

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**AS RELAÇÕES ENTRE PROSA E POESIA E A BUSCA  
PELA COMUNICABILIDADE NO PROJETO  
LITERÁRIO DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**Cláudia Erthal**

**Santa Maria, RS, Brasil**

**2014**

**AS RELAÇÕES ENTRE PROSA E POESIA E A BUSCA PELA  
COMUNICABILIDADE NO PROJETO LITERÁRIO DE  
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

**Cláudia Erthal**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do grau de **Mestre em Letras**.

**Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Teresa Cabañas Mayoral**

**Santa Maria, RS, Brasil**

**2014**

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Erthal, Cláudia

As relações entre prosa e poesia e a busca pela comunicabilidade no projeto literário de Carlos Drummond de Andrade / Cláudia Erthal.-2014.

145 p. ; 30cm

Orientadora: Ana Teresa Cabañas Mayoral

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2014

1. Crônica 2. Carlos Drummond de Andrade 3. Prosa 4. Poesia 5. Comunicabilidade I. Cabañas Mayoral, Ana Teresa II. Título.

**Universidade Federal de Santa Maria  
Centro de Artes e Letras  
Programa de Pós-Graduação em Letras**

**A Comissão Examinadora, abaixo assinada,  
aprova a Dissertação de Mestrado**

**AS RELAÇÕES ENTRE PROSA E POESIA E A BUSCA PELA  
COMUNICABILIDADE NO PROJETO LITERÁRIO DE CARLOS  
DRUMMOND DE ANDRADE**

elaborada por  
**Cláudia Erthal**

como requisito parcial para obtenção do grau de  
**Mestre em Letras**

**COMISSÃO ORGANIZADORA:**

**Ana Teresa Cabañas Mayoral, Dr<sup>a</sup>.**  
(Presidente/Orientador)

**Antonio Marcos Vieira Sanseverino, Dr. (UFRGS)**

**Fernando Villarraga Eslava, Dr. (UFMS)**

Santa Maria, 12 de março de 2014.

Já não tenho medo de escravizar-me à vida, e acho que uma sutileza que não resista à prova da convivência mais larga é apenas um vício. E digo aos rapazes: Rapazes, se querem que a literatura tenha algum préstimo no mundo de amanhã (o mundo melhor que, como todas as utopias, avança inexoravelmente), reformem o conceito de literatura.

(Carlos Drummond de Andrade)

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO I – DESENVOLVIMENTO HISTÓRICO- CONCEITUAL DO GÊNERO CRÔNICA.....</b>	<b>5</b>
1. Crônica: Indefinição e hibridismo.....	5
2. Crônica: Registro cronológico.....	14
3. Crônica e Folhetim e as <i>Variedades</i> .....	19
4. Crônica e Público.....	24
5. Crônica e Imprensa no Brasil.....	31
6. Crônica e Ensaio e o Modernismo no Brasil.....	35
7. Crônica: Acaso, “útil e fútil” e frívolo.....	38
<b>CAPÍTULO II – FUNÇÃO HUMANIZADORA E COMUNICATIVA DA PROSA E DA POESIA.....</b>	<b>47</b>
<b>CAPÍTULO III – AS CRÔNICAS DO COTIDIANO DE <i>CAMINHOS DE JOÃO BRANDÃO</i>.....</b>	<b>82</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>134</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>138</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>142</b>



## RESUMO

Dissertação de Mestrado

Programa de Pós-Graduação em Letras

Universidade Federal de Santa Maria

### **AS RELAÇÕES ENTRE PROSA E POESIA E A BUSCA PELA COMUNICABILIDADE NO PROJETO LITERÁRIO DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

AUTORA: CLÁUDIA ERTHAL

ORIENTADORA: ANA TERESA CABAÑAS MAYORAL

Data e local da defesa: Santa Maria, 12 de março de 2014.

No presente trabalho procuramos analisar algumas crônicas do cotidiano inseridas no livro *Caminhos de João Brandão* de Carlos Drummond de Andrade, levando em consideração aspectos já presentes em produção poética bem como as considerações críticas apresentadas em suas crônicas ensaísticas. Apresentamos como hipótese a relação entre ensaio, poesia e crônica, não apenas por serem produzidas pelo mesmo escritor, mas pelas características específicas de cada um dos gêneros. Além disso, consideramos que no caso específico de Drummond, as crônicas do cotidiano estariam dando continuidade a um projeto literário iniciado em sua fase poética, a busca pela comunicabilidade pela via expressiva da literatura adaptada as contingências da vida cotidiana dos leitores modernos. Inicialmente, a fim de buscarmos um caminho explicativo e apresentarmos as características específicas da crônica, que nos permite relacioná-la a outros gêneros literários e do cotidiano, traçamos seu desenvolvimento histórico, como a crônica surgiu e como se adaptou ao contexto literário brasileiro. No segundo momento, para compreendermos a situação da poesia no contexto histórico de crises (social, comunicativa, literária), buscamos as considerações de alguns críticos sobre a poesia do modernismo, do contexto ocidental e especificamente sobre a poesia social de Drummond, particularmente do contexto pós-guerra. Acrescentamos também a crítica que o próprio Drummond realiza em seus ensaios, tanto a respeito da situação geral da literatura quanto de sua poesia, presente nos livros *Confissões de Minas* e *Passeios na ilha*. No último capítulo, realizamos a análise de algumas crônicas e crônicas-poemas do livro proposto, buscando comprovar nossas hipóteses e observar aspectos específicos presentes nos textos, em que se destaca a articulação discursiva irônica e o uso do humor como estratégias de ativar a participação do leitor nas crônicas.



**Palavras-chave:** Crônica; Ensaio; Poesia; Comunicabilidade; Ironia.

## **ABSTRACT**

Master's Dissertation

Post-graduate Course in Letras

Universidade Federal de Santa Maria

### **THE RELATIONS BETWEEN PROSE AND POETRY AND THE SEARCH OF COMMUNICABILITY IN THE LITERARY PROJECT BY CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

AUTHOR: CLÁUDIA ERTHAL

ADVISOR: ANA TERESA CABAÑAS MAYORAL

Day and place of defense: Santa Maria, 12 March, 2014.

In this present work we analyze some everyday chronicles inserted in the book *Caminhos de João Brandão* by Carlos Drummond de Andrade, considering aspects already present in his poetic production and the critical considerations presented in his essayistic chronicles. We present the hypothesis about the relationship between essay, chronic and poetry, not only because they are produced by the same writer, but by the specific characteristics of each genre. Furthermore, we consider that in this specific case of Drummond the everyday chronic would be a continuation to a literary project started in his poetic phase, the search for communicability by the expressive literary way adapted to the contingencies of everyday lives of modern readers. Initially, in order to seek an explicative way and presenting the specific characteristics of chronic, which allows us to relate it to other literary and daily genres, we trace its historical development, why the chronic arose and how it adapted to the Brazilian literary context. In the second phase, to understand the situation of poetry in the historical context of crisis (social, communicative, literary), we seek some critical considerations about the poetry of modernism, the Western and specifically on the social context of Drummond poetry, particularly the postwar context. We add also criticizes of Drummond in his own essays about the general situation of literature and his poetry present in *Confissões de Minas* and *Passeios na ilha*. In the last chapter, we analyze some chronicles and chronic-poems of the proposed book, seeking to prove our hypotheses and observe specific aspects present in the texts, which highlight the ironic discursive articulation and use of humor as strategies to enable the participation of the reader in the chronicles.

**Keywords:** Chronic; Essay; Poetry; Communicability; Irony.

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação propõe um entendimento da produção literária de Drummond como uma totalidade<sup>1</sup> no sentido apresentado por Karel Kosík. A ideia de totalidade para Kosík compreende a realidade em suas leis internas e descobre, abaixo da sua superficialidade e causalidade dos fenômenos, as conexões internas e necessárias. Neste sentido baseia-se na dialética como método de análise, procurando observar as leis internas, a decomposição das partes para a compreensão do todo. Dessa mesma forma podemos entender os diferentes aspectos de uma obra literária, ou, no caso da prosa de Drummond, os diferentes aspectos que se articulam entre a prosa e a poesia. Sendo assim, só podemos entender a totalidade pela análise e pela abstração das partes da realidade analisada. Segundo Kosík: “A concepção dialética da totalidade não só significa que as partes estão em uma interação e conexão internas com o todo, mas também que o todo não pode ser petrificado em uma abstração situada acima das partes, já que o todo se cria na interação destas.” (KOSIK, 1979, p.63, **tradução nossa**) Nesse sentido, não podemos analisar isoladamente a produção poética, nem a prosa crítica e ensaística ou as crônicas do cotidiano de Carlos Drummond de Andrade, não só por terem sido escritas pelo mesmo escritor, mas pela própria especificidade dessas escritas literárias.

Desse modo consideramos que a poesia e a prosa de Drummond se inter-relacionam e se complementam. E, sendo assim, a totalidade pode ser entendida tanto como uma proposta de análise, quanto uma metodologia de abordagem do *corpus* de pesquisa. Assim, ao invés de centrarmos o olhar na produção em prosa

---

<sup>1</sup>Tomamos como base o conceito de “totalidade concreta” de Karel Kosík, explicitado no capítulo “Dialéctica de la totalidade concreta”, do livro *Dialéctica de lo concreto* (1979). Resumidamente, o princípio metodológico da investigação dialética da realidade social defendido por Kosík, realidade concreta, significa que cada fenômeno pode ser compreendido como elemento do todo. Um fenômeno social, por exemplo, é um dado histórico que tanto pode ser analisado em sua especificidade quando pode definir o conjunto da qual faz parte. É essa interdependência e mediação que permite que se compreendam os aspectos isolados abstraídos do conjunto articulando-os outra vez ao conjunto.

Segundo Kosík, não se pode perder de vista que a totalidade como categoria metodológica e princípio de conhecimento da realidade, a isso está implicado o seu conceito de realidade, a “totalidade concreta”. Assim, temos a noção de “totalidade” como um modo de compreender a realidade, que é vista como um todo estruturado e dialético, na qual qualquer fato pode ser compreendido, mesmo que não possam ser abrangidos todos os fatos compreensíveis da realidade em um conjunto amplo.

de Drummond, as crônicas e ensaios, o que foi a ideia inicial para esse trabalho, percebemos que esses textos não podiam ser lidos sem relacioná-los aos poemas deste escritor. Assim analisaremos a prosa à luz da poesia, seguindo de acordo com as exigências do próprio *corpus* e contemplando as exigências da análise.

Com relação ao objeto e ao tipo de abordagem, como já mencionamos acima, aproximamo-nos da metodologia dialética, que tanto enfatiza a especificidade do objeto literário enquanto construção (modo específico de construção), quanto as relações que estabelece com o contexto literário e artístico (normas, valores, conceitos) e o contexto social, a esfera extra estética, que, segundo Mukarovsky, participa da dinâmica da esfera estética.

Considerando o objeto estético em questão, as crônicas, ensaios e poemas de Drummond, e, sendo essa produção bastante vasta e pelo fato de cada um desses gêneros dialogar de forma específica com o outro, selecionaremos dentro de cada gênero, textos que parecem se relacionar de modo mais evidente, e que nos permita perceber em que sentido os poemas se relacionam com as crônicas, ou ainda, se há elementos formais literários no corpo das crônicas. Além disso, alguns ensaios, por exemplo, referem-se explicitamente às questões específicas da poesia social desse escritor, algumas crônicas se aproximam da poesia, sobretudo pela mescla dos gêneros, da mesma forma, alguns poemas poderiam ser escritos em prosa, embora observamos que a formalização em verso cria um efeito no leitor justamente pela forma, ritmo e sonoridade, elementos que na maioria das vezes reforçam ou modificam o sentido do poema.

Metodologicamente este trabalho está dividido em três momentos: 1) A trajetória histórico-conceitual da crônica (ponto de partida investigativo); 2) A função humanizadora e comunicativa na prosa e poesia (relações entre ensaios críticos e poesia); 3) As crônicas do cotidiano como continuidade do projeto literário de Drummond.

No primeiro momento, propomos uma trajetória conceitual e histórica da crônica no Brasil, sendo que este gênero acompanha o início da literatura até os dias de hoje. Esse momento nos orienta no processo de mudanças da crônica, que se referem principalmente à linguagem, aproximando-se do cotidiano por meio da oralidade, do humor e da ironia. Lembrando que esses elementos são trazidos pelo modernismo brasileiro, influenciando e modificando a poesia e as crônicas

produzidas a partir daquele momento. Além disso, esse capítulo possibilita o esclarecimento sobre as características gerais da crônica. Como não propomos a análise das crônicas isoladamente, a trajetória conceitual do gênero serve para situarmos o leitor, compondo parte do caminho investigativo.

A investigação estende-se, no segundo momento, para a prosa ensaística. Restringimo-nos a alguns comentários significativos de Drummond em seus dois primeiros livros em prosa: *Confissões de Minas* e *Passeios na ilha*, cujas primeiras edições datam, respectivamente, de 1943 e 1952.

Percebemos, através dessas datas de publicação, que esses ensaios começam a ser escritos em um momento histórico específico, o que nos dá indícios de que essa produção crítica e ensaística esteja vinculada à poesia produzida neste mesmo período. Trata-se do período pós-guerra, que nos remete ao contexto de crise da poesia, destacado por Hamburger (2007), Simon (1978) e pelo próprio Drummond nas crônicas ensaísticas. Essa crise é de âmbito ocidental e não é privilégio da poesia apenas, mas revela-se enquanto crise da comunicabilidade no campo literário e artístico, bem como uma crise social, econômica e política (ideológica). A produção crítica de alguns escritores, sobretudo poetas, revela que nesse contexto houve uma preocupação entre os intelectuais de assumirem uma postura diante dos acontecimentos, dos conceitos estéticos e/ ou ideológicos. Essa postura pode ser explicada como uma tomada de consciência diante da crise social e da crise comunicativa na arte e na literatura.

Uma tomada de consciência passa por modificações dos conceitos e valores estéticos. Nesse sentido, insere-se Drummond com sua poesia social (décadas de 40 e 50), inserindo-se no contexto que Hamburger denomina a nova *antipoesia* ou *nova austeridade*<sup>2</sup>. Assim como outros poetas, a prosa para Drummond serve como um espaço para voltar-se criticamente para a sua poesia. Assim preocupa-se com o sentido de sua poesia, que deveria representar a situação social, o seu tempo. Drummond posiciona-se também diante das transformações tecnológicas, das mudanças políticas e das produções literárias de sua época. Além disso, suas reflexões em torno da literatura estão em função da insuficiência da comunicação literária – sobretudo no que tange à poesia.

---

<sup>2</sup> Ver capítulo II.

A ineficiência comunicativa da poesia, naquele momento histórico, parece ser a principal inquietação de Drummond, o que vai determinar as características de sua poesia e também de sua prosa, ou seja, essa insatisfação no plano social parece revelar-se no plano estético. Nesse sentido, segundo Simon pode-se perceber uma tensão na poesia social de Drummond, principalmente com a evidência da indecisão do poeta entre a necessidade de manter-se fiel à poesia (seus pressupostos formais) e a necessidade de torná-la instrumento de participação nos acontecimentos de seu tempo. Ao mesmo tempo, no plano social, esses acontecimentos parecem angustiar o escritor, o que fica explícito na sua produção crítica, o que também explica a tensão explicitada nos poemas.

Considerando esse conflito, insatisfação e angústia presentes no plano social e estético, Drummond teria se concentrado cada vez mais na escrita de crônicas nos jornais. Nessas crônicas, haveria a possibilidade de aproximar-se mais dos leitores, pela própria natureza despojada e híbrida desse gênero e pela relação direta que mantém com o cotidiano e o tempo presente. Assim, consideramos como hipótese, que esse projeto literário que busca uma literatura participativa e comunicativa em função do tempo presente e dos leitores, teria iniciado com a poesia social e seria complementado com as crônicas do cotidiano.

No terceiro momento realizaremos a análise de algumas crônicas do livro *Caminhos de João Brandão*, publicado em 1970, observando aspectos da formalização das mesmas e comparando-os a aspectos presentes ou não na produção poética de Drummond. Destes aspectos formais das crônicas, constatamos, a partir da análise, a presença dos aspectos como o humor e a articulação discursiva irônica, além da linguagem do cotidiano em tom de oralidade. Além disso, analisamos alguns poemas-crônicas e percebemos que estão dispostos justamente para quebrar a ordem prosaica do livro.

