamentais: “é um gênero que vive da diversidade e da confissão pessoal; pode partir da realidade, mas cria o seu próprio mundo; vale mais pela forma do que pelo conteúdo; deve entreter e opinar; deve ser tão fácil de escrever quanto de esquecer” (Coutinho, 2005, p. 13).

em que aquele ou aquela que a escreve escolhe temas pouco explorados – ou mesmo negligenciados – pelo jornalismo diário e, ao fazê-lo, cruza margens e linguagens para dar materialidade ao seu discurso. Para Maria Helena Santana (2003), o cronista “pode mesmo fixar-se no pequeno detalhe, no facto marginal” (p. 10) e, portanto, naquilo que não foi notícia. Por conseguinte, ao centrar-se no insólito ou marginal, a crônica muitas vezes põe em causa aquilo que havia sido excluído da esfera pública: personagens e grupos socialmente marginalizados, movimentos de minorias, processos culturais ainda não assimilados, etc. Em outros termos, qualquer tipo de experiência que esteja “em conflito com a cultura dominante, com os valores e hierarquias simbólicas estabelecidos por ela” (Salazar, 2005, p. 4). Dessa forma, na crônica, o “outro” – que, por vezes, se confunde com o próprio “eu” do cronista – aparece como sujeito e objeto, tema e problema do discurso: ela torna visível o invisível, aquilo que os meios de comunicação e o discurso oficial por vezes omitem ou apagam.

Ao refletir sobre a natureza híbrida do gênero e o seu papel sociocultural, o cronista e crítico literário mexicano Jezreel Salazar (2005) observa que, em anos mais recentes, “a crônica começou a ter maior relevância na discussão sobre o espaço público contemporâneo, apesar de haver sido durante muito tempo menosprezada como gênero discursivo” (p. 1). Para o autor, a emergência da crônica como instrumento de reflexão sobre a realidade, pese embora a sua relativa marginalidade na hierarquia dos gêneros jornalísticos ou literários, surge num contexto marcado, de um lado, pela valorização crescente da memória, numa espécie de “boom do testemunho” (p. 1), e, por outro, coincide com a crise das formas tradicionais de representação, frente ao descrédito dos chamados “metarrelatos” (p. 1). Desse modo, na viragem do século XX para o XXI, “aqueles discursos que não pretendiam dar explicações totalizadoras à realidade e que emergiam de lugares de enunciação marginais” (p. 1) passaram a ser valorizados, como é o caso da narrativa cronística.

Desse modo, para além de possibilitar a reconstrução de uma memória comum, a crônica contemporânea se apresenta como “uma escritura de fronteira, uma escritura que busca representar a crise e o conflito [socio]cultural que a sociedade vive” (Salazar, 2005, p. 8). Entretanto, ao representar as contradições e fraturas da vida social, de alguma forma o cronista acaba por restabelecer no seu discurso uma certa unidade que, curiosamente, é construída a partir de “uma estética do fragmento”, de modo que “a crônica aparece (...) como um exercício de sutura que ordena ou reconfigura o que na realidade social se encontra fragmentado ou partido” (Salazar, 2005, p. 8). É neste sentido, pois, que Salazar a define duplamente como “uma estética da transgressão” (p. 8), seja ao pôr em causa as fronteiras entre realidade e ficção, seja ao infringir os limites preestabelecidos pelas convenções genológicas de cada campo discursivo (literário e/ou jornalístico).

A crônica: da história da imprensa ao presente

Esta concepção do gênero que aqui se adota deve ser problematizada e enquadrada numa reflexão mais alargada que contempla dois vetores indispensáveis: por um lado, a genealogia da crônica, no contexto da imprensa portuguesa e brasileira da segunda metade do século XIX; por outro, a emergência contemporânea de uma reflexão sobre gêneros do jornalismo, desencadeada pelas transformações deste campo discursivo desde o advento da *web*.