# I DESENVOLVIMENTO HISTÓRICO-CONCEITUAL DO GÊNERO CRÔNICA

## 1. Crônica: Indefinição e hibridismo

Pensar em um estudo específico sobre a crônica como gênero literário direciona a um questionamento inicial a respeito de sua definição. Primeiramente, deparamo-nos com a definição enquanto gênero híbrido, por transitar entre o jornalismo e a literatura, sendo que a crônica vincula-se ao jornal por ser seu primeiro suporte de publicação. Constatamos então, pela implicação do conceito de hibridismo, que não há uma definição única e precisa para o gênero.

Buscamos outra via possível para abordar o estudo da crônica literária, propondo o desdobramento e seu desenvolvimento histórico – a conformação do gênero no Brasil, o que possibilitará revelar traços essenciais da crônica, atrelados a questões sociais do contexto no qual são produzidas e também relacionadas às condições de produção como autor e público leitor, que também dizem respeito ao suporte de produção.

Essa perspectiva investigativa, o desenvolvimento histórico do gênero, não traça propriamente uma definição para a crônica, mas implica na compreensão da relação entre produção, recepção e a situação histórico-social. Assim, observamos que há uma relação direta entre as características e as transformações que as crônicas sofrem desde sua origem colonial com as mudanças de critérios de valor estéticos no campo literário e de critérios extra estéticos, sociais, políticos e econômicos. Nesse sentido, inferimos que a crônica acompanha a evolução da literatura brasileira, visto que já existe aqui oficialmente desde a *Carta de Caminha*, segundo o que defendem Sá (1992) e Gottardi (2007), que consideram ser esse texto uma crônica na linha das crônicas de viagem.

Nesse sentido, ao mesmo tempo em que nos debruçamos sobre uma especificação do gênero, pela própria particularidade da crônica, recuperamos com a outra mão o panorama histórico-cultural da literatura no Brasil, observado desde sua fundação e conceito original. Ao mesmo tempo, analisando o gênero crônica, descentralizamos o foco do viés dos gêneros consagrados como o romance e a poesia em relação evolução da literatura brasileira.

Consideramos a crônica um gênero híbrido não apenas por se vincular ao jornalismo e pelos conteúdos a ele relacionados, mas pela potencialidade de se mesclar com a prosa de ficção e a poesia, com a crítica literária, o ensaio, a carta, a conversa informal, a piada, o caso, a anedota e outros gêneros comunicativos orais e escritos do cotidiano comum, como uma conversa curta no elevador, ou um diálogo no ônibus ou nas filas de espera.

O hibridismo e ambiguidade do gênero crônica são confirmados pela permissibilidade e aproximação a outros gêneros. Além disso, essa característica pode ser entendida como a evidência anterior de uma tendência da literatura contemporânea: a contaminação entre gêneros, percebido sobretudo nos romances.

A confluência de gêneros se evidencia já no início do século XIX com as crônicas dos jornais, segundo Marlyse Meyer (1992), incorporando elementos da linguagem e temáticas do cotidiano, aspecto que observaremos com detalhes neste capítulo.

Também em relação a esta fusão genérica, Paulo Eduardo de Freitas afirma que na crônica brasileira,

[...] pode-se cogitar que ocorre uma espécie de fusão de dois tipos de textos: o ensaio, do qual retoma certo desprezo pelo rigor acadêmico, levando a um tratamento mais informal dos assuntos abordados, e o folhetim de onde absorve dimensão ficcional dos eventos e temas descritos por esta forma literária. (FREITAS, 2004, p.171)

Para o autor, essa mescla ratifica a identidade da crônica brasileira como espaço heterogêneo. Concordamos com ele quanto ao espaço heterogêneo e a relação destas duas características na crônica, mas, quanto à menção do folhetim como um dos tipos de textos que se fundem à crônica, devemos procurar uma análise mais cuidadosa, pois veremos que o folhetim<sup>3</sup> designa o espaço de entretenimento do jornal, tanto o reservado para o romance quanto o das *Variedades*, de onde se originariam as crônicas, segundo Meyer.

Como o próprio termo antecipa, “*Variedades*” designa o espaço que potencialmente pode abarcar vários gêneros, entre os quais: a crônica, a poesia, o conto e inclusive o ensaio, nesse sentido discordamos das considerações de Freitas a respeito do ensaio como a linha diferencial de desenvolvimento do folhetim. Na

---

<sup>3</sup> Explicitaremos nosso entendimento sobre *folhetim* a partir da página 19 deste trabalho, seguimos o que discorre Marlyse Meyer sobre o assunto, já que para ela o romance-folhetim e a crônica, proveniente do espaço das “*Variedades*”, nascem da mesma necessidade de se criar espaços de entretenimento do jornal, ambos funcionavam como chamariz aos leitores.



verdade, procuramos demonstrar que o ensaio, o romance-folhetim e a crônica possuem mais em comum do que se pensa, e que possuem a mesma origem, embora cada um destes gêneros sofra transformações específicas e obviamente venha a se diferenciar com o tempo.

A partir dessas considerações iniciais, levando em conta o hibridismo e o espaço heterogêneo que a crônica abarca, constatamos que se trata de um gênero potencialmente “indefinido”.

Apesar disso, sabemos que existem diferenciações entre a crônica e outros gêneros literários, caso contrário, não necessitaríamos questionar sobre a sua definição. Certamente, apesar dessa “indefinição”, há uma identificação possível, via linguagem, conteúdo e forma, que nos permita fazer uma aproximação ao gênero.

Sendo assim, quanto à estrutura, a crônica se adequa ao espaço preciso e delimitado do jornal, espaço pequeno nas folhas internas, trata-se de um texto não muito extenso. Pela extensão não poderia ser confundida com um romance, mas poderíamos confundir com conto ou poema. Talvez por esse critério, conhecemos crônicas estruturadas em verso, o que alguns classificam como crônicas-poemas; da mesma forma, lemos crônicas que não possuem distinção alguma com o conto.

Em função dos conteúdos, que se relacionam aos assuntos publicados nas notícias dos jornais ou temas atuais do seu contexto de produção, a crônica se fixa ao presente, apropriando-se de temas em debate de seu momento histórico. Sendo assim, a crônica pode ser tomada como um discurso de relevo histórico, e crítico, por ser de teor opinativo. A crônica também se abre à linguagem do cotidiano, ao coloquial, podendo ao mesmo tempo manter o aspecto culto, dependendo do cronista e da intenção da crônica.

Além disso, destacamos outro aspecto da crônica: a ambiguidade genérica, seus deslimites, confirmados pela contaminação entre gêneros, o que resulta em diferentes tipos de crônicas: crônica carta, crônica ensaio, crônica poema, etc., que são determinados segundo os gêneros que se aproximam. Quanto à variação de tipologia das crônicas, Freitas apresenta esta distinção:

A caracterização da crônica como espaço heterogêneo pode ser vista, então, como decorrente da variedade de tipos em que pode ser escrita: poema-em-prosa, que apresenta conteúdo lírico; comentário, no qual se apreciam os acontecimentos, acumulando assuntos diferentes; crônica metafísica, que promove reflexões de conteúdo filosófico; crônica narrativa, que tem por eixo uma história ou episódio; crônica-informação, que divulga fatos, tecendo sobre eles comentários ligeiros. Esta combinação de gêneros

é uma das características primordiais da crônica brasileira. (FREITAS, 2004, p. 172)

Como a crônica situa-se entre o jornalismo e a literatura, há uma relação direta desta com o jornal, o que resulta na “espontaneidade” de escrita da crônica: a simplicidade na escolha das palavras, o uso de termos do dia-a-dia, incluindo o vocabulário próprio da linguagem falada. Para Candido em *A vida ao rés do chão* (1992) é justamente essa intenção da crônica de nossos dias buscar a oralidade na escrita unida ao humor e à poesia que compõem o fator humanizador da mesma.

Além disso, a linguagem de cada crônica marca nitidamente o estilo e ideologia do cronista: “A crônica, por força de seu discurso híbrido – objetividade do jornalismo e subjetividade da criação literária –, une com eficácia código e mensagem, o ético e estético, calcando com nitidez as linhas mestras da ideologia do autor.” (LOPEZ, 1992, p. 167)

Existe uma certa depreciação da crônica quando a seu valor literário, justamente por essa aproximação ao jornalismo e aos acontecimentos comuns do cotidiano. Segundo Gottardi (2007), o sentido “maior” da crônica, aparentado à História, desfaz-se para dar lugar aos limites do cotidiano, as crônicas do cotidiano. Assim, por essa via, o rebaixamento do estilo dessas crônicas se evidenciaria nas representações do cotidiano que não entram no discurso da História, além disso, os pequenos acontecimentos do dia-a-dia, os boatos e as fofocas, assumem muitas vezes a acepção de “biografia escandalosa”, fugindo tanto da concepção historiográfica quanto de uma certa concepção literária. Entretanto, é justamente nessa relação com o cotidiano que a crônica representa uma criação brasileira, segundo Gottardi, afastando-se do sentido historicista, de documento, que lhe emprestavam os franceses, principalmente. Além disso, a crônica reage de imediato aos fatos do cotidiano, “sem deixar que o tempo lhe filtre as impurezas ou lhe confira as dimensões de mito”. (GOTTARDI, 2007, p. 12)

Endossando as afirmações de Gottardi, Candido em *“A vida ao rés-do-chão”* confirma o fato de não ser a crônica um “gênero maior”, e segundo ele “Graças a Deus”, pois assim ela ficaria mais perto de nós, ajustando-se à sensibilidade de todo o dia. Para Candido, “num país como o Brasil, onde se costumava identificar superioridade intelectual e literária com grandiloquência e requinte gramatical, a crônica operou milagres de simplificação e naturalidade, que atingiram o ponto

máximo nos nossos dias [...]”. (CANDIDO, 1992, p. 16). Quanto à trajetória brasileira da crônica, o crítico considera que:

No Brasil ela tem uma boa história, e até se poderia dizer que sob vários aspectos é um gênero brasileiro, pela naturalidade com que se aclimatou aqui e a originalidade com que aqui se desenvolveu. Antes de ser crônica propriamente dita foi “folhetim”, ou seja, um artigo de rodapé sobre as questões do dia – políticas, sociais, artísticas, literárias. Assim eram os da secção “Ao correr da pena”, título significativo a cuja sombra José de Alencar escrevia semanalmente para o *Correio Mercantil*, de 1854 a 1855. Aos poucos o “folhetim” foi encurtando e ganhando certa gratuidade, certo ar de quem está escrevendo à toa, sem dar muita importância. Depois, entrou francamente pelo tom ligeiro e encolheu de tamanho, até chegar ao que é hoje. (CANDIDO, 1992, p. 15)

Massaud Moisés (1995 apud OLIVEIRA, 2010) classifica a crônica do cotidiano como um gênero ambíguo, transitório entre a literatura e o jornalismo, o que sugere uma dependência dupla da crônica à estrutura jornalística e literária. Na opinião de Moisés, a despeito dos que consideram a crônica um gênero jornalístico opinativo, a narrativa cronística ultrapassa o mero sentido de opinião, pois nela se encontram a riqueza temática e as inúmeras possibilidades conotativas e denotativas. Além disso, segundo o crítico, a função referencial da linguagem que predomina no jornalismo é apenas uma das funções linguísticas observadas na crônica, a qual perpassa a função poética, expressiva, metalinguística, entre outros aspectos.

A respeito disso, Aline Cristina de Oliveira observa que “a narrativa cronística contém características inerentes aos periódicos, mas a sua amplitude linguística consegue ultrapassar a referencialidade a que os textos jornalísticos estão submetidos.” (OLIVEIRA, 2010, p. 203)

Oliveira acrescenta que o discurso cronístico se abre a vários significados e inúmeras possibilidades de construção. Mas essa amplitude semântica da crônica muitas vezes não é produzida pelos demais discursos que encontramos ao longo do periódico, dependentes de normas técnico-linguísticas fixas na organização das informações. A crônica se diferencia de outros discursos jornalísticos por não sofrer o mesmo rigor das normas linguísticas da informação, a possibilidade de utilizar livremente a enunciação em primeira pessoa é um exemplo disso.

Ainda a respeito da linguagem da crônica, Jorge de Sá (1992) acredita que a aparente simplicidade da crônica não quer dizer desconhecimento das artimanhas artísticas. Segundo ele, a crônica herda a precariedade e efemeridade do jornal, já

que em sua elaboração também se prende à urgência, pois o cronista dispõe de pouco tempo para criar seu texto; além do fato dos acontecimentos do cotidiano serem extremamente rápidos e o cronista necessitar de um ritmo ágil para poder acompanhá-los. Em função disso, segundo Sá, a sintaxe da crônica lembra alguma coisa desestruturada, solta, mais próxima da conversa entre amigos que propriamente texto escrito, havendo uma proximidade maior entre a norma da língua escrita e da oralidade. Entretanto, o coloquialismo que isso sugere, segundo ele, não é a transcrição exata de uma frase ouvida na rua, é uma elaboração de um diálogo entre cronista e leitor, através da qual a aparência simplória ganha uma dimensão exata. “O dialogismo, assim, equilibra o coloquial e o literário, permitindo que o lado espontâneo e sensível permaneça como o elemento provocador de outras visões do tema e subtemas que estão sendo tratados numa determinada crônica.” (SÁ, 1992, p.11)

Quanto aos fatos da realidade e acontecimentos que aproximam a crônica do jornalismo, estes normalmente servem apenas de ponto de partida para o cronista, utilizados como “elemento provocador” ao leitor, como comenta Sá, pois são justamente esses elementos da realidade que cronista e leitor compartilham (em um primeiro nível de leitura). Nesse caso, o contexto de produção e o de recepção seriam sempre os mesmos, considerando apenas as crônicas ainda não publicadas em livros, pois, ao serem passadas para este último suporte, além de sofrerem uma seleção, normalmente pelo próprio cronista para serem inseridas dentro de uma temática coerente à obra, o contexto de produção inicial já se distancia da sua suposta recepção inicial, e transcende para outros contextos de recepção imprevistos.

Além disso, a dimensão particular que a crônica dá ao assunto implica em acionar outros níveis de leitura, já que exige a reflexão crítica do leitor; essa dimensão estaria no não dito, nas lacunas, nos espaços a serem preenchidos pelo leitor. O que marca a existência desses não ditos ou lacunas é justamente o humor e a ironia e, em algumas, uma linguagem muito próxima da poesia (uso de figuras de linguagem e sonoras, analogias, metáforas, ritmo, rima e versos)<sup>4</sup>. Assim, o tema, assunto ou referente do texto é facilmente compreendido na leitura da crônica, mas

---

<sup>4</sup> Observaremos isso melhor no terceiro capítulo deste trabalho, pois analisaremos um livro de crônicas *Caminhos de João Brandão* de Drummond, no qual algumas crônicas são poemas, embora sejam publicados no espaço reservado à crônica no jornal.

o efeito que a elaboração própria do cronista provoca no leitor, de modo a deixar algo sugerido nas entrelinhas, é o que exige um trabalho reflexivo na leitura. Esse aspecto específico do texto cronístico é o que o diferencia de um texto jornalístico puramente informativo.

Desse modo, em cada cronista encontramos um estilo próprio, um modo próprio de provocar e sugerir algo aos leitores. Este é outro aspecto ao que se pode atribuir à indefinição da crônica: a liberdade de escrita, a escolha e estilo de cada cronista, não só na linguagem como também em sua estruturação mais próxima de outro gênero. Assim, há crônicas que são estruturadas como poemas, outras representam uma conversa informal (formalização de diálogos), outras se aparentam às cartas, outras ao conto, de maneira tal que muitas vezes não se percebe a distinção entre um gênero e outro, como já nos referimos ao mencionarmos o hibridismo da crônica.

Quanto aos traços característicos da crônica, Mário de Andrade (1943, apud LOPEZ, 1992) apresenta uma distinção em “Advertência”. Segundo ele, a crônica, em sua origem jornalística, é o texto descompromissado de grandes ambições; não pede o artesanato exaustivo, nem o rigor da informação. Além deste traço, Mário acrescenta que a crônica não é artigo nem ficção e dentro da prosa é a libertação da rigidez do gênero. Fazendo uma autocrítica, afirma que suas crônicas “mais sérias” o desgostavam, por serem “deficientes ou mal pensadas”, pois não conseguiam cumprir, segundo ele, o propósito do jornalismo e nem eram literariamente bem realizadas; além disso, tais crônicas deixariam de ser conversa fiada, importante como vivência do cotidiano, para se tornar leituras pensadas, visando à assimilação. O terceiro traço apontado por Mário de Andrade é o de que a crônica é texto livre, “desfatigado”, que pode tratar de qualquer assunto; é curto, sem ter, contudo, regras preestabelecidas para sua extensão.