A história da crônica remonta, de fato, ao folhetim oitocentista, o “nó górdio para o qual convergia a atenção do leitor” (Mesquita, 1984, p. 202), dada até a sua colocação destacada no rodapé da primeira página dos jornais. A liberdade inerente à criação do folhetim, bem como a sua amplitude temático-formal – que Ernesto Rodrigues (1998) estudou a fundo nos folhetinistas do século XIX –, transitaram para a crônica, a partir do momento em que esta lhe ocupa o lugar. Trata-se de um gênero com longa tradição na imprensa luso-brasileira e que tem suscitado muitas reflexões por parte dos seus cultores, desde escritores oitocentistas, como Eça de Queirós ou Machado de Assis, até a poetas e romancistas contemporâneos, como Vergílio Ferreira ou Carlos Drummond de Andrade⁸³.

O seu enraizamento na imprensa do século XIX explica-se pela especificidade da gênese do jornalismo dos países do sul da Europa (França, Espanha, Portugal) no último quartel do século. A partir do momento em que os jornais se massificaram e a informação ganhou valor comercial, as redações começaram o lento processo de profissionalização (Peixinho & Dias, 2018; Ferenczi, 1993; Sousa, 2009) e as rotinas diárias exigiram profissionais do ofício dedicados à informação, que, não tendo “o estatuto social nem a projeção cultural dos homens de letras, (...) eram essenciais para manter as publicações e viviam exclusivamente da atividade jornalística” (Peixinho & Dias, 2021, pp. 34-35). Num cenário de mudança e transformação – profissional, técnica, discursiva –, os novos jornalistas reclamavam “um estatuto próprio e (...) procuram definir as fronteiras do seu campo de atuação (...) distinguindo-se da esfera literária e política, até então representada pelo ‘homem de letras’ e pelo ‘publicista’” (Peixinho, 2021, p. 14). Neste cenário, o espaço da crônica constituía um último reduto destes homens de letras no espaço do jornal; para este, a crônica seria “o contrapeso, um mal necessário, algo que suporta para aliviar-se da má-consciência, lembrança ou resíduo do que nunca chegou verdadeiramente a ser, memória de quando escrever não era um ofício mecânico e constrangedor” (Roncari, 1985, p. 16).

⁸³ “Percorrendo alguns dos mais importantes cultores do gênero, de Eça de Queirós, a Maupassant de Machado de Assis a Vergílio Ferreira, deteta-se que, ao contrário de outros gêneros, porventura até bem mais conceituados, a crônica como discurso marginal, livre e vário e, por isso, sedutor e instigante, foi suscitando reflexões de natureza metatextual” (Peixinho, 2020, p. 68).

Devem-se em parte às especificidades da história da imprensa, aqui sumariamente descrita, muitas das características que ainda hoje conformam o gênero crônica: textos de autor, geralmente da lavra de colaboradores externos às redações; espaços de opinião, em que a voz autoral afirma a sua subjetividade; fragmentos cotidianos, por vezes sujeitos a procedimentos de efabulação.

O segundo vetor acima enunciado diz respeito a uma outra dimensão desta problemática, já não de natureza histórica, embora intimamente dependente de tempos, contextos e geografias: trata-se da reflexão sobre genologia⁸⁴ jornalística, que tem sido feita desde o momento em que os gêneros jornalísticos emergiram como entidades mais ou menos estáveis, num contexto de autonomização e profissionalização da atividade. Porém, só em meados do século XX o estudo dos gêneros do discurso jornalístico é impulsionado, a partir dos estudos seminais de Martinez Albertos (1974). Trata-se, muito possivelmente, de uma das áreas mais problemáticas, sobretudo porque, como realçam alguns autores, os gêneros distinguem-se quer pela sua elevada capacidade de reprodução, quer pela facilidade com que “entram e saem de cena” (Giltrow & Stein, 2009, p. 10).

Com efeito, a questão dos gêneros jornalísticos ganhou novo fôlego com o advento da Web, precisamente porque o ambiente digital foi terreno fértil para grandes mudanças nas práticas jornalísticas, quer em termos de produção noticiosa, quer em termos de consumo: gêneros novos apareceram, gêneros antigos reciclaram-se, outros sofreram alterações substanciais (Giltrow, Stein, 2009; Santos & Peixinho, 2016 e 2017):

Reconhecendo-se que raramente os géneros foram categorias fechadas ou modelos puros, hoje, especialmente, o jornalismo contemporâneo não se compagina com definições estanques, sendo antes meio de cultura para os fenómenos de hibridização já referidos, que tornam qualquer tipologia rapidamente obsoleta (Santos & Peixinho, 2017, p. 20).