Fernando Sabino (1980 apud SÁ, 1992, p. 21) afirma que ao selecionar “os assuntos que merecem uma crônica”, percebe que “esta não é tão despreziosa quanto aparenta, nem tão democrática quanto se supõe”. Isso se explica pelo fato de o cronista, ao criar sua crônica, partir de um amplo campo de ação, que se refere ao acidental (circunstancial, episódico), ou, ao flagrante do dia-a-dia, mas que desse vasto campo deve realizar uma rigorosa seleção entre os fatos, de modo que o escolhido seja capaz de reunir em si mesmo o “disperso conteúdo humano”. Assim,

o cronista escolhe o fato, que no seu ponto de vista, represente algo relevante aos leitores. Segundo Sá, isso está relacionado com o fato de a crônica precisar manter uma aparência de leveza sem perder a “dignidade literária”. A dignidade literária pressupõe essa seleção e elaboração no desenvolvimento do assunto pelo cronista.

A respeito disso, Valentim Faccioli (1982 apud FREITAS, 2004, p. 173) também acentua que no Brasil, no século XIX, “a crônica nasce da prática da escritura cotidiana, com o surgimento dos primeiros jornais e revistas”. Acrescenta que: “Depois de 1860 passa a existir um número proporcionalmente grande de jornalistas e escritores que praticam a crônica moderna e lhe dão dignidade de gênero literário” Segundo ele, essa dignidade é acentuada através das crônicas de Machado de Assis, que “ultrapassou amplamente sua característica inicial de simples amenidade, de comentário descompromissado dos pequenos sucessos do cotidiano”. (FACCIOLI, apud FREITAS, 2004, p. 173)

O contexto social da crônica na modernidade, segundo Aline Cristina de Oliveira (2010), implica em uma linguagem despojada e “amainada” e na menor extensão do texto. Ela ressalta a necessidade de representar as incertezas, angústias e as inquietações do homem em um ambiente urbano e em processo de modernização e aceleração da vida, em função das transformações tecnológicas e a busca pelo desenvolvimento econômico – aspectos esses que são sintomas da sociedade capitalista que no século XIX começava a se acentuar no Brasil, tendo como forte consequência uma população seduzida pelo modo de vida, pelo consumo e pela fugacidade da vida moderna. Nesse sentido, talvez a crônica seja o gênero que melhor representa essa rapidez, fugacidade e fragmentação, pois cada acontecimento singelo (representado na crônica) seria representativo de um todo que está a ele conectado, e que muitas vezes se apresenta com suas falhas, rupturas e incomunicabilidade próprias desse tempo no corpo da crônica. Sendo assim, as crônicas buscariam representar essas rupturas, com a rapidez exigida pelas transformações do mundo, além do fato das crônicas terem que acompanhar a demanda cada vez maior pela novidade que essas transformações criam.

Diante disso, segundo Oliveira, o cronista utiliza recursos estéticos próprios para traduzir as relações sociais fragmentadas da modernidade na produção cronística. A isso, Davi Arrigucci Jr (1995 apud OLIVEIRA, 2010) associa o caráter heterogêneo da crônica, pois, por meio da sua linguagem, da utilização de recursos

estilísticos ou mesmo pela amplitude de leitura que ela nos permite fazer da realidade, torna-se, “pela elaboração da linguagem, pela complexidade interna, pela penetração psicológica e social, pela força poética ou pelo humor, uma forma de meandros sutis de nossa realidade.” (ARRIGUCCI JR., 1995 apud OLIVEIRA, 2010, p. 202)

Ainda a respeito da modernidade da crônica ligada a sua estrutura e linguagem específicas, Arrigucci Jr. explica que:

A crônica é ela própria um fato moderno, submetendo-se aos choques da novidade, ao consumo imediato, às inquietações de um desejo sempre insatisfeito, à rápida transformação e à fugacidade da vida moderna, tal como esta se reproduz nas grandes metrópoles do capitalismo industrial e seus espaços periféricos. À primeira vista, como parte de um veículo como o jornal, ela parece destinada à pura contingência, mas acaba travando com esta um arriscado duelo, de que, às vezes, por mérito literário intrínseco, sai vitoriosa. Não raro, ela adquire assim, entre nós, a espessura de texto literário, (...). (ARRIGUCCI JR, 1987, p. 53 apud COSSARI, 2006, p. 3)

A respeito da elaboração complexa da crônica em função de representar a fugacidade da realidade, Paulo Henrique Cossari (2006) afirma que o “entrosamento da crônica com a realidade ultrapassa, muitas vezes, o limite de relatar a história ou a realidade”. Segundo ele, a crônica depende dos acontecimentos da realidade para existir, narrando o cotidiano em seus fatos mais recentes. Acrescenta que “a heterogeneidade tem um papel fundamental dentro da crônica, uma vez que é necessária a recontagem de alguns acontecimentos dentro do texto para propiciar o entendimento ao leitor.” (COSSARI, 2006, p. 3)

Essa coexistência quase indistinta com o cotidiano se aproxima muito do que discorre Josefina Ludmer a respeito das literaturas pós-autônomas. Segundo ela:

Em algumas escrituras do presente que atravessaram a fronteira literária (e que chamamos pós-autônomas) se pode ver nitidamente o processo de perda da autonomia da literatura e as transformações que produzem. Terminam formalmente as classificações literárias; termina a diferenciação literária entre realidade (histórica) e ficção. Não se pode ler essas escrituras com ou nesses termos; são as duas coisas, oscilam entre as duas ou as desdiferenciam. Porque se borram, formalmente e “na realidade”, as identidades literárias, que também eram identidades políticas. (LUDMER, 2007, p. 3)

Ainda segundo Ludmer, “as escrituras pós-autônomas podem exhibir ou não suas marcas de pertencimento à literatura e os tópicos da auto-referencialidade que marcaram a era da literatura autônoma” (LUDMER, 2007, p. 3). Assim, pode ainda manter as relações do narrador com o escritor e leitor, as duplicações internas, recursividades, isomorfismos, paralelismos, paradoxos, citações e referências a

autores e leituras. Podemos entender a crônica, nesse sentido, não dentro da esfera da “literatura” bem delimitada, com atributos auto-referenciais, mas borrando-se na realidade a ponto de seus limites se tornarem indistinguíveis; limites entre fatos reais referidos na crônica e o que são reelaborações críticas e ficcionais dessa realidade. Nesse sentido entendemos a ausência de limites da crônica em relação aos outros gêneros não literários do cotidiano, incluindo os gêneros orais. A crônica apaga as fronteiras nítidas entre “o histórico como ‘real’ e o ‘literário’ como fábula, símbolo, mito, alegoria ou pura subjetividade”, segundo o que afirma Ludmer ao analisar algumas manifestações literárias.

Há uma demanda pela novidade associada à crônica, sendo ela uma espécie de comentário sobre acontecimentos atualíssimos, e estando inserida no corpo dos jornais, preocupados cada vez mais com a atualização das notícias. O atributo de gênero “novo” dado à crônica de periódicos confirma-se por ser um gênero que se reconfigura no contexto moderno, considerando-se as crônicas do século XVIII que surgiram junto com os primeiros jornais. O novo e a novidade, bem como a aceleração dos acontecimentos e a maneira de registrá-los estão associados ao contexto de vida da modernidade. Segundo Octávio Paz (1984), o novo carrega uma dupla característica, é negação do passado e afirmação de algo diferente. Nesse sentido, a modernidade se caracteriza como uma tradição da ruptura para Paz, fruto da crítica ao passado e a crítica ao seu próprio tempo. A crônica proveniente dos folhetins é nesse contexto um gênero novo, mas ao mesmo tempo se mescla a outros gêneros já existentes e carrega justamente uma função crítica em relação aos aspectos da sociedade e das práticas literárias, carrega em si elementos da literatura e se liga a outros novos, não tão próprios daquela, como os causos, anedotas e outros gêneros populares; além disso, algumas crônicas foram de início comentários críticos de textos literários.

## **2. Crônica: registro cronológico**

Lembramos que etimologicamente a crônica provém de *khronos* e, portanto, desde sua origem seu traço principal é a relação precisa com o tempo cronológico, ou seja, relaciona-se a acontecimentos que nos remetam ao seu contexto de produção. Segundo Neves (1992, p. 82), na acepção dos cronistas coloniais, a



crônica caracteriza-se como “registro ou narração dos fatos e suas circunstâncias em sua ordenação cronológica, tal como estes pretensamente ocorreram de fato.” Segundo ela, apenas na virada do século XIX para o XX que se incorpora ao registro e narrativa de fatos à subjetividade do narrador, que compõe a sua percepção do tempo vivido. Por manter essa relação profunda com o tempo, Neves denomina também as crônicas modernas como “escritas do tempo”.

Em uma análise das crônicas de Mário de Andrade, Telê Porto Ancona Lopez recorre a Walter Benjamin e seu conceito de História. Benjamin (1994 apud LOPEZ, 1992) considera que as crônicas do passado tinham função de historiar, de transmitir com fidelidade um tempo que estava sendo vivido ou que se mostrava em documentos recentes. Benjamin afirma que a marca essencial da crônica é o tempo presente, base da observação e do trabalho, sendo que ao cronista cabe a tarefa de zelar pela memória dos acontecimentos importantes. Assim, ao cronista do passado cabia “pôr em crônica” os acontecimentos, ou seja, organizá-los cronologicamente, mesclando-os com seu artifício linguístico. Segundo Lopez, o cronista moderno, que é o cronista de jornal, “possui uma responsabilidade bem mais leve, mas apenas quanto à necessidade de permanecer, de guardar o fato ou a notícia que lhe serve de base.” (LOPEZ, 1992, p.165) Para Lopez a obrigação do cronista não é informar e por isso sua responsabilidade é difícil, pois o bom cronista tem sua permanência obtida quando é lido, ou seja, quando é confirmado pelo público leitor do jornal. “É a permanência do nome, deste ou daquele assunto, do estilo, dos escritos em geral, mas do que deste ou daquele texto.” (ibid., p.166)

Gottardi (2007) lembra também que a palavra crônica vem do latim *chronica*, radicada do grego *khronos*, “tempo”; então, a crônica é um texto originalmente destinado a registrar o tempo histórico, o que pode ser apontado desde os cronicões medievais, de modo que o cronógrafo e o historiógrafo se equivaliam. Segundo a autora, é por essa indistinção que o primeiro historiador em língua portuguesa, Fernão Lopes, passou a ser conhecido como “cronista”. Gottardi acrescenta que na Idade Média havia o cronista-mor, que tinha como função fixar as genealogias das famílias nobres e registrar as grandes navegações, assim os diários de viagem eram também crônicas no sentido original. Acrescenta que “o primeiro texto escrito sobre o Brasil é de um cronista, Pero Vaz de Caminha, que, num misto de poeticidade e

referencialidade, informa ao rei de Portugal, na sua Carta, sobre as índias” (GODARTTI, 2007, p.11).

Jorge de Sá também considera a *Carta* de Caminha marco inicial da literatura no Brasil, um escrito entendido como crônica pela definição de registro cronológico de fatos. Lembrando que no suposto “descobrimento” do Brasil e no período que se reconhece o Brasil como Colônia de Portugal, encontramos muitos outros registros equivalentes, inclusive com pontos de vista que se contrapunham ao que registrou Caminha em seu relato. Sá considera que Caminha é um “cronista no melhor sentido literário do termo, pois ele recria com engenho e arte tudo o que ele registra no contato direto com os índios e seus costumes, naquele instante de confronto entre a cultura européia e a primitiva”. (SÁ, 1992, p.6). Além disso, ao relatar detalhes, como as maneiras do povo<sup>5</sup>, faz um relato das circunstâncias ligado a um certo lirismo.

---

<sup>5</sup> Lembramos que *povo* é um conceito e como tal carrega vários sentidos associados a contextos históricos diferentes, ligados aos interesses de grupos específicos. Utilizaremos esse conceito em duas diferentes situações: esta, na qual nos referimos a uma ideia aproximada de classe média, ou seja, utilizamos em um sentido amplo; e outra, nas situações em que o próprio Drummond utiliza o termo povo, que parece estar associada às noções de sociedade do pós-guerra e às concepções de poesia deste período, o que comenta também o crítico Hamburger; além disso, em alguns momentos a utilização do termo povo por Drummond parece estar referindo os leitores. Observamos que esse termo é recorrente em Drummond, o que pode ser observado inclusive no título do livro *A rosa do povo*.

Para explicitarmos melhor esse conceito, utilizamos as colocações de Martín-Barbero em *Dos meios às Mediações*. Segundo ele, o conceito de povo já nasce com dois sentidos. O povo-mito dos românticos (conceito mais abrangente associado à cultura), que introduz em certo sentido o popular na cultura, em função de ser fruto de uma reação frente a valores da nascente sociedade capitalista e ao racionalismo ilustrado. A reforma romântica busca “um novo sistema de legitimação do poder político” que se liga “à defesa pioneira de certos direitos e valores populares que, passando o tempo, se chamariam anticolonialistas.” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p.33)

Percebemos que esse conceito revela já as contradições da sociedade que se fundava, pois “povo” também está associado à “multidão”, da qual os filósofos defensores do Estado Moderno mantinham um medo constante, viam essa multidão como uma ameaça civil e desordem da sociedade. Para a filosofia dos ilustrados o popular deve ser superado, pois varre a razão, simbolizando a superstição, a ignorância e a desordem.

Martín-Barbero aponta uma ambiguidade na figura do povo: designa uma generalidade que é condição de possibilidade de uma verdadeira sociedade. A racionalidade esconde uma contradição, “está contra a tirania em nome da vontade popular, mas está contra o povo em nome da razão.” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p.34) Trata-se de uma inclusão abstrata e exclusão concreta, a legitimação das diferenças sociais. O romantismo, por sua vez revaloriza o passado, as origens populares do povo, ou seja, o primitivo e irracional; ao mesmo tempo, projetava para o futuro uma sociedade ideal (laços com o socialismo utópico). Essas ideias se estendem ao projeto estético romântico, “revalorizando o sentimento e a experiência do espontâneo como espaço de emergência da subjetividade.” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p.36)

A mistificação da ideia de povo Nação dos românticos se converte em uma noção tão abstrata que não pode ser analisável socialmente, não trespassa as divisões e conflitos, está à parte de qualquer movimento social, portanto. Entretanto, a ideia de povo do romantismo sofre, ao longo do século XIX, uma dissolução completa, pela esquerda, substituída pelo conceito de classe, e, pela direita, pelo conceito de massa. A transformação de povo para classe é central no debate entre anarquistas e marxistas, pois ambos rejeitam o culturalismo dos românticos e a politização da ideia de povo, o que resulta na divisão da sociedade em classes e a historicização da opressão das classes populares.

Isso diz respeito ao modo particular do escritor ver o mundo, o que atribui ao escrito uma unidade significativa a riqueza de detalhes. Sá ressalta que a experiência vivida é que torna o relato mais intenso e verdadeiro: “a observação direta é o ponto de partida para que o narrador possa registrar os fatos de tal maneira que mesmo os mais efêmeros ganhem certa concretude” (SÁ, 1992, p. 6)

A “concretude” a que Sá se refere é a garantia de que este relato ganhe permanência e validade para aquele contexto e aquele propósito. Observa-se que o propósito de Caminha não era literário, mas acaba ganhando esse estatuto. É por meio da *Carta de Caminha*, segundo Sá, que se estabeleceu o princípio básico da crônica: “registrar o circunstancial”<sup>6</sup>. Já naquele momento, portanto, o registro era realizado pelo viés do escritor que não apenas retratava a realidade sensível com objetivo de informar, mas que efetivamente recriava a realidade pela via da subjetividade.