Ora, a crônica é, muito possivelmente entre os gêneros jornalísticos, aquele que melhor se adequa ao atual ambiente plural, híbrido, interativo e fluido (Seixas, 2009), uma vez que, desde a sua origem, integra um conjunto de propriedades que a torna um constructo maleável e ambivalente: vive na margem, entre jornalismo e literatura, entre ficção e fato, entre opinião e história, informação e entretenimento.

Partindo desta perspectiva, acreditamos que a narrativa cronística constitui um modo muito particular de representação da experiência humana, sobretudo ao pôr em causa o ideal de objetividade da comunicação tão almejado pelo discurso jornalístico. Ao recorrer à narratividade como estratégia de elaboração discursiva, o cronista não

⁸⁴ Termo retomado na *Teoria da Literatura* de R. Welleck e A. Warren, na década de 60 do século XX (Welleck & Warren, 1962, p. 293). Como se perceberá pela discussão desenvolvida, a reflexão sobre gêneros do discurso jornalístico não pode separar-se da reflexão que, neste âmbito, foi desencadeada pela Teoria da Literatura e pelos estudos de Pragmática Linguística.

somente recria a realidade a partir da sua subjetividade, como também materializa – e em certo sentido condensa – a experiência humana, situando-a no tempo e no espaço, sob a forma de um relato breve, com um grau de liberdade consideravelmente maior de que dispõe o jornalista. Para além disso, devido à própria natureza do gênero e às suas características constitutivas (o apelo à subjetividade, a ênfase na narratividade, a ausência de procedimentos rígidos de composição, etc.), a crônica mostra-se um espaço bastante propício à figuração⁸⁵ de indivíduos ou grupos marginalizados, dando voz àqueles que, por variados motivos, vivem “à margem” das representações socioculturais dominantes.

A crônica e a experiência da marginalidade

Se a noção de representação da experiência não é de todo clara ou inequívoca, o mesmo se aplica ao conceito de marginalidade, cujas implicações teórico-metodológicas convém delimitarmos. Sem a pretensão de realizarmos uma revisão exaustiva da vasta literatura produzida pelas ciências sociais sobre os indivíduos marginais, podemos assinalar que o seu estudo teve um período áureo no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, no âmbito de uma tradição de pesquisa iniciada nos Estados Unidos e conhecida como Escola Sociológica de Chicago. Para além de ter sido tema de numerosos trabalhos e de encontros de pesquisadores realizados nessa época, o binômio marginalidade/controle social foi eleito, teórica e empiricamente, como “o fato e o problema central da Sociologia” pelos estudiosos de Chicago (Bastos, 1997, p. 14), conforme atestam os estudos seminais de William Thomas, Robert Park, Ernest Burgess e outros autores que se dedicavam principalmente à investigação dos fenômenos urbanos e das várias formas de marginalidade social⁸⁶.

No fundo, esta concepção da marginalidade como produto da desmoralização e/ou da desagregação social encontra esteio no pensamento já clássico de Émile Durkheim, se

⁸⁵ Recorre-se ao conceito de figuração, tal como definido por Carlos Reis (2015): “Em termos gerais, o conceito de figuração designa um processo ou um conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais de feição antropomórfica, conduzindo à individualização de personagens em universos específicos, com os quais essas personagens interagem. Tal individualização verifica-se sobretudo em contextos narrativos e em contextos dramáticos, mas acontece, igualmente de modo residual, em contextos de enunciação poética; passa-se isto, em especial, quando estão em causa composições dotadas de um certo índice de narratividade. Ou seja: a personagem pode ser figurada na poesia lírica. Por outro lado, a figuração deve ser encarada em aceção translata, quando observamos a sua ocorrência em discursos que não são formal ou institucionalmente literários. Refiro-me, por exemplo, à historiografia, à epistolografia e aos discursos de imprensa (...)” (pp. 121-122).

⁸⁶ Para os sociólogos dessa corrente, que se interessavam sobretudo pelas consequências do crescimento urbano e as suas implicações sociais na realidade norte-americana, a cidade era vista como uma espécie de “laboratório social” (título do ensaio de 1929 de Robert Park), cujo processo de expansão e diferenciação poderia ser representado através de uma série de círculos concêntricos. “Com base nesse modelo, seria possível distinguir a formação de áreas urbanas com características e problemas muito próprios, por vezes envolvendo modos de organização comunitária, sistemas de valores, estilos de vida e/ou comportamentos classificados como ‘marginais’” (Souza, 2021, p. 86).

considerarmos as suas teorizações sobre o papel da criminalidade na manutenção da chamada ordem social. Se, inicialmente, Durkheim concebia o crime exclusivamente de uma forma negativa e destrutiva, como uma espécie de patologia social (Durkheim, 1999), em trabalhos posteriores o autor francês acabaria por inverter a sua posição, caracterizando-o não apenas como um fenómeno normal e necessário, mas também como “um fator de saúde pública” (Durkheim, 2004, p. 96). No modelo teórico durkheimiano, são os padrões de solidariedade (mecânica, nas sociedades tradicionais; orgânica, nas sociedades modernas) que possibilitam o consenso moral e a regulação normativa, sendo a marginalidade – aqui entendida como desvio das normas coletivas – um fator indispensável para a regulação social.

Nesta direção, buscaremos refletir, a partir de agora, sobre o papel que este gênero pouco ortodoxo do discurso jornalístico possui na abordagem de temas menos explorados pela imprensa *mainstream* na contemporaneidade, como é o caso da experiência de atores sociais marginalizados. A partir de um estudo de caso envolvendo três órgãos da imprensa brasileira (*O Estado de S. Paulo*, *Jornal do Brasil* e revista *Veja*) e outros três periódicos portugueses (*Diário de Notícias*, *Público* e revista *Visão*), todos considerados de referência nos respectivos países de origem, foi possível extrair importantes ilações acerca da representação de diferentes figuras (leia-se personagens) marginais no âmbito da narrativa cronística.

Com efeito, a leitura das crônicas que constituem o *corpus* desta análise – originalmente composto por um total de 100 textos, publicados entre a última década do século XX e o primeiro decênio do século XXI (1991-2010) – permite constatar o quão complexa e multifacetada afigura-se a problemática da marginalidade, não se restringindo a um determinado grupo social ou a uma certa categoria identitária, substanciada na figura do indivíduo marginal. Pelo contrário, o que a leitura desses textos, à partida, nos revela é que, se não existe um perfil único e tampouco homogêneo do que entendemos por indivíduos marginalizados nas sociedades brasileira e portuguesa contemporâneas, não há dúvidas de que ambas são marcadas por profundas contradições ou assimetrias aos mais diversos níveis (econômico, social, político, cultural, etc.), acarretando, pois, a existência de múltiplas identidades marginais.

Sintomaticamente, as diversas transformações socioculturais ocorridas em finais do século XX e início do XXI, sobretudo nos países ocidentais, assinalaram a emergência de novas identidades e a reafirmação de outras já existentes, instaurando diferentes *topoi* discursivos ou lugares de fala⁸⁷, em sua maioria minoritários ou marginalizados

⁸⁷ É neste sentido, portanto, que identificamos a experiência da marginalidade com o conceito de lugar de fala minoritário: trata-se de um lugar simbólico e discursivamente inferiorizado ou subjugado no universo das representações socioculturais dominantes, que varia em função de aspectos de classe, raça, gênero, sexualidade, geração, etc. Desse modo, a noção de marginalidade é aqui compreendida não apenas sob a perspectiva clássica de “desvio” das regras socialmente aceites (Becker, 2008), mas principalmente como um processo dinâmico e relacional, circunscrito no tempo e no espaço, por meio do qual um grupo de atores

pelas representações sociais dominantes. Desse modo, questões como as identidades e os papéis de gênero, as diferenças étnico-raciais, os direitos das minorias e a estigmatização de certos comportamentos considerados “desviantes”, entre outras, passaram a ser objeto de discussão dos mais variados setores sociais, num momento em que os *media* são cada vez mais onipresentes (Fulton, 2005). É neste contexto, portanto, que a crônica (re)afirma-se como um importante espaço de reflexão e debate na esfera pública, possibilitando a representação figural de diferentes sujeitos socialmente marginalizados, como as mulheres, as minorias étnicas, os idosos, os homossexuais, os toxicodependentes, etc.