Refletindo sobre a questão da subjetividade como elemento indissociável aos registros históricos e as crônicas de viagem, Costa Lima (1992, p. 43) considera que esses relatos se referem “a emergência de um sujeito individual enquanto instância fundamental no processo do conhecimento e a propagação da imprensa”. De acordo com o crítico, a presença de um sujeito que confirma e propaga o conhecimento sobre o mundo (no caso das crônicas de viagem, o Novo Mundo), indica a decadência de uma cosmovisão que sustenta o caráter imanente da verdade – manifestada por Deus. A crise do paradigma imanentista é o que, segundo ele, irá caracterizar os tempos modernos em geral, ressaltando que essa crise, pelo que aponta Costa Lima, já se iniciara no período da Idade Média. A crise será preenchida pela capacidade do sujeito para descrever o que observa e abstrair

---

No entanto, a concepção do popular nas esquerdas vai se dividir: os anarquistas conservam o conceito de povo acreditando que algo se enuncia nele que não se esgota no de classe oprimida; os marxistas rechaçam seu uso teórico por o considerarem ambíguo e mistificador substituindo-o pelo de proletariado.

O conceito de popular é reelaborado pelos marxistas, a ele acrescentam que existam diferentes tipos de popular: o primeiro tipo é o popular não-representado: que são atores, espaços e conflitos aceitos socialmente mas não interpelados pelos partidos políticos de esquerda, como a mulher, o jovem, os aposentados e os inválidos; o segundo tipo de popular não-representado é constituído pelas tradições culturais, as práticas simbólicas da religiosidade popular, formas de conhecimento oriundas da experiência, como a medicina popular, as práticas festivas (romarias, lendas), a cultura indígena, etc.; o terceiro tipo é o povo reprimido: conjunto de atores, espaços e conflitos condenados à subsistir às margens do social, como as prostitutas, os homossexuais, os drogados, os alcoólatras os delinquentes em espaços como as detenções, cárceres, prostíbulo, etc.

<sup>6</sup> Entende-se circunstância como pequeno acontecimento do dia-a-dia, que poderia passar despercebido ou relegado à marginalidade por ser considerado insignificante.

aspectos que considera importantes, fator este que foi decisivo para a propagação da imprensa. Assim, nas crônicas coloniais introduziu-se a subjetividade como fator essencial para o registro e divulgação histórica, o sujeito como criador e propagador do conhecimento.

Nesse sentido, as crônicas de viagem, segundo Costa Lima, dizem respeito a uma nova noção de verdade que implica na presença de um observador testemunha individual, que formula e narra suas experiências e observações para o conhecimento dos que não as presenciaram. Há, nesse sentido, um reconhecimento de que tal experiência precisa ser formulada, abstraída, para que possa ser incorporada ao conhecimento de outros. Nesse sentido, se reconhece a subjetividade e intencionalidade de quem produz o conhecimento.

Além disso, a noção de verdade surge neste momento como criação, o que implica em uma seleção de fatos, ou seja, exclusão de alguns enunciados e legitimação de outros.<sup>7</sup> A crônica nesse sentido, já nasce com a idéia de que a experiência individual é que dá respaldo para a noção de verdade, daí a valorização de relatos pessoais, individuais e subjetivos. Com a noção de ficção, distanciada da verdade, gera-se uma inversão dessa ideia, o relato individual sempre será uma ficção e nunca verdadeiro, pois a experiência subjetiva decorrente da observação individual é única para cada sujeito, portanto, parcial. Essa distinção implica em uma mudança de valor dado à subjetividade. O relato “verdadeiro” passa a ser pensado como sendo puramente objetivo e o ficcional, subjetivo.

Já a acepção moderna da crônica, pelo entendimento de Neves (1992), ocorre na virada do século XIX para o XX, momento em que a crônica abre-se para a poesia, embora o contexto jornalístico e a vida mais acelerada favoreçam o cultivo da prosa. Neves afirma que apenas nas crônicas modernas a *subjetividade* é incorporada, pois permite a entrada da poesia. Discordamos desse último aspecto, já que não está claro o que Neves entende por subjetividade, e mesmo assim, não se pode ignorar que a subjetividade já era claramente incorporada nas crônicas coloniais, como pensa Costa Lima, Gottardi e Sá. A diferença está no fato de agora a subjetividade não implicar mais em uma noção de verdade, como nas crônicas coloniais. Lembramos que para Gottardi, nesse momento o sentido “maior” da

---

<sup>7</sup> Lembramos que essa noção de verdade confunde-se posteriormente com a noção de ficcionalidade. Tanto verdade como ficcionalidade são convenções, e ambas implicam em uma ideia de credibilidade. (Ver a noção de Romance Realista)

crônica como registro histórico modifica-se para o sentido “menor” da crônica do cotidiano, e, da mesma forma a subjetividade perde o valor de comprovação de verdade.

Com base nas colocações de Neves, consideraremos a crônica *moderna* como a que surge no início do século XIX e caracteriza-se como narrativa do cotidiano originalmente publicada em jornais e periódicos. A qualificação da crônica como moderna não está associada apenas à experiência de tempo, que entendemos como modernidade, mas a uma mudança particular da crônica em função de sua assimilação ao formato jornalístico, sua função de entretenimento, comentário do cotidiano e crítica no jornal. O que está implicado nisso é que existe uma configuração histórica específica para que a crônica se apresente como comentário da vida cotidiana ao lado dos gêneros informativos, em um meio de comunicação proveniente de inovações técnicas. Essas inovações, o modo de vida e o modo de ver o mundo parecem ter contribuído para o surgimento e desenvolvimento de um gênero tão polivalente como a crônica. Ou seja, o moderno na crônica é a sua mudança em relação à crônica colonial, sua função, sua estrutura e sua linguagem, e não apenas o fato de estar vinculada à imprensa.

### **3. Crônica e Folhetim e as *Variedades***

Para esclarecermos o desenvolvimento histórico da crônica e apresentarmos seus inúmeros aspectos, voltaremos a sua natureza folhetinesca. A investigação deste segundo momento concentra-se no período de difusão da imprensa brasileira, cujo desenvolvimento é acompanhado pela crônica. Assim, explicitaremos de certa forma o fato de a crônica ser caracterizada hoje como um gênero polimorfo, híbrido, de múltiplas linguagens, que se abre ao humor, à ironia e à poesia, além de ser marcadamente dialógico, em função dos leitores, e diverso, em função do estilo diferenciado de cada cronista.

Segundo Meyer (1992), a crônica, assim como o romance-folhetim, possui natureza folhetinesca. Trata-se de gêneros criados no jornal ou periódico para fins de entretenimento, fato que também justifica a aproximação dos gêneros jornalísticos e literários no Brasil. Explicitaremos essa origem comum da crônica e do romance-folhetim nas próximas linhas.

A crônica insere-se no contexto nacional como gênero moderno, considerando que o folhetim é um gênero jornalístico e moderno *par excellence*, pois surge num contexto de desenvolvimento tecnológico da imprensa. Podemos apresentar esse fato utilizando a definição de Machado de Assis, para quem o “folhetim é frutinha do nosso tempo”, que, além disso, o qualifica como “nova entidade literária” ou “novo animal”.

Entretanto, para Candido, a crônica não nasceu propriamente com o jornal, segundo ele, só quando este se tornou cotidiano, de tiragem relativamente grande e teor acessível, isto é, há pouco menos de 200 anos, que a crônica pode ser considerada um gênero específico. Além disso, segundo Candido, pelo fato de ter se desenvolvido com naturalidade e originalidade no Brasil, pode-se dizer que é sob vários aspectos um gênero essencialmente brasileiro. Podemos inferir que o interesse do público leitor que se formaram demandou esse tipo de escritura, mas teríamos que considerar que se trata de um público leitor restrito do século XIX.

A necessidade de quebrar o contexto massivo de notícias e dar um toque personalizado ao que aparecia como pura objetividade jornalística só irá se configurar no jornalismo do final do século XX. Assim, o fato de ser a crônica um gênero basicamente jornalístico, que pode ou não ser publicado em livro, implica na análise da conformação da crônica no jornal e a relação que esse veículo manteve com seus leitores ao longo de seu desenvolvimento.

Segundo Meyer, o formato e estruturação dos jornais brasileiros são copiados do modelo folhetinesco francês e que, de certa forma, manteve aqui a finalidade de entretenimento com algumas particularidades que dizem respeito à conformação da população brasileira. Nesse sentido, quanto à relação com os leitores, a autora observa que:

Tão fulgurante e rápida penetração do folhetim francês sugere a constituição no Brasil, nas décadas de 1840 e de 1850, de um corpo de leitores e ouvintes consumidores de novelas já em número suficiente para influir favoravelmente na vendagem do jornal que as publica e livros que as retomam. Ainda que a vendagem não seja uma condição *sene qua non* de leitura, a julgar pelo editorial de um redator de *A Estação*, de fevereiro de 1882, intitulado “Jornais emprestados”: (MEYER, 1996, p.292)

Segundo o editorial mencionado por Meyer, era consenso naquela época que o Brasil era um país essencialmente agrícola e majoritariamente analfabeto, aspecto que era conhecido, sobretudo pelos editores dos periódicos. Por outro lado, e isto resolve a contradição que se criou, o Brasil talvez fosse o país em que se

emprestavam livros e jornais com muita profusão. Estimava-se que, uma assinatura do Jornal do Comércio fosse emprestada para vinte ou trinta famílias que o reclamam 20 ou 30 mil vezes ao dia. Segundo o editor citado por Meyer: “Com *A Estação*, particularmente, pode-se dizer que cada assinante representa, termo médio, dez leitores, o que nos dá uma circulação de 100 mil leitores, quando, aliás, nossa tiragem é apenas de 10 mil assinantes.” (MEYER, 1996, p. 292)

A partir do século XIX, a crônica aparece com a roupagem moderna nos folhetins dos jornais, sendo que a sua origem na França remonta ao início do século XIX, portanto, não demorou muito para ser importado para o Brasil.

O termo “folhetim” deriva do francês *feuilleton* e significa literalmente “folhas seriadas” ou serial. No Brasil, o folhetim manteve as mesmas características que tinha no modelo francês: narrativa literária seriada abrangendo o gênero romance; era publicado de forma sequenciada em periódicos como jornal e revista; os conteúdos eram apresentados na narrativa de maneira ágil e os eventos estavam ligados intencionalmente para prender a atenção do leitor. Adotava-se a moda inglesa de publicação em série em função do espaço no periódico caso houvesse mais texto e menos coluna.

Segundo Meyer (1996, p.57), “tudo que haverá de constituir a matéria e o modo da crônica à brasileira já é, desde a origem, a vocação primeira desse espaço geográfico do jornal, deliberadamente frívolo, oferecido como chamariz aos leitores”. Essa relação entre o folhetim e a crônica pode ser resumida na expressão de Meyer: “Quem sabe se traçar a crônica do folhetim não é um pouco fazer o folhetim da crônica!” (1996, p.57)

Além disso, o termo *le feuilleton* também “designa um lugar preciso do jornal: a *rez-de-chaussée*, rés-do-chão, rodapé, geralmente da primeira página” (MEYER, 1992, p. 96), que, segundo a autora, corresponde a um espaço vazio destinado ao entretenimento que abrangia formas e modalidades de diversão escritas como piadas, falas de crimes e monstros, charadas, receitas de cozinha ou de beleza; além disso, era um espaço aberto às novidades, onde se faziam críticas as últimas peças de teatro e livros recém lançados; também era um espaço onde se possibilitava exercitar a narrativa, já que se aceitavam tanto mestres como novos escritores, pouco conhecidos, que muitas vezes usavam pseudônimos.

Como o espaço do *Feuilleton* abrangia além da ficção uma grande quantidade de assuntos, passou a ser também chamado de *Variétés* ou *Mélanges*. A grande quantidade de assuntos e gêneros textuais e literários que poderiam ser inseridos nesta seção é certamente uma explicação possível para a indefinição genérica original da crônica. Assim, embora o termo se refira à grande quantidade de assuntos do folhetim, designava um espaço específico na estrutura do jornal. Segundo Meyer, o termo abrangente *feuilleton* passa a se diferenciar com o tempo, especificando os conteúdos que se rotinizaram, e assim surgem os diferentes gêneros folhetinescos: *feuilleton dramatique* (crítica de teatro); *litteraire* (resenha de livros); *variétés* (variedades de gêneros), dentre outros. Meyer acrescenta que com o barateamento da ilustração, marca da época romântica, surgem e se multiplicam folhas que são extensões da vocação recreativa do folhetim, com a mesma característica de narrativa seriada, acrescida de ilustrações maiores a exemplo dos *magazines* ingleses.

Segundo Meyer, depois da Revolução Burguesa de 1830 na França, que deu a base para a moderna revolução no jornal, o *feuilleton* ganha o lugar de honra no jornal a exemplo dos periódicos *La Presse* e *Le Siècle*. Esse contexto é marcado por um *boom* literário e jornalístico sem precedentes naquele país: a ficção eleva o interesse de leitores dos jornais criando uma cultura literária, facilitada pela fácil circulação do jornal e seu baixo custo.

No Brasil, o folhetim fez sua primeira aparição em outubro de 1838 no Jornal do Comércio, segundo Meyer, mas passou logo a ser publicados “diariamente nos jornais da Corte, logo acompanhados pelos da província, a partir da década de 40, sempre vigorosos na de 50” (MEYER, 1992, p.102). Mas é o romance que encabeça a etiqueta de prestígio do *Folhetim do Jornal do Comércio*, formato de título que será seguido por outros jornais, como por exemplo, o *Folhetim do Correio Mercantil*, *Folhetim do Monitor Campista*, etc, nos quais aparece ao fim da página, a data, o título, o autor do romance e o “continuação” próprio da narrativa seriada.

Entretanto, Candido (1992) encontra as origens da crônica no Brasil no *Correio Mercantil* do Rio de Janeiro, entre 1854 e 55. Na seção *Ao correr da pena* escrita por José de Alencar, no espaço de folhetim interno, onde habitualmente havia espaço para um artigo que fazia apenas um comentário sobre o acontecimento do dia. Com os textos de José de Alencar, essa seção se torna



gradativamente um espaço de comentários descompromissados e pessoais, diminui de tamanho e adota um tom ligeiro. Assim, a crônica teria florescido no Brasil por volta das décadas de 30, 40 e 50. Posteriormente, nas décadas de 60 e 70, a crônica ganha um novo impulso, sendo prestigiada pela imprensa. No jornal *A Folha de S. Paulo*, a crônica recebe página fixa e nobre e se multiplicam os cronistas. A partir deste dado, podemos concluir que há uma demanda maior pela leitura de crônicas, por alguma razão o leitor se interessa e sente a necessidade de ler crônicas, precisa desse espaço de interlocução descontraída no jornal, diante dos fatos conhecidos do dia-a-dia, “da brecha amena e sensível” e do tom pessoal do cronista.

No Brasil, o espaço das *Variétés* (Variedades) se desloca para rodapés internos, enquanto que o rodapé da primeira página é conquistado pela ficção, com a fórmula *continua amanhã* do “romance-folhetim”<sup>8</sup> ou *feuilleton tout court*, já que deveria se adaptar as condições de corte e suspense e às necessárias redundâncias para reativar a memória dos leitores. Em razão dessa relação do termo *Variedades* com o espaço específico – rodapés internos – e o fato de alguns tipos de textos publicados terem a estrutura próxima a do ensaio, das crônicas e das críticas literárias, surge a primeira revista literária impressa no Brasil, publicada na Bahia em 1812, a qual se deu o nome justamente de *As Variedades ou Ensaaios de Literatura*, descrita pelo tipógrafo Silva Serva como revista de caráter literário geral que abrangia aspectos sobre a sociedade, novelas, resumos históricos, curiosidades, anedotas.

Embora o título genérico de *Variedades* refira-se ao rodapé de assuntos diversos no interior do jornal, e não se refira declaradamente ao romance ou ficção, esses espaços internos passam a ser considerados espaços de “manifestações literárias”. Segundo Meyer: “Rastrear as *Variedades* pela imprensa brasileira da primeira metade do século XIX significa tanto ir ao enalço das primeiras manifestações da ficção, como de um espaço livre à criação e à transformação do jornal.” (MEYER, 1992, p.105).