A título de exemplificação, basta considerarmos que muitas das narrativas encontradas na imprensa dos dois países acabam dialogando, por assim dizer, com algumas temáticas de grande relevo na atualidade: ressaltadas as especificidades de cada contexto sociocultural, a questão da diferença étnica e racial está presente tanto em narrativas como “O preto da Mouraria” (2000) e “Bananeiras no terraço” (1998), assinadas pelo escritor angolano José Eduardo Agualusa (*Público*), como nas crônicas-ensaio “Muitos carros contra nenhuma cama” (1997) e “Honra a Dom Obá II, Príncipe do Povo” (2000), do autor brasileiro Roberto Pompeu de Toledo (*Veja*). De modo semelhante, a reflexão sobre o papel das mulheres na sociedade contemporânea, bem como as questões de gênero aí evocadas, também se fazem notar nas crônicas “Menina e moça” (2003), da escritora brasileira Rachel de Queiroz (*O Estado de S. Paulo*), e “Nascente das águas” (2009), da autora portuguesa Maria Teresa Horta (*Diário de Notícias*). Da mesma forma, a estigmatização da velhice é um tema presente na produção cronística de autoras e autores dos dois países, como o ilustram as crônicas “O velho alemão da Estação da Sé”, de Sérgio de Carvalho (1993, *O Estado de S. Paulo*), e “Estamos sós... somos a mais”, de Vera Roquette (2002, *Diário de Notícias*).

Por outro lado, não seria possível falarmos de experiência humana – e, mais precisamente, da experiência de atores sociais marginalizados – sem considerarmos uma componente que nenhuma narrativa dispensa: a personagem. Afinal, se é em torno desta figura que orbita a ação e, por consequência, nela reside a própria dinâmica da experiencialidade, é certo que a figuração de personagens ocupa um lugar de grande relevo na construção da narrativa cronística, como facilmente podemos constatar. A este propósito, basta lembrar que a expressiva maioria dos textos do nosso *corpus*, tanto da imprensa brasileira como da imprensa portuguesa, são construídos como se fossem pequenos perfis ou “crônicas de personagens”, justamente porque essa categoria manifesta aqui uma centralidade que, de resto, é evidenciada através de variados dispositivos de figuração que articuladamente a concretizam, consoante nos demonstra Carlos Reis (2015). Sendo, pois, um processo essencialmente dinâmico, a

sociais projeta em outro grupo de personagens certos atributos que lhe conferem a posição de marginal (Bastos, 1997).

figuração não se encerra num único lugar do texto e tampouco se restringe a uma mera caracterização descritiva; ao contrário, manifesta-se sempre de forma gradual e cumulativa, porquanto requer a conjugação de diferentes procedimentos semióticos que produzem sentidos e, conseqüentemente, exercem efeitos pragmáticos sobre o leitor (Reis, 2015).

Entretanto, considerando que muitas vezes o cronista recorre a pessoas de existência empírica para compor e construir personagens, convertendo-as em figuras da narrativa, seria possível falar na existência de procedimentos metalépticos também na narrativa cronística, como se verifica de modo patente nos relatos “Os filhos do lixo”, de Lya Luft (2010, *Veja*), e “Sobre os outros”, de Ferreira Fernandes (1996, *Diário de Notícias*). Assim, por meio da metalepse⁸⁸, as pessoas do mundo real são convertidas em personagens no mundo diegético criado pelo cronista, numa espécie de transposição ontológica efetuada entre esses dois mundos.

Seja como for, ao narrativizar as experiências de diferentes atores sociais marginalizados, o cronista põe em relevo as diversas contradições e assimetrias existentes na vida contemporânea. Dessa forma, ao abordar temas menos explorados pela imprensa *mainstream*, o autor da crônica muitas vezes assume o papel de porta-voz de certos indivíduos ou grupos que, por diversos motivos, não possuem voz própria na esfera pública ou, quando muito, um espaço bastante reduzido. É neste sentido, portanto, que o cronista assume um importante papel na transformação social, contribuindo para promover o debate sobre questões que, não raro, refletem as próprias contradições da sociedade na qual está inserido.

Desse modo, dar voz aos marginalizados não é apenas uma questão de oferecer visibilidade àquelas e àqueles que são diariamente silenciados ou historicamente excluídos das representações sociais dominantes, mas também (e sobretudo) uma forma de contrapor a hierarquia de valores vigente num dado contexto sociocultural. Ao serem convertidos em personagens no interior da narrativa cronística, suas histórias de vida adquirem maior relevo e importância no mundo diegético (re)criado pelo cronista, assumindo uma dimensão simbólica e expressiva que ultrapassa sensivelmente a noção de objetividade da comunicação jornalística.

⁸⁸ A metalepse é uma figura de retórica, contígua à metáfora e à metonímia, que implica a substituição do nome de uma coisa pelo nome de outra com a qual tem relação. Contudo, o conceito de metalepse aqui usado provém da abordagem de Genette que mostra como ela é uma forma sofisticada e extremamente inventiva de *mise en abyme*. Toda e qualquer transgressão, todo e qualquer deslizamento entre o plano ficcional da diegese e o plano extradiegético é o resultado de um movimento metaléptico. Sobre o conceito de metalepse como dispositivo narrativo, veja-se Genette (2004) e Pier (2016).

Conclusões

Numa perspectiva comparada, a leitura e a análise dos diversos textos que integram o nosso *corpus* não apenas confirmam a grande diversidade temática existente na produção cronística dos países, como também a variedade de formas, usos e incidências envolvendo esse gênero narrativo/opinativo. De fato, como pudemos observar no decurso deste estudo, a pluralidade de temas presentes nos textos cotejados acaba por refletir-se numa consequente multiplicidade de procedimentos compositivos e retórico-discursivos que, em última instância, respondem às motivações (implícitas ou explícitas) assumidas pelo cronista durante o processo de elaboração textual.

Assim, tendo em conta que a escolha de um determinado modo ou gênero discursivo nunca é feita por acaso, é lícito afirmar que a opção por um gênero menos ortodoxo, como é o caso da crônica, permite àquele ou àquela que a escreve o uso combinado e articulado de diferentes estratégias discursivas, valendo-se do cruzamento de técnicas e procedimentos que não se restringem a um modelo rígido de composição textual.

Nesta senda, não surpreende que as narrativas aqui reunidas, inicialmente dispersas nas páginas de jornais e revistas publicados no Brasil e em Portugal ao longo de duas décadas (1991- 2010), envolvam diferentes usos e incidências do modo narrativo, o qual, consoante vimos, permite plasmar a experiência humana – ou experiencialidade, como refere Monika Fludernik (2006) – no tempo e no espaço, sob a forma de uma representação quase mimética dessa mesma experiência. Dizemos “quase” porque, na maior parte dos casos, a crônica configura-se antes como “uma estética do fragmento” (Salazar, 2005, p. 8), em sua tentativa de capturar o imediatismo do presente a partir de pequenos *flashes* do cotidiano.