---

<sup>8</sup> Pode-se dizer que o folhetim-romance, gênero novo de romance, brotou de necessidades jornalísticas. Momento em que alguns críticos como Sainte-Beuve vão chamar este novo gênero de “literatura industrial”. De todo modo, o sucesso da fórmula folhetinesca vai generalizar o modo de publicação de ficção: “praticamente todos os romances passam a ser publicados nos jornais ou em revistas em folhetim, ou seja, fatias seriadas.” (MEYER, 1996, p.59). “Mas se todos os romances, em média, passam a ser publicados em folhetim, nem todos são romances-folhetins.” (MEYER, 1996, p. 60)

O espaço das *Variedades* suscita todas as formas e modalidades de diversão escrita. Desse modo passa a ser um exercício de ficção e crítica, espaço mais livre, já que não necessitava seguir a fórmula do romance-folhetim, por isso associa-se a liberdade ensaística, crítica e criativa. É dessa mistura que surge a crônica moderna brasileira, considerada naquela época um gênero totalmente novo. Apesar disso, muitas crônicas naquele contexto inicial são anônimas ou assinadas com iniciais desconhecidas, já que não tinham o mesmo *status* e reconhecimento que tinham os romances da primeira página.

O espaço de entretenimento dos folhetins era uma estratégia dos jornais para manter e conquistar novos leitores, ainda que reduzidos em função do número de analfabetos no Brasil no período inicial de surgimento da imprensa. Não podemos afirmar que há uma demanda efetiva de leitores, pois se trata de um número reduzido, uma elite que controla a necessidade financeira dos jornais e conduz a uma necessidade cultural (de gostos), grupo envolvido na manutenção da fórmula do romance-folhetim no rodapé da primeira página. Resta indagar se o folhetim da primeira página, onde se publicavam os romances, demonstrava realmente um interesse maior do público leitor pelos mesmos, já que eram lidos e escritos pelo mesmo círculo que representava a elite alfabetizada do Brasil. Ou seja, se não havia um público leitor considerável em relação à população do país, como afirmar que os romances representavam o gosto desse público quase inexistente?

As poesias eram publicadas na parte noticiosa, na primeira ou segunda página da coluna *Variedades*, algumas vezes na seção *A Pedidos*, junto com as novelas e as crônicas. Como não podemos afirmar que havia uma demanda dos leitores para os romances, apenas que houve uma tentativa dos escritores românticos em formar um público leitor a partir do que se convencionou como cultura nacional, também não podemos afirmar que as crônicas do século XIX mantinham o mesmo diálogo que as crônicas do século XX mantêm com seus leitores.

#### **4. Crônica e Público**

Para compreendermos a situação do público buscamos as considerações de Candido em *Literatura e Sociedade*. No capítulo “Escritor e o Público”, Candido reconhece o papel social do escritor, ser que desempenha papel efetivo na

sociedade e automaticamente deve provocar “um diálogo entre criador e público”. Candido considera que a arte e a literatura possuem natureza social e compreende o leitor como atuante na formação da literatura, parte do sistema literário<sup>9</sup>. As relações entre escritor e público se dão de tal maneira que as funções assumidas pelo escritor ao longo da história vêm de acordo com as reações que estabelece com seu público. Para Candido, a influência do leitor determina a concepção das obras, tanto que muitas obras nacionais tem caráter essencialmente oratório pela existência de um público reduzido e pouco afeito à leitura. Dessa forma, junto a um público reduzido de leitores, formou-se um público de auditores, segundo Candido, o que ocorre justamente no final do século XVIII e início do século XIX, mesmo contexto em que se dá o desenvolvimento do folhetim no Brasil.

Com o Romantismo surge a fase nacionalista na literatura brasileira, manifestada principalmente pela formação de uma consciência social de grupo por parte dos escritores. Lembra Candido que o nacionalismo não diz respeito apenas a temas referentes à pátria, mas a preocupação ideológica e política dos escritores, em relação à defasagem cultural do Brasil, buscando a sua independência estética e cultural. Segundo ele, a literatura passa a ser mais ajustada à pátria nesta fase e inicia-se uma pequena relação entre criador e público. Essa busca pela independência no plano estético é marcada pela figura do escritor como militante inspirado na ideia de nacionalismo (nativismo e civismo), o que implicaria na existência de um público leitor para transmitir esses valores.

As definições de público e escritor surgem em torno de duas características, segundo Candido: o nacionalismo e a retórica. O público leitor reduzido e o fortalecimento de um público de auditores promove a tendência recitativa que, incrementada pelo nacionalismo, assume a característica de tom verbal, verboso, que busca despertar a emoção dos que ouvem. Assim, o tom recitativo, verboso e

---

<sup>9</sup> Cândido retoma a ideia de sistema que o norteou em sua *Formação da Literatura Brasileira* (1975). No sistema literário, há três polos em constante interação: o escritor que, por conta das manifestações receptivas, repensa por vezes a sua arte; a obra e o público. Candido considera que: A literatura é, pois, um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. a obra não é um produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo. (CANDIDO, 2000, p. 68)

retórico é o que vai caracterizar a escrita dessa literatura de poucos leitores e auditores.

Esta fase também se caracteriza pela aceitação e amparo de instituições governamentais, oficializadas por D. Pedro II, para os escritores. Foi nesse contexto que foram criados o Instituto Histórico; as Academias de Direito; o Teatro Nacional. Isso marca o que Candido (2000) refere como “mecenas por meio da prebenda e do favor imperial”, em que se dá o reconhecimento do Estado e do público a respeito do papel cívico e construtivo do escritor. Assim, os escritores mantêm-se ajustados à superestrutura administrativa já que esta garantia sua condição de escritor, justificativa de prebenda e sinecura. Esse período marca a ausência de públicos amplos e conscientes, públicos que Candido caracteriza como “vicariantes”, já que o reconhecimento literário do escritor não se dava apenas pelo público, mas pelo Estado e seus dirigentes, a quem cabia a apreciação e retribuição a obra.

Ainda durante o século XIX, afirma Candido que prosseguiu a tradição do Auditório Recitativo e a musicalização dos poemas (Serenata, Sarau, Reunião – verso recitado ou cantado). No mesmo contexto, com o desenvolvimento social do II Reinado, surgem as revistas e os jornais no Brasil, o que promove um alargamento para um pequeno público de leitoras – público de mulheres; mas, ainda assim, persistiam os serões lidos em voz alta. A influência do público feminino provoca um “amaneiramento” dos romances, o que se caracteriza como um “tom de crônica”: humorismo e pieguice. O público feminino exerce a influência caseira e dengosa, que leva o escritor a prefigurar um público feminino e ajustar-se a ele. O aspecto relacionado à influência do público feminino pode ser visualizado neste fragmento de uma crônica de Alencar, publicada na seção *Ao correr da pena*:

De um lado um crítico, aliás de boa-fé, é de opinião que o folhetinista inventou em vez de contar, o que por conseguinte excedeu os limites da crônica. Outro afirma que plagiou, e prova imediatamente que tal autor, se não disse a mesma coisa, teve intenção de dizer, porque, enfim *nihil sub novum*. Se se trata de coisa séria, a **amável leitora** amarrotta o jornal, e atira-o de lado com um momozinho displicente a que é impossível resistir. (ALENCAR, 1854, p.8, **grifo nosso**)

Embora o público feminino tenha influenciado no estilo do romance, a situação literária do Brasil se desenvolve na precária comunicação entre escritor e leitores. Além disso, segundo Candido, a elite literária não significou refinamento de gosto apenas capacidade de se interessar pelas letras: “o afastamento entre o

escritor e a massa veio da falta de públicos quantitativamente apreciáveis, não da qualidade pouco acessível das obras.” (CANDIDO, 2000, p.78)

Candido ressalta que a construção do patriotismo foi pretexto para os românticos, em consequência disso se deu “a adoção pelo escritor do papel didático de quem contribui para a coletividade”, o que deve ter favorecido a legibilidade das obras. Segundo Candido, ao romancista cabia: tornar-se legível pelo conformismo aos padrões correntes; exprimir os anseios de todos; dar testemunho sobre o país; exprimir ou reproduzir a sua realidade mesmo que o número restrito de leitores seja indiferente a essa legibilidade (escritores fáceis com a escrita orientada didaticamente) da literatura brasileira.

Desse modo, parece pertinente investigar os outros escritos literários que também se estabeleceram naquele mesmo contexto, as crônicas e ensaios publicados na seção *Variedades* dos jornais, que não eram escritos para serem recitados ou declamados. Talvez por esse motivo esses escritos permitissem uma liberdade maior do escritor e um espaço de crítica até mesmo a seus romances, além de não terem de manter o mesmo tom verboso, recitativo e didático dos romances. Isso poderia ter possibilitado à crônica desenvolver-se em um sentido diferente dos romances, mesmo sendo gêneros publicados originalmente no mesmo suporte e pelos mesmos escritores no século XIX.

Segundo Freitas, os principais nomes associados à produção de crônicas no século XIX são os de José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, França Júnior, Machado de Assis, Raul Pompéia, Júlia Lopes de Almeida, Lima Barreto. Alguns deles passaram a desenvolver simultaneamente o exercício do romance e da crônica, cada vez mais preocupados em alcançar uma dimensão crítica e poética, superando o mero registro jornalístico dos fatos que marcaram sua época. No entanto, para Davi Arrigucci, na maioria desses autores brasileiros dos primeiros tempos, a crônica apresenta,

[...] um ar de aprendizado de uma matéria literária nova e complicada, pelo grau de heterogeneidade e discrepância de seus componentes, exigindo também novos meios lingüísticos de penetração e organização artística: é que nela afluíam em meio ao material do passado (...) as novidades burguesas trazidas pelo processo de modernização do país, de que o jornal era um dos instrumentos (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 57, apud FREITAS, 2005, p.173).

Nesse sentido apontado por Arrigucci Jr., a crônica teria se formado a partir de demandas da sociedade em processo de modernização e não de normas

estéticas literárias. Nesse sentido o caminho livre que segue a crônica, em meio ao jornal, se diferencia do caminho esteticamente projetado dos romancistas (para seus romances).

A respeito da linguagem da crônica naquele contexto inicial de desenvolvimento, século XIX, Meyer chama a atenção para a relação com a tradição oitava da literatura no Brasil, bem como a influência dos causos populares, dos exemplos morais, ressaltando a dificuldade de escrever histórias com cunho literário em meio a esse contexto. No romance, o tom de oratória é acrescentado ao aspecto didático, que se associam à característica seriada do romance-folhetim.

Como o folhetim interno, o espaço de *Variedades*, assume características diferenciadas em relação aos romances, já que abrange escritos curtos e não seriados e não se direcionam ao público de auditores, acaba se transformando em um espaço de experimentação dos escritores, tanto para o exercício literário, de tradução e crítica, quanto jornalístico e de opinião. Fato que propiciou o surgimento de uma linguagem solta, que se apropria de uma tradição oral para a escrita, e não de uma escrita para ser recitada como nos romances, mas mais próxima dos causos e anedotas populares. Isso faz com que esses escritos, com o tempo se tornem mais populares, principalmente por perderem o requinte gramatical e o tom eloquente.

Assim, as crônicas modernas do século XIX e XX se caracterizam por essa liberdade e despreensão literária que ultrapassa até mesmo o tom jornalístico, adquirindo o tom de conversa desinteressada com o hipotético leitor.

Em relação às crônicas daquela época, Meyer lembra que ao lado dos “precursores” da literatura oficial brasileira, os romancistas, existem outros textos literários, que, em suas palavras, são os “cães vadios, livres farejadores do cotidiano, batizados com outro nome vale-tudo: a crônica” (MEYER, 1992, p. 128). Acrescenta que eram “cães sem dono”, já que se tratava de escritos que não se enquadravam propriamente em um gênero. Eram caracterizados por Meyer como “quase uma fala, coisa de casa, useira e vezeira, literatura de pé-de-chinelo”. Ressaltando que Meyer não dá a essa definição um sentido depreciativo, já que os “cães vadios”, “sem dono” e a “literatura de pé-de-chinelo” estaria evidenciando uma liberdade maior em sua linguagem, remetendo a uma aproximação maior com a realidade social livre das convenções dos romancistas românticos do início do século XIX. A “literatura de pé-de-chinelo” representaria então uma literatura em

essência ligada à sociedade brasileira, já que os romances-folhetins quando não eram romances estrangeiros seguiam a linguagem, valores e modelos estrangeiros.

Para Meyer, as crônicas modernas (final do século XIX e início do século XX) caracterizam-se por essa liberdade e despreensão literária que ultrapassa o tom jornalístico, e que por essa não intenção literária clara conseguem representar maiores espaços sociais:

[...] fica o sentimento de um tom leve, chistoso, descontraído, que percorre, naquele que venho chamando o espaço vazio do folhetim, aqueles escritos não explicitamente ficcionais. Melhor dizendo, aqueles que não manifestam intenção explícita de fazer literatura. E nem por isso (e talvez por isso), esses textos, em que a liberdade de tom ponteia a liberdade de assunto, deixam de ser de agradável leitura; ultrapassam o mero relato ou informe jornalístico, compondo um vivo quadro de usos, situações, comportamentos, comentários do cotidiano, contrastante com o jeito canhestro – a falta de jeito – dos primeiros textos com veleidades literárias. (MEYER, 1992, p.130)

Nesse mesmo sentido, Candido, em *A vida ao rés do chão*, considera os aspectos como o acaso, a aparência de simplicidade e despreensão da crônica como elementos humanizadores, e também se refere à crônica como uma “candidata a perfeição”:

[a crônica] para muitos pode servir de caminho não apenas para a vida, que ela serve de perto, mas para a literatura. Por meio dos assuntos, da composição 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 sorradeira, recuperar com a outra mão certa profundidade de significado e certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição. (CANDIDO, 1992, pp.13-14)

Segundo Candido o fato de a crônica ficar tão perto do dia-a-dia age como quebra do “monumental e da ênfase”, agindo no sentido contrário disso: parte do “miúdo” e dele extrai a beleza ou a singularidade insuspeitas e inesperadas. Nesse sentido, segundo o autor, a crônica se aproxima da verdade e da poesia “nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas, sobretudo porque quase sempre utiliza o humor.” (CANDIDO, 1992, p.14)

Acrescenta Candido que o intuito dos cronistas não é o dos escritores que pensam em “permanecer na lembrança e na admiração da posteridade”; e a sua perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples “rés-do-chão”. E é nessa despreensão que conseguem “transformar a literatura em algo

íntimo com relação à vida de cada um”. Embora sem pretensões de durar, acaba transferindo-se do jornal para o livro durando mais do que se pensava.

Por se apresentarem aleatoriamente no espaço das *Variedades*, a crônica, o conto, a crítica, a memória e a poesia misturam-se em conteúdo e forma, o que explicaria nosso comentário inicial a respeito do hibridismo e ambiguidade genérica da crônica. Ou seja, a contaminação entre os gêneros explica-se pela própria seção que admite textos diversos. Segundo Meyer, a permissibilidade da linguagem da crônica implica em fronteiras movediças entre os vários escritos no espaço das *Variedades*, não havendo inicialmente uma diferenciação entre eles. Assim, a mescla de gêneros se dá não apenas pela permissibilidade da crônica, mas pela característica do espaço *Variedades* que permitia a publicação indistinta desses vários gêneros. A ambiguidade genérica diz respeito, então, à própria origem no jornal, no espaço para publicação de textos diversos, que respeitavam apenas o critério de limitação de espaço na extensão da escrita em função da diagramação do jornal.

A respeito dessa multiplicidade de gêneros originalmente publicados na mesma seção e a conseqüente multiplicidade da crônica, Luiz Roncari compreende a crônica brasileira como gênero de várias linguagens ou “linguagens perdidas”. Segundo ele, a crônica foge aos padrões de origem que é a imprensa francesa, na qual se aproximava do romance. Roncari também descreve a relação diferenciada que o cronista cria na produção de sua narrativa. Segundo ele, “a crônica criou sempre um discurso novo com essa constante aproximação norteadas não por novas teorias literárias, como o romance ou o conto, mas pelos fatos lingüísticos do cotidiano”. (RONCARI, 1983, p. 9, apud PONTES 2004, p. 91).

Nesse sentido, para Roncari, pelo fato de o discurso da crônica ser “multifacético” pode expressar de forma mais completa as contradições do “tempo social” e os momentos de transformação, permitindo detectar pela própria linguagem essas mudanças na sociedade. Isso porque não é a crônica que impõe o seu código de escrita ao leitor, mas a linguagem do(s) leitor(es) que é (são) incorporada(s) à crônica. Acrescenta Roncari que a crônica, por seu estilo literário e pelo suporte de difusão, o jornal, poder atingir um número maior de leitores que qualquer outro gênero.