Referências

- Bastos, S. P. (1997). *O Estado Novo e os seus vadios: contribuição para o estudo das identidades marginais e da sua repressão*. Dom Quixote.
- Becker, H. S. (2008). *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Jorge Zahar.
- Coutinho, J. P. (23 de julho de 2005). A arte da crônica. *Expresso*
- Durkheim, É. (1999). *Da divisão do trabalho social*. Martins Fontes.
- Durkheim, É. (2004). *As regras do método sociológico*. Presença.
- Ferenzci, T. (1993). *L'invention du journalisme en France*. Plon.
- Fludernik, M. (2006). *An introduction to narratology*. London; New York: Routledge.
- Fulton, H. (2005). Introduction: the power of narrative. Em H. Fulton, R. Huisman, J. Murphet, & A. Dunn. *Narrative and media*. Cambridge University Press. (pp. 1-7)
- Genette, G. (2004). *Métalepse. de la figure à la fiction*. Paris: Seuil.
- Giltrow, J. & Stein, D. (Eds.) (2009). *Genres in the internet*.: John Benjamins.
- Lopes, P. C. (2010). A crônica (nos jornais): O que foi? O que é? *Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação*. <https://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-cronica-lobes.pdf>.
- Lopes, V. S. (1993). *Iniciação ao jornalismo*. Quid Juris?
- Martinez Albertos, J. (1974). *Redacción periodística: los estilos y los géneros en la prensa escrita*. Madrid: A.T.E.
- Melo, J. M. (2003). *Jornalismo opinativo*. Mantiqueira.
- Mesquita, M. (1984). A crônica como forma de expressão jornalística. *Deve & Haver* DistriEditora. (pp. 202-218).
- Park, R. E. (1929). The city as a social laboratory. Em T. V. Smith, & L. Whyte (Orgs.). *An experiment in social science research*. University of Chicago Press. (pp. 1-19)
- Peixinho, A. T. (2020). Reflexões sobre a crónica: Assis Pacheco e as crónicas da vida que desliza. Em P. A. Pereira, E. Madalena & I. Costa (Coords.). *Mix & Match. Poéticas do Híbridismo* (pp. 65-76). Edições Húmus.
- Peixinho, A. T. (2021). Reflexões sobre a formação de jornalistas: 1880-1925. Em J. P. Sousa; C. Baptista & C. Azevedo (Coords.). *Para uma história do jornalismo em Portugal II*. ICNova. (pp. 12-28)
- Peixinho, A. T. & Costa Dias, L. A. da (2018). O intelectual, o artista e as massas na cultura portuguesa finissecular. *Revista Estudos do Século XX*, n.º 18, 135-151. https://doi.org/10.14195/1647-8622_18_7
- Peixinho, A. T. & Costa Dias, L. A. da (2021). A formação dos jornalistas na viragem de oitocentos para novecentos. Em J. P. Sousa; C. Baptista & C. Azevedo (Coords.). *Para uma História do Jornalismo em Portugal II*. ICNova. (pp. 29-42)
- Pier, J. (2016). Metalepsis. Em P. Hühn et al. (Orgs.). *The living handbook of narratology*. <http://lhn.sub.uni-hamburg.de/index.php/Metalepsis.html>
- Reis, C. (2015). *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem*. Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Reis, C. (2018). *Dicionário de estudos narrativos*. Almedina.
- Rodrigues, E. (1998). *O mágico folhetim. literatura e jornalismo em Portugal*. Editorial Notícias.

- Roncari, L. (1985). A estampa da rotativa na crônica literária. *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, 46(1/4), 9-16.
- Salazar, J. (2005). La crónica: una estética de la transgresión. *Razón y Palabra*, 10(47), 1-9.
- Santana, M. H. (2003). A crônica: a escrita volátil da modernidade. Em M. S. Jesus (Coord.). *Rumos da narrativa breve*. Centro de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro. (pp. 9-19)
- Santos C. A. & Peixinho A. T. (2016): Newsletters and the Return of Epistolarity in Digital Media. *Digital Journalism*, Vol. 5, 774-790. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1080/21670811.2016.1196591>
- Santos, C.; Peixinho, A. T. (2017). O milagre da multiplicação dos géneros. *Biblos – Revista da Faculdade de Letras*. Série 3, N. 3, 11-32. http://dx.doi.org/10.14195/0870-4112_3-3_1
- Seixas, L. (2009). *Redefinindo os géneros jornalísticos. Proposta de novos critérios de classificação*. Labcom.
- Sousa, J. P. (2001). *Elementos de jornalismo impresso*. Porto: Universidade Fernando Pessoa.
- Sousa, J. P. (2009). *A discussão sobre a introdução do ensino do Jornalismo em Portugal: das primeiras menções ao primeiro curso de graduação*. <https://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-a-discussao-sobre-a-introducao-do-ensino-superior-do-jornalismo-em-portugal.pdf>
- Souza, T. E. S. (2021). *Do cruzamento de margens, fronteiras e linguagens: a representação da experiência de indivíduos marginalizados nas crônicas da imprensa brasileira e portuguesa contemporâneas*. Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação pela Universidade de Coimbra. <http://hdl.handle.net/10316/94364>

Notas sobre os autores

Tito Eugênio Santos Souza

titoessouza@gmail.com
Doutor em Ciências da Comunicação
Universidade de Coimbra
Jornalista do Instituto Federal do Sertão Pernambucano
CV: <https://www.cienciavitaet.pt/portal/1D1F-610C-0955>
ORCID: 0000-0001-7901-5173

Ana Teresa Peixinho

ana.cristo@fl.uc.pt
Universidade de Coimbra
Faculdade de Letras
CEIS20
CV: <https://www.cienciavitaet.pt/pt/BA1F-98B6-867D>
ORCID: 0000-0002-4533-7921