## 5. Crônica e Imprensa no Brasil

Neves, com sua perspectiva voltada ao campo da História, analisa a crônica como documento do tempo cronológico específico no Rio de Janeiro, na passagem do século XIX ao século XX. Segundo ela, a crônica daquele período corrobora a introdução da noção de “ordem e progresso” do contexto republicano. Vimos com Candido que é no II Reinado que se introduziram os jornais e revistas aqui no Brasil.

Segundo Neves, as crônicas recolocam aos seus leitores a relação entre ficção e história de um modo muito particular ao se apresentam como “narrativas do cotidiano” e “imagens de um tempo social”, e, nesse sentido, são construções e não dados históricos. Segundo ela, a crônica surge na virada do século e acompanha todas as transformações e rupturas daquele contexto histórico, das quais os cronistas e os leitores da época compartilhavam. Essas transformações referem-se à instauração da República e ao desenvolvimento de uma reflexão sobre o imaginário coletivo, o que deu base para o surgimento da imprensa. Esse imaginário, segundo Neves é intencionalmente construído em função da idéia de ordem e progresso que se instaura com a república. Podemos entender esse imaginário como uma construção discursiva. Segundo Neves:

[...] busca-se assim, de múltiplas formas, reconstruir a história, por uma releitura do passado como pela definição de uma meta comum de futuro, através de uma memória coletiva que se pretende nacional e que sublinha as discontinuidades representadas eminentemente pela implementação da forma republicana por sobre as continuidades de uma sociedade marcada por seu caráter historicamente excludente e hierarquizador. (NEVES, 1992, p.78)

Nesse sentido, as crônicas, mais que os romances publicados na mesma época, poderiam revelar as discontinuidades daquele contexto, visto que os romancistas tinham como objetivo justamente instaurar uma cultura supostamente nacional, embora, como menciona Neves, tenha sido um período histórico comprovadamente excludente e hierarquizador. As crônicas, sem esse comprometimento ideológico proposto pelos romancistas e apoiado pelo imperador, representaria naturalmente a cultura nacional com um olhar que se volta diretamente para um público mais amplo.

Já na Primeira República, período que marca o fim do império em 1889 e vai até a Revolução de 1930, marcado por conflitos militares e sociais, também foi o

contexto em que ocorre a reforma urbana no Rio de Janeiro, que estava ligada a ideais progressistas e nacionalistas. Dessa forma, pretendia-se excluir o povo “trampento” da esfera pública política da República, o que se deu efetivamente com a retirada do povo dos centros da cidade, cenário em que também ocorrem as revoltas da “vacina” e da “chibata”, bem como o surgimento das favelas no Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo, a imprensa ganha nesta época um cunho empresarial e passa a ocupar espaços significados na Avenida Central, o cenário da *modernização* carioca. Citamos o Rio de Janeiro, pois é ali que a imprensa concentra-se naquela época. Lembrando que a imprensa brasileira nasceu oficialmente no Rio de Janeiro em 1808, com a criação da Imprensa Régia, hoje Imprensa Nacional, pelo príncipe-regente Dom João, e foi ali que se desenvolveu primeiramente.<sup>10</sup>

As crônicas acompanham o desenvolvimento da imprensa brasileira e as transformações nos meios comunicativos, e dessa forma, também as decorrentes modificações na percepção do tempo e a modernização cada vez maior nos centros urbanos. Assim, refletem as transformações na esfera pública e política da sociedade. O jovem Machado de Assis reconhece a importância do jornal como “um sintoma do adiamento moral da humanidade”, ou seja, como transmissor de ideias:

O jornal é a verdadeira forma da república do pensamento. É a locomotiva intelectual em viagem para mundos desconhecidos, é a literatura comum, universal, altamente democrática, reproduzida todos os dias, levando em si a frescura das idéias e o fogo das convicções.<sup>11</sup>

Podemos perceber a visão de Machado de Assis tanto da relação do jornal com ideais republicanos e democráticos, quanto à relação disso com a literatura. Esta teria a função de ser também formadora de convicções, além disso, o escritor

---

<sup>10</sup> A Gazeta do Rio de Janeiro foi o primeiro jornal publicado em território nacional, sendo um órgão oficial do governo português só publicava notícias favoráveis ao governo. O Correio Braziliense foi o primeiro jornal brasileiro ainda impresso fora do Brasil, seu primeiro número é de 1808, consegue obter grande repercussão nas camadas mais esclarecidas, mas é proibido e apreendido pelo governo. Assim, até 1820, apenas a Gazeta e revistas impressas na própria Imprensa Régia (do governo) tinham licença para circular e nada podia ser impresso contra a religião o governo e os bons costumes. Em 1821, com o fim da proibição, surge o Diário do Rio de Janeiro. O Correio Braziliense foi criado para atacar administração, embora admitisse ter caráter mais doutrinário que informativo. Entre os jornais cariocas da época imperial estavam: a Gazeta de Notícias e O Paiz, que sobreviveram até a Era Vargas. Os demais foram o Diário de Notícias, o Correio do Povo, a Cidade do Rio, o Diário do Comércio, a Tribuna Liberal. Havia alguns jornais anteriores a 1889 de fortíssima campanha republicana, como A Republica, e as revistas de caricatura e sátira: a Revista Ilustrada, O Mequetrefe, O Mosquito e O Bezouro. Também destacam-se o Jornal do Comércio e a Gazeta da Tarde.

<sup>11</sup> Texto extraído da crônica “O jornal e o livro” salva a partir do seguinte endereço eletrônico: <http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=8321>  
Foi publicada originalmente no Correio Mercantil, Rio de Janeiro, 10 e 12 de janeiro de 1859.

não distingue a literatura de seu suporte, considerando a literatura o elemento essencial do jornal.

Lima Barreto, cinquenta anos depois, já no contexto histórico em que se buscou estabelecer os valores da *Belle Epoque* no Rio de Janeiro, via os jornais brasileiros como defensores da ordem e pouco informativos; critica a postura ideológica excludente dos jornais e seus conteúdos de pouca relevância social, compostos por notícias trazidas na maioria das vezes de fora do país. Ressalta Lima Barreto, como contraponto a isso, a importância da crônica nos jornais brasileiros:

Seria tolice exigir que os jornais fossem revistas literárias, mas, isto de jornal sem folhetins, sem crônicas, sem artigos, sem comentários, sem informações, sem curiosidades, não se compreende absolutamente. (BARRETO, 1911, pp. 53-54)

Os romancistas e cronistas do século XIX e começos do século XX, anteriormente citados, de um modo geral reconheciam a grande importância dos espaços de entretenimento do jornal, espaços não noticiosos, que abrangiam os folhetins em que se publicavam os romances e os espaços em que se publicavam as crônicas, artigos e comentários. Neves reconhece a incoerência no fato de ser a crônica considerada um “gênero menor” a despeito da relevância que teve no parecer dos críticos literários e ser inquestionavelmente um gênero utilizado por grandes intelectuais da época, que faziam da sua função de escritores uma via de mão dupla entre a notícia e a literatura. Segundo ela, a crônica se constitui um gênero compulsório daquele período.

Para Neves, entre 1881-1921 a crônica adquire o espaço de uma seção quase informativa: um rodapé onde eram publicados pequenos contos, pequenos artigos, ensaios breves, poemas em prosa, tudo que pudesse informar os leitores sobre os acontecimentos daquele dia ou daquela semana. Reúnem-se neste espaço o registro circunstancial e os registros de acontecimentos relevantes/informação. Assim, a definição da crônica passa a ser o registro do circunstancial feito por um narrador-repórter – literatura e jornalismo – que se dirige a uma classe que tem preferência pelo jornal em que é publicada. Segundo essa autora isso significa uma limitação, pois os interesses dos leitores deveriam corresponder à ideologia do veículo e acrescenta como uma limitação a economia de espaço da crônica no jornal. Jorge de Sá e outros críticos, ao contrário de Neves, acreditam que a economia de espaço é determinante da riqueza lingüística e estrutural da crônica.

Neves aponta que na virada do século XIX ao XX ocorre uma grande modernização na imprensa, o que provoca também uma modificação nas crônicas, já que estas acompanham a modernização das cidades (pensando-se nos grandes centros como Rio de Janeiro). Isso implicou também em uma mudança de comportamento daqueles que escreviam as notícias: ao invés de esperar na redação pela informação, os redatores passaram a ir ao local dos fatos e investigá-los, para dar mais vida ao seu próprio texto. Um exemplo disso é João do Rio, que a partir dessa postura constrói uma nova sintaxe. Com isso ocorre também uma mudança no enfoque jornalístico, a notícia passa a ser associada ao acontecimento diário e isso provoca a mudança na linguagem jornalística e na própria estrutura do jornal.

Além de provocar essa mudança radical na prática jornalística, João do Rio, segundo Sá, consagrou-se como cronista mundano por excelência e deu à crônica uma roupagem mais literária, pois, ao invés do simples registro formal acrescenta o comentário do acontecimento: a crônica se abre para o imaginário do cronista, que examina o acontecimento “real”<sup>12</sup> pelo ângulo subjetivo da interpretação, resultando na “recriação do real”.

Lembra Sá que o próprio João do Rio chega a inventar personagens como o Príncipe de Belfort e Salomé, dando a seus relatos um toque ficcional e anunciando também que a crônica e o conto acabariam com fronteiras muito próximas, em uma linha divisória muito tênue que às vezes só é percebida pela densidade do conto. Sá faz esta distinção entre o conto e crônica:

Enquanto o contista mergulha de ponta-cabeça na construção do personagem, do tempo, do espaço e a atmosfera que darão força ao fato ‘exemplar’, o cronista age de maneira mais solta, dando a impressão de que pretende apenas ficar na superfície de seus próprios comentários, sem ter sequer a preocupação de colocar-se na pele de um narrador, que é, principalmente personagem ficcional (como acontece nos contos, novelas e romances). Assim, quem narra uma crônica é o seu autor mesmo, e tudo o que ele diz parece ter acontecido de fato, como se nós, leitores, estivéssemos diante de uma reportagem. (SÁ, 1992, p.9)

Essa distinção de Sá para o conto e a crônica nos parece um tanto simplória, já que ele mesmo afirma anteriormente que os limites entre os gêneros são tênues. Não se confirma, por exemplo, a “não preocupação” do cronista em entrar na pele do narrador ou de um personagem ficcional, pelo contrário, quando a voz enunciativa assume a voz autobiográfica do escritor, esta está tentando produzir um outro efeito

---

<sup>12</sup> Real aqui entendido como fato ocorrido, aquilo que é transformado em notícia pelo jornal.

no leitor, o efeito de aproximação maior com o mesmo, como se este pudesse “conversar” com o cronista.

Além disso, a aparente simplicidade da crônica está de alguma maneira relacionada ao seu suporte inicial, o jornal, e, portanto, à efemeridade da notícia e do suporte. Também se associa à elaboração, que pede certa urgência mesmo em suplementos semanais, pois os textos devem ser diagramados pelo veículo com antecedência, isso quando não há apenas o espaço de tempo de um dia para criar e escrever um texto, o que muitas vezes acaba sendo feito na sala de redação do próprio jornal.

Essa simplicidade da escrita também pode transmitir a impressão de ser um exercício de distração do escritor, ao que se contrapõe Vinicius de Moraes na crônica “O exercício da crônica”, em que comenta a dificuldade do exercício do cronista:

Escrever prosa é uma arte ingrata. Eu digo prosa fiada, como faz um cronista; não a prosa de um ficcionista, no qual este é levado meio a tapas pelas personagens e situações que, azar dele, criou porque quis. Com um prosador do cotidiano, a coisa fia mais fino. (MORAES, 1982 apud SÁ, 1992, p. 73)

Já havíamos mencionados que para Antonio Candido essa simplicidade é apenas aparente e é uma impressão que o cronista visa transmitir, pois, justamente por meio desse artifício a crônica consegue entrar na sensibilidade do dia-a-dia e criar ao mesmo tempo uma profundidade de significado, o que pode ser aproximado à poesia.

## **6. Crônica e Ensaio e o Modernismo no Brasil**

Podemos associar essa profundidade de significado também ao exercício da crítica, outro aspecto que é indissociável da crônica moderna brasileira. Curiosamente, esse aspecto está relacionado diretamente com outro gênero filosófico e crítico muito antigo, o ensaio. Quanto à aproximação com o ensaio, Paulo Eduardo de Freitas, argumenta que:

Na crônica brasileira, pode-se cogitar que ocorre uma espécie de fusão de dois tipos de textos: o ensaio, do qual retoma um certo desprezo pelo rigor acadêmico, levando a um tratamento mais informal dos assuntos abordados, e o folhetim de onde absorve a dimensão ficcional dos eventos e temas descritos por esta forma literária. Essa mescla ratifica a identidade da crônica brasileira, como espaço heterogêneo. (FREITAS, 2005, p. 171)

Em *O Ensaio como Forma*, Adorno caracteriza o ensaio como “a forma crítica *par excellence*”: “enquanto crítica imanente de configurações espirituais e confrontação daquilo que são com o seu conceito, o ensaio é crítica da ideologia.” (ADORNO, 2003, p. 38) Nesse sentido, entendemos o ensaio como a crítica mais elevada ou o modo mais elevado de exercício formal da crítica.

A respeito da proximidade da crônica e do ensaio, discorre Afrânio Coutinho (1987) no capítulo intitulado justamente “Ensaio e Crônica”, incluído no livro *A literatura no Brasil*. Neste capítulo, o autor divide os gêneros literários em dois grupos; a crônica e o ensaio estariam no grupo em que os autores se dirigem diretamente ao leitor, e junto destes estão o discurso, a carta, o prólogo, a máxima e o diálogo. Não estamos plenamente de acordo com classificação de Coutinho, pois ela reduz esses gêneros a apenas um aspecto (dirigir-se diretamente ao leitor) e ignora justamente aspectos comuns da crônica com outros gêneros “estritamente literários”, que correspondem, segundo Coutinho, ao conto, à prosa de ficção em geral e à poesia. Entretanto, alguns aspectos que Coutinho aponta na definição desses dois gêneros e o fato de traçar as relações que aproximam a crônica do ensaio parecem apropriados.

O ensaio, segundo Coutinho, é um termo novo para uma prática de escrita muito antiga, que remonta a Sócrates e Platão e que modernamente é conhecida através de Montaigne em seus *Essais* (1596), inclusive pela utilização do termo, que carrega etimologicamente o conceito e características do gênero: tentativa, inacabamento, experiência. Trata-se de uma “dissertação curta e não metódica, sem acabamento sobre assuntos variados em tom íntimo, coloquial e familiar.” (COUTINHO, 1986, p.118). Essa linha de ensaio adaptou-se principalmente à cultura inglesa e espanhola, ganhando um status de “expressão elevada”. Interessa notar que no ensaio, há uma aproximação com a linguagem oral e com o pensamento, captando o próprio ato de pensar. Isso revela a tentativa de traduzir diretamente o pensamento sem intervalos e artifícios expressivos, por isso traz em si uma relação com a experiência e observação pessoal e justamente por isso não possui uma forma fixa, “sua forma é interna”, segundo Coutinho, que acrescenta:

Curto, direto, incisivo, individual, interpretativo, o ensaio exprime uma reação franca e humana de uma personalidade ante o impacto da realidade. Gênero elástico, flexível, livre, permite a maior liberdade no estilo, no assunto, no método, na exposição. Forma de literatura criadora ou de imaginação, o ensaio, assim entendido na sua maneira tradicional, difere por isso da tese, monografia, tratado, artigo, editorial, tópico (de jornais), os

quais têm um sentido objetivo, impessoal, informativo. (COUTINHO, 1986, p.118-119)

As ideias de Coutinho quanto à forma do ensaio complementam as colocações de Adorno e se aproximam da noção da crônica como espaço heterogêneo, capaz de captar as descontinuidades da vida cotidiana. Segundo Adorno:

O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada. (...) A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso. O ensaio anula a pretensão de completude e continuidade – o ensaio obedece a um motivo de crítica epistemológica. Pois o ensaio percebe claramente que a exigência de definições estritas serve há muito tempo para eliminar, mediante manipulações que fixam os significados conceituais, aquele aspecto irritante e perigoso das coisas, que vive nos conceitos. (ADORNO, 2003, p.35)

A partir disso, entendemos que a linha de ensaio de Montaigne e dos ingleses refere-se àquilo que entendemos em nosso contexto como ensaio informal, o que segundo Coutinho está associado à impressão pessoal e formalmente livre, podendo assumir até uma linguagem coloquial; refere-se à reflexão de todos os aspectos humanos, podendo tratar-se inclusive de reflexões pessoais e intimistas. De acordo com Coutinho, o ensaio formal foi o que acabou sendo mais praticado no Brasil, difere do anterior por ser sinônimo de estudo acabado, concludente, resultado de análise e pesquisa, sendo mais próximo de outros gêneros acadêmicos como o artigo e a monografia. Embora essa definição de Coutinho para o ensaio formal pareça questionável, não procuramos outras fontes que contrapusessem essa ideia, pois o ponto de interesse é discorrer sobre a aproximação do ensaio informal com a crônica, sobretudo pela análise das crônicas de Drummond, já que algumas delas são crônicas ensaísticas.

Devemos lembrar que o momento marcante na história da crônica brasileira está ligado ao movimento modernista, que alterou substancialmente a linguagem e os temas abordados pela literatura a partir das primeiras décadas do século XX, cujo início é marcado cronologicamente pela Semana de Arte Moderna de 1922. O grupo de escritores modernos incorporaram elementos ligados à linguagem coloquial na busca de uma arte mais próxima da linguagem popular. Esses elementos influenciaram decisivamente em alguns traços da crônica literária, no sentido de estar “voltada para as miudezas do cotidiano, as fraturas expostas da vida social, a finura dos perfis psicológicos, o quadro de costumes, o ridículo de cada dia e até a

poesia mais alta que ela chega a alcançar” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 59 apud FREITAS, 2004, p. 175). Freitas (2004) assegura que:

O momento modernista caracteriza-se, pois, pela difusão ainda maior da já expressiva produção jornalística do século XIX, auxiliada também pela publicação de diversas revistas literárias que defenderiam e disseminariam as propostas do movimento. Em tal cenário, é preciso ressaltar aquelas características de contestação do modernismo que libertaram os escritores brasileiros de uma imemorial e voluntária subordinação aos cânones de Portugal. (FREITAS, 2004, p. 175)

Peregrino Jr. acrescenta que o movimento modernista brasileiro possibilitou a adoção de “uma linguagem mais livre, mais solta, mais natural, de inspiração regional e popular, o que representou sem dúvida um enriquecimento e uma libertação para a nossa língua literária, tornando realidade aquilo que os românticos (...) tentaram fazer (PEREGRINO JR., apud FREITAS, 2004, p. 175).

De acordo com Freitas, a crônica do século XX pode ser entendida como uma das manifestações do movimento modernista brasileiro, na medida em que inserem temas e linguagem ligados à fala popular, o que corresponde à marca essencial da linguagem da crônica. Além disso, os aspectos como o coloquialismo e a oralidade, presentes nas crônicas e nos poemas modernistas são a chave para a compreensão de uma das características essenciais da releitura da realidade do país, no sentido de colaborar para a formação da brasilidade. Segundo o autor, a proposta modernista foi uma “tentativa, bem sucedida, de alargar os horizontes da literatura a partir de uma maior abertura, tanto temática quanto formal, possibilitando a revelação de elementos, até então, poucas vezes registrados pelos escritores brasileiros.” (FREITAS, 2004, p. 175)

## **7. Crônica: acaso, útil e fútil e frívolo**

Na opinião de Candido, a fórmula moderna da crônica se efetiva com a entrada de um fato miúdo e um toque humorístico, com seu *quantum satis* de poesia, isso “representa o amadurecimento e o encontro mais puro da crônica consigo mesma.” (CANDIDO, 1992, p.15) Acrescenta que no caso das crônicas de Carlos Drummond de Andrade, já conhecido como poeta, o acontecimento pequeno ou insignificante do dia-a-dia ganha um toque de lirismo reflexivo, o circunstancial da vida ganha sentido crítico. Drummond, segundo Candido, explora as potencialidades da língua buscando uma construção frasal que provoque significações várias



(polissemia), tentando abrir os olhos do leitor para uma realidade ignorada, ou de “amadurecer a nossa visão das coisas”. Candido aponta ainda o fato de suas crônicas curiosamente manterem “o ar despreocupado, de quem está falando coisas sem maior conseqüência; e, no entanto, não apenas entram fundo no significado dos atos e sentimentos do homem, podendo levar longe a crítica social.” (CANDIDO, 1992, p.18).

Os aspectos como o humor e a ironia podem ser apontados como características da maioria das crônicas modernas, lembrando que era marca das crônicas de Machado de Assis. Além desses dois aspectos, destacamos outra tendência, a de os próprios cronistas comentarem metalinguisticamente a tão debatida “origem” da crônica, ou a definição dela. Vemos isso através do viés irônico de Machado de Assis na crônica “História de 15 dias”:

Não posso dizer positivamente em que ano nasceu a crônica; mas há toda a probabilidade de crer que foi coetânea das primeiras duas vizinhas. Essas vizinhas, entre o jantar e a merenda, sentaram-se à porta para debicar os sucessos do dia. Provavelmente começaram a lastimar-se do calor. Uma dizia que não pudera comer ao jantar, ou dizia que tinha a camisa mais ensopada do que as ervas que comera. Passar das ervas às plantações do morador fronteiro, e logo às tropelias amatórias do dito morador, e ao resto, era coisa mais fácil, natural e possível do mundo. Eis a origem da crônica. (ASSIS, 1877 apud NEVES, 1992, p.75)

Neste fragmento, o escritor introduz a relação da crônica com acontecimentos não ligados necessariamente a fatos de relevo histórico, mas aos acontecimentos comuns do cotidiano e ao mesmo tempo, as implicações disso para a própria linguagem da crônica, que admite as várias formas lingüísticas simultaneamente: a linguagem escrita formal e a linguagem coloquial com marcas da linguagem oral. Em outra crônica, Machado de Assis já explicitava a fórmula que define a crônica: “fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo”.

Segundo essa fórmula: “fusão do útil e do fútil”, reconhecemos as crônicas de José Alencar<sup>13</sup>, escritas no folhetim alargado dos domingos, na *Revista da Semana*, recolhidas posteriormente no volume “Ao correr da pena”. Nestas crônicas, Alencar salienta as questões políticas e os costumes da sociedade, nas quais se destaca também a metalinguagem do cronista que fala de sua situação enquanto escritor. Segundo Meyer, Alencar contribui para o desenvolvimento da crônica no que diz

---

<sup>13</sup> Alencar escreveu crônicas no folhetim de variedades, além dos já conhecidos romances no espaço da primeira página, como Cinco Minutos, A viuvinha, O Guarani, etc.

respeito aos seguintes aspectos: “a escrita se fez mais ágil, encurtados os períodos, aguçada a verruma crítica, prosa desenvolta, irônica, lírica, soltos diálogos que entremeiam as considerações destinadas a plurifocado destinatário.” (MEYER, 1992, p. 108)

A definição de Alencar dada ao gênero folhetim, em um folhetim de 24 de setembro de 1854, dá uma ideia clara da concepção da crônica no seu tempo e corrobora o que entendemos como crônica hoje:

Obrigar um homem a percorrer todos os acontecimentos, a passar do gracejo ao assunto sério, do riso e do prazer as páginas douradas do seu álbum, com toda a finura e graça e a mesma *nonchalance* com que uma senhora volta as páginas douradas do seu álbum, com toda a finura e delicadeza com que uma mocinha loureira dá sota e basto a três dúzias de adoradores! Fazem do escritor uma espécie de colibri a esvoaçar em zigzague, e a sugar, como o mel das flores, a graça, o sal e o espírito que deve necessariamente descobrir no fato o mais comezinho! (...)  
(ALENCAR, 1854, p.8)

Alencar explicita nessa crônica que o folhetim (lembrando que folhetim aqui está no sentido amplo, mas consiste naquilo que entendemos por crônica) caracteriza-se pela necessidade do folhetinista passar do gracejo ao assunto sério, ou do sério ao riso. Pela liberdade de criação artística daquele espaço, que a despeito disto não tem a pretensão de durar; aponta também a necessidade de o cronista lidar com a crítica que espera que o folhetinista restrinja-se a contar o que aconteceu e não inventar fatos ou adorná-los, ao mesmo tempo, deve manter o seu compromisso real com os leitores (ou, as leitoras), que esperam assuntos menos sérios de rápida apreensão e que estejam relacionados ao seu cotidiano. Como podemos notar, todos esses aspectos correspondem à fórmula da “fusão admirável do útil e do fútil” de Machado de Assis.

Fazendo uso também da ironia, e talvez por esse aspecto se aproxime muito do estilo de crônica de Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade também brinca com a (in) definição da crônica, o que comprova a metalinguagem explorada nas crônicas, como mencionamos:

Enquanto discutem com erudição os entendidos que bicho é a crônica – gênero literário ou número de show, mescla de conto e testemunho, alienação ou radar – meu amigo João Brandão vive sua vida entre a rotina palpável e a aventura imaginária, e eu vou cronicando sem viver com a simpatia cúmplice que me inspiram o ser comum e sua pinta de loucura mansa, pois na terra alucinada que nos tocou, ainda é virtude (até quando?) cumprir o mandamento de existir. (ANDRADE, 1987, p. 5)

Nessa colocação, Drummond insere-se na discussão de que “bicho” seria a crônica, intertextualizando com a crônica de Machado de Assis, que a qualifica como “novo animal”, endossada também por Alencar que faz menção a isso quando define o cronista como um “colibri”, o que naquele momento resulta na denominação de um tipo de crônica: a crônica-colibri. A qualificação de “novo animal”, exótico e recentemente descoberto, parece depositar na crônica, além da qualidade de imprecisão, a de inapreensibilidade, ou seja, de que a crônica não pode e não deve ser definida, pois uma definição a tiraria do seu modo natural de ser – sua melhor definição nesse sentido é a própria impossibilidade de definição. Isso revela ao mesmo tempo uma certa resistência em ser definida dentro de formas pré-estabelecidas, e uma liberdade maior dada à crônica, que a possibilita também a constante reflexão sobre si mesma. Vimos que neste aspecto a crônica se aproxima muito do que entendemos como ensaio informal.

Na crônica intitulada “O frívolo cronista”, Drummond discorre sobre a questão da inutilidade e da “frivolidade” dentro do cotidiano como contrapeso para o excesso de produtividade cobrado pela estrutura social. Destacamos esse aspecto, a frivolidade, já que parece acrescentar algo a mais na fórmula do “útil e fútil” machadiana, e talvez se refira ao oposto disso, o “inútil, mas não fútil”.

E vou mais longe. O inútil tem sua forma particular de utilidade. É a pausa, o descanso, o refrigerio, no desmedido afã de racionalizar todos os atos de nossa vida (e a do próximo) sob o critério exclusivo de eficiência, produtividade, rentabilidade e tal e coisa. Tão compensatória é essa pausa que o inútil acaba por se tornar da maior utilidade, exagero que não hesito em combater, como nocivo ao equilíbrio moral. Não devemos cultivar o ócio ou a frivolidade como valores utilitários de contrapeso, mas pelo simples e puro deleite de fruí-los também como expressões de vida. (...)

De fato, tenho certa prática em frivoleiras matutinas, a serem consumidas com o primeiro café. Este café costuma ser amargo, pois sobre ele desabam todas as aflições do mundo, em 54 páginas ou mais. É preciso que no meio dessa catadupa de desastres venha de roldão alguma coisa insignificante em si, mas que adquira significado pelo contraste com a monstruosidade dos desastres. Pode ser um pé de chinelo, uma pétala de flor, duas conchinhas da praia, o salto de um gafanhoto, uma caricatura, o rebolado da corista, o assobio do rapaz da lavanderia. Pode ser um verso, que não seja épico; uma citação literária, isenta de pedantismo ou fingindo de pedante, mas brincando com a erudição; uma receita de doce incomível, em que figurem cantabiles de Haydn misturados com aletria e orvalho da floresta da Tijuca. Pode ser tanta coisa! Sem dosagem certa. Nunca porém em doses cavalares. Respeitemos e amemos esse nobre animal, evitando o excesso de graça. Até a frivolidade carece ter medida, linha sutil que medeia entre o sorriso e o tédio pelo excesso de tintas ou pela repetição do efeito. (ANDRADE, 1987, pp.199-200)

Lembramos que Machado de Assis utilizou outro termo com um sentido aproximado ao de “frívolo” de Drummond, o “acaso”, referindo-se ao fortuito do cotidiano, em uma crônica (folhetim) publicada no Diário do Rio de Janeiro, de 5 de junho de 1864, que compõem a série de crônicas publicadas em uma seção intitulada justamente *Ao Acaso*:

O folhetim não é outra coisa mais do que o acaso, o vago, o indeterminado; é o acontecimento que há de haver, o lucro que se há de imprimir, o sarau que se há de dar; é o dito que escapa, a anedota que circula, o boato que se espalha; é o capricho do tempo, o capricho da pena, o capricho da fantasia; é a chuva e o sol, a elegia e o cântico; o folhetim reside no dia seguinte, vive do futuro, sai do ventre de todas as semanas, às vezes Minerva armada, às vezes *ridiculus mus*. (ASSIS, 1864, apud OLIVEIRA, 2010, p. 211)

Percebemos nesses fragmentos que, além da própria indefinição e permissibilidade a outras linguagens, a crônica consegue captar o acaso do tempo, a frivolidade do dia-a-dia, o ócio, o inútil dentro de um contexto de produtividade exacerbada, características da existência que de outra maneira não se tornariam visíveis, não seriam trazidas a nossa percepção como um elemento existente no mundo e tão necessário para a reflexão e consciência sobre este. Embora a arte em geral represente o “acaso” como elemento que se contrapõe ao mundo cotidiano da produtividade – o espaço para a reflexão – a crônica, traz esse elemento em meio ao mundo da produtividade, pois se mistura ao espaço noticioso e o espaço do cotidiano do trabalho, fazendo uma mediação quase indistinguível entre a própria representação da vida cotidiana e o espaço de reflexão sobre ela.

Pensando no elemento “acaso”, lembramo-nos de outro termo, o “aleatório”, inserido em um questionamento de Lefebvre no texto *Introdução à modernidade*. Segundo ele: “O que caracteriza essencialmente a Modernidade não seria o aleatório que se introduz em todos os domínios, e que penetra na consciência sob a forma de interrogação?” (LEFEBVRE, 1969, p.235). Neste texto, o aleatório é entendido pelo autor como a unidade dialética da necessidade e do acaso, o acaso exprimindo uma necessidade e a necessidade exprimindo-se num conjunto de acasos. O acaso não seria o imprevisível, indeterminado ou desordenado, mas um possível no campo das possibilidades, o contingente e relativo, que abre espaço para as contradições, interrogações e os casos dentro de uma lógica linear e progressista da história. É nesse sentido que a crônica abre-se para a representação

do acaso, o que corresponde aos fatos miúdos do cotidiano, introduzindo, pela reelaboração dos mesmos, outra lógica à vida dirigida pela produtividade, essa outra lógica é o que configura a dialética do tempo social e das consciências.

Em relação a isso, lembramo-nos do que Jorge de Sá comenta sobre a liberdade do cronista, que lhe permite “transmitir a aparência de superficialidade para desenvolver o seu tema, quando a superficialidade é superada, passa a impressão de ter sido ‘por acaso’”. (SÁ, 1992, p.10) Ou seja, essa impressão de acaso é algo construído pelo cronista para criar um efeito no leitor: o acaso é percebido pelo cronista, mas também é reproduzido para o leitor, fazendo com que a percepção de ambos a respeito da situação narrada pareçam simultâneas.<sup>14</sup> O momento da leitura da crônica torna-se simultâneo ao momento do acaso captado pelo cronista, isso associado ainda ao fato de a crônica ser escrita e consumida no mesmo dia em que é no jornal.

Neste sentido, o espaço próprio da crônica seria o jornal, segundo Tristão de Athaíde (apud GOTTARDI, 2007, p.13): “a crônica num livro é como um passarinho afogado”. Por um lado associamos isso a sua efemeridade, pois ela dura o tempo de um jornal, por outro lado, percebemos que isso configura a potencialidade da crônica de fixar o instante, a percepção de um momento. Além disso, podemos associar isso à necessidade de manter uma comunicação efetiva com o leitor, um modo de comunicação específico, diferente dos romances e poemas: a crônica, a princípio, não serve para ser encerrada em compêndios nas bibliotecas, mas sim para ser consumida, lida no mesmo dia mesmo em que é publicada. Assim, entendemos que crônica só existe em função dos leitores e só se manteve como gênero próprio do jornal por esse motivo. Há nesse sentido uma relação estreita entre o cronista e o leitor, essa relação vai se tornando cada vez mais personalizada ao longo do desenvolvimento do gênero. Atualmente se evidencia nesta relação a prática de se colocar a foto do cronista junto à crônica, o que parece aumentar ainda mais idéia de relação personalizada entre cronista e um público mais amplo, ou “massivo”.

Em Drummond se estabelecia uma relação de comunicação entre leitores paralela à de cronista-leitor, visto que recebia cartas de leitores, pedidos e reclamações, diálogos, e críticas sobre o que se lia em suas crônicas, algumas delas inclusive, respondem às cartas dos cronistas. Com essa estratégia, cria-se uma

---

<sup>14</sup> A relação do acaso com a ironia nas crônicas de Drummond será um dos aspectos explorado no terceiro capítulo.

ilusão no leitor de que a voz do cronista é a voz de uma pessoa empírica do escritor, entretanto, a voz do cronista que parece ser a do eu empírico (escritor) é uma voz construída linguisticamente, pois todo eu que enuncia é uma construção linguística.

Segundo Gattardi, isto dá, realmente, um caráter muito pessoal à crônica:

Daí a questão da “simpatia”: cada leitor tem aos cronistas; a relação estabelece-se em termos afetivos, “adoramos estes”, “detestamos aqueles”, buscamos nas crônicas a nossa interpretação do instante que passa o nosso sentimento em relação a ele. Considerando que o tempo se faz de instantes, buscamos nela, talvez, uma visão da vida. (GODARTTI, 2007, p.13)

Gottardi acrescenta que a crônica apresenta-se como um comprometimento do autor com o leitor, em que não há intermediários, não há “autor implícito”, não há “narrador”, ela é um “texto assinado pelo olhar que nos contempla”. Consideramos essas afirmações bastante questionáveis, pois como observaremos nas crônicas de Drummond, algumas são narrativas em terceira pessoa em que a voz do autor empírico não se mistura com a voz do narrador.

A própria transformação da crônica nos moldes como hoje é praticada aqui no Brasil revela a influência do leitor a determinar os caminhos do texto, segundo Gattardi, ilustrando uma das vertentes de estudo daquela estética, que busca esclarecer até que ponto as mudanças na composição e, conseqüentemente, na ideologia e no gosto do público leitor, contribuem para o surgimento de novas formas literárias.

A partir dessas reflexões percebemos que mesmo diante da indefinição da crônica conseguimos traçar um delineamento desta, apontando algumas características dentro de sua linguagem específica. Nas passagens das crônicas citadas podemos perceber um elemento importante que caracteriza algumas delas: o diálogo com o leitor. Isso pode ser observado em crônicas que são formalizadas como cartas, em resposta às cartas enviadas pelos leitores, construído no texto.<sup>15</sup>

Além disso, a formalização de crônicas em diálogos implica em uma linguagem própria, e, nesse sentido, o cronista introduz o ritmo rápido dos acontecimentos, que se reflete na sua sintaxe, similar ao que ocorre em uma conversa entre amigos. Há, além disso, uma proximidade maior entre as normas da

---

<sup>15</sup> Isso pode ser observado na crônica “O Nome” do livro *Caminhos de João Brandão* de Drummond, que analisaremos no terceiro capítulo. Essa crônica inicia com esta informação do enunciador: “Recebi esta carta:”, em seguida, transcreve a carta, que explicita se dirigir ao próprio Drummond: “Sr. C. D. A.” (ANDRADE, 1987, p.90)

língua escrita e a oralidade, mas por ser composta pela escrita, passa por um processo de recriação dessa conversa. Assim, o coloquialismo da linguagem da crônica não é a transcrição de uma conversa, mas a elaboração escrita de um diálogo específico.

É este “dialogismo”, também referido por Jorge de Sá, que estabelece o equilíbrio entre o coloquial e o literário, o que permite que o lado espontâneo e sensível permaneça como o elemento provocador de outras visões do assunto ou tema que está sendo tratado na crônica. Em muitos casos, como na passagem anteriormente citada de Machado de Assis, o assunto é a própria conversa desinteressada, a própria falta de assunto específico, enfatizando menos o que se diz ou se comunica, mas as formas de dizê-lo e comunicá-lo.

Nesse sentido, poderíamos entender a crônica como um espaço privilegiado no campo literário, por conseguir traduzir em sua linguagem e estrutura a relação que efetiva o círculo literário, o diálogo efetivo com o leitor, ao mesmo tempo, assumir tanto na forma como no conteúdo as múltiplas possibilidades comunicativas da linguagem, ou seja, as várias formas linguísticas. Diante disso, a crônica parece revelar que as possibilidades da linguagem são infinitas e que as limitações formais e de espaço, ao invés de restringir, potencializam as significações.

Talvez nesse aspecto a linguagem da crônica se aproxime da linguagem poética. Observamos que a própria definição dada por Sá do trabalho criativo do cronista aproxima-se do trabalho de criação poética:

Com seu toque de lirismo reflexivo, o cronista capta esse instante brevíssimo que também faz parte da condição humana e lhe confere (ou lhe devolve) a dignidade de um núcleo estruturante de outros núcleos, transformando a simples situação no diálogo sobre a complexidade das nossas dores e alegrias. Somente nesse sentido crítico é que nos interessa o lado circunstancial da vida. E da literatura também. (SÁ, 1992, p.11)

A partir disso, introduziremos a relação entre a crônica e a poesia, aspecto importante deste trabalho, já que se trata da análise das crônicas de um escritor consagrado enquanto poeta. Essas relações serão exploradas com maior profundidade em outro capítulo e em vista disso não nos ateremos em pormenores aqui, apenas no sentido de demonstrar como isso veio a se constituir como uma característica da crônica moderna de alguns escritores, em particular de Drummond.

Colocando a discussão em outras palavras, nas crônicas se evidenciam o sentido objetivo, a sua configuração histórica, e o sentido subjetivo, a linguagem

criada pela crônica e a crítica às condições sociais e históricas que apontam o lugar do sujeito nesse contexto. A relação cronista e leitor coloca em primeiro plano a própria relação/mediação entre arte (criação do real) e reconstrói a representação já estabelecida na realidade humano social. O sentido que se movimenta do autor ao leitor é o que está representado em primeira instância nas crônicas, posto que a vida psíquica e à vida social dos sujeitos implicados estão em relação direta. Trata-se de uma relação comunicativa mais próxima que ocorre por meio do reconhecimento mútuo entre autor e leitor. A partir disso podemos pensar que é a situação específica de comunicação é que está sendo representada nas crônicas. Sendo assim, o sentido do texto da crônica para existir precisa necessariamente ser posto em movimento, a leitura da crônica implica de imediato em uma ação, ou seja, a não passividade do leitor em relação ao que lê.

Esse aspecto está relacionado à ironia, pois sabemos que um discurso irônico só se efetiva se o seu receptor/leitor compartilhar a formação discursiva ou compreender a quais contextos o produtor/autor está fazendo referência. Assim pode-se inferir que o leitor deve necessariamente ser considerado no texto das crônicas que usam esses recursos como o humor e a ironia; mesmo que o leitor não esteja explicitamente referido no texto tem o papel de legitimador desse discurso. O leitor assume função ativa no discurso na medida em que participa da dimensão significativa do mesmo e ao mesmo tempo, constitui-se o elemento visado pelas estratégias do cronista.

A discussão da crônica como gênero literário e as definições do gênero apontam aspectos de sua particularidade como prática, assim chegamos à relação comunicativa com os leitores, já que esse gênero explora inclusive várias formas de comunicação social (mescla de gêneros). Assim chegaríamos à seguinte questão: Qual a relação do projeto poético de Drummond e sua concepção de literatura com a produção de crônicas, que estão voltadas principalmente para um diálogo mais próximo com os leitores? A partir disso estaríamos aptos a buscar outros aspectos que caracterizam as crônicas desse escritor que estão em função dessa busca pela comunicabilidade e diálogo com o leitor: a oralidade, o humor e a ironia.



## II FUNÇÃO HUMANIZADORA E COMUNICATIVA DA PROSA E DA POESIA

Ao analisarmos a prosa de Carlos Drummond de Andrade, considerando ser esse escritor reconhecido como poeta, buscamos, por meio de sua prosa, aspectos que explicitem a sua produção poética. Ao mesmo tempo, procuramos perceber de que modo a poesia se relaciona à razão de Drummond produzir uma escritura em prosa.

Como informamos na introdução, consideraremos toda a produção literária de Drummond uma totalidade, com elementos que se inter-relacionam. Desse modo, inferimos que as preocupações sociais, humanas e participativas que dizem respeito aos poemas estão intimamente ligadas aos ensaios críticos e às posteriores crônicas do cotidiano. Da mesma forma, os elementos como humor, ironia, oralidade – que se referem a uma busca pela comunicabilidade, já destacados nos poemas da poesia social de Drummond – são aspectos explorados também nas suas crônicas.

Sendo assim, também a crítica, presente na prosa, responde a uma necessidade de contestar as práticas literárias que não se vinculavam ao contexto social e histórico de crises sociais, e a uma necessidade ainda mais urgente de se posicionar política e ideologicamente frente a essas questões sociais, no sentido de abrir os olhos do leitor para a realidade que se apresentava.

É nesse contexto que se pensa na função humanizadora da literatura, em detrimento da função contemplativa e evasiva que se relacionava à literatura até então. Em respaldo a isso, surgem as vanguardas artísticas na Europa e o movimento modernista no Brasil. Desse modo, ao estudarmos a prosa de Drummond e considerarmos o conhecimento de sua produção poética, devemos entender que toda essa produção também se insere em uma tradição e proposta modernista dentro do contexto literário nacional, que por sua vez, relaciona-se aos acontecimentos sociais e estéticos mais amplos.

O movimento modernista brasileiro propôs-se a contestar as normas literárias anteriores. Tratava-se de um momento no qual novas normas se impunham, em que tantos outros valores tidos até então como absolutos eram contestados – principalmente as estéticas parnasianas e românticas, bem como as influências estrangeiras na literatura nacional. Com isso, alguns escritores, sobretudo poetas,

viam a necessidade de serem críticos e autocríticos com relação ao seu próprio fazer literário. Inserido nesse grupo de poetas, Drummond volta-se para a prosa, primeiramente ao ensaio, depois à crônica e ao conto, pela necessidade de crítica aos padrões artísticos, ou seja, em função de um esclarecimento sobre propostas e fazer poético e pela preocupação com um público efetivo de leitores.

Sobre a necessidade de crítica, lembramo-nos de Octavio Paz ao afirmar que a autocrítica é marca da idade moderna e é filha da idade crítica. Ou seja, é duplamente crítica, pois é “crítica do objeto da literatura: a sociedade burguesa e seus valores; a crítica da literatura como objeto: a linguagem e seus significados. De ambos os modos, a literatura moderna se nega e, ao negar-se, afirma-confirma sua modernidade.” (PAZ, 1984, p. 53).

Na evolução da crônica, abriu-se um espaço para a poesia, sobretudo a partir do modernismo. Na opinião de Candido (1992, p.15), a fórmula moderna da crônica consiste na mescla do fato miúdo a um toque humorístico, com um *quantum satis* de poesia, o que “representa o amadurecimento e o encontro mais puro da crônica consigo mesma.” A relação entre a crônica e a poesia torna-se relevante neste estudo não só porque Drummond poeta passa a escrever crônicas, mas porque várias crônicas apresentam-se como poemas, o que alguns entendem como o gênero misto crônica-poema; além disso, elementos da poesia como o humor, a ironia e certo lirismo também são muito explorados nas crônicas.

No caso das crônicas (do cotidiano) de Drummond, sobressai aquilo que conhecemos como função do poeta de um modo geral, a “função de antena da raça”. O acontecimento pequeno ou insignificante do dia-a-dia ganha um toque de lirismo reflexivo, o circunstancial da vida ganha sentido crítico. Segundo Candido, Drummond explora as potencialidades da língua buscando uma construção frasal que provoque significações várias, tentando abrir os olhos do leitor (público) para uma realidade ignorada, ou de fazer “amadurecer a nossa visão das coisas”. Acrescenta ainda o fato de as crônicas de Drummond curiosamente manterem “o ar despreocupado, de quem está falando coisas sem maior consequência; e, no entanto, não apenas entram fundo no significado dos atos e sentimentos do homem, mas podem levar longe a crítica social.” (CANDIDO, 1992, p.18).

Ao analisarmos a trajetória da crônica no capítulo anterior, percebemos que ocorre uma mudança decisiva na crônica a partir da estética modernista brasileira,

iniciada em 1922. Segundo Lafetá, essa estética, para ser mais bem compreendida, deve ser situada em dois projetos (complementares e intimamente conjugados, às vezes, em forte tensão): “enquanto projeto estético, diretamente ligado às modificações operadas na linguagem, e enquanto projeto ideológico, diretamente atado ao pensamento (visão de mundo) de sua época.” (LAFETÁ, 2000, p.19) Segundo Lafetá, não existe essa divisão, pois o projeto estético já contém o ideológico, mas para fins metodológicos e de análise são assim separados. Segundo ele, o projeto ideológico teve um desenvolvimento posterior em função da situação política, social e econômica que se acentua posteriormente à década de 20, o que culmina na Revolução de 30:

Trata-se, no fundo, do processo de plena implementação do capitalismo no país e do fluxo ascensional da burguesia, dois fatores que mexem com as demais camadas sociais e são espelhadas por tal agitação. Nesse panorama de modernização geral se inscreve a corrente artística renovadora que, assumindo o arranco burguês, consegue paradoxalmente exprimir de igual forma as aspirações de outras classes, abrindo-se para a totalidade da nação através da crítica radical às instituições já ultrapassadas.(...) trata-se da denúncia do Brasil arcaico, regido por uma política ineficaz e incompetente. (LAFETÁ, 2000, p.27)

Acrescenta Lafetá que na primeira fase (a estética) ainda não há uma denúncia que saia das aspirações da burguesia, a ideologia de esquerda não encontra respaldo nas obras, e se há denúncia das condições do povo, não há uma conscientização a respeito de uma revolução proletária. Nisso se diferencia a segunda fase, pois, segundo ele, o decênio de 30 é marcado no mundo inteiro pelo recrudescimento da luta ideológica: fascismo, comunismo, nazismo, socialismo e liberalismo, o capitalismo monopolista se consolida e os imperialismos se expandem e, em contrapartida, as Frentes Populares se organizam. No Brasil, lembra Lafetá, cresce o Partido Comunista, surge a organização da Aliança Nacional Libertadora, a Ação Integralista de Getúlio e seu populismo trabalhista. “A consciência da luta de classes, embora de forma confusa, penetra em todos os lugares – na literatura inclusive, e com uma profundidade que vai causar transformações importantes.” (LAFETÁ, 2000, p.28)

Nesse sentido, resume Lafetá, enquanto que na primeira fase as discussões voltam-se predominantemente para o projeto estético – com ênfase na linguagem, na segunda, a ênfase é o projeto ideológico, em que se discute a função da literatura, o papel do escritor e as ligações da ideologia com a arte. Segundo o crítico, o Modernismo por volta de 30 já teria adquirido sucesso no programa

estético, possibilitando uma abertura para além da classe dominante, a burguesia. Segundo ele, “nos anos vinte a tomada de consciência é tranqüila e otimista, e identifica as deficiências do país – compensando-as – ao seu estatuto de ‘país novo’; nos anos trinta dá-se início à passagem para a consciência pessimista do subdesenvolvimento, implicando atitude diferente diante da realidade.” (LAFETÁ, 2000, p.29)

Diante da agudização da consciência política e social dos anos 30 e da já concretizada revolução pela linguagem e uso de humor com aspecto carnavalesco dos anos 20, pode-se pensar nessa segunda fase como uma mudança em relação à função da literatura, que podemos considerar, a partir das colocações de Candido, como a função humanizadora e a função crítica, em razão dos escritos de Drummond estarem inseridos na proposta do modernismo brasileiro e também com contexto social ocidental.

A função da literatura, segundo Candido (1995), está ligada à complexidade da sua natureza, que explica inclusive o papel contraditório, mas humanizador desta (talvez humanizador porque contraditório). Analisando-a, de acordo com Candido, podemos distinguir pelos menos três aspectos da literatura: (1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; (2) ela é expressão que manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos; (3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente. (CANDIDO, 1995, p.244)

Candido afirma que “o efeito das produções literárias é devido à atuação simultânea dos três aspectos, embora costumemos pensar menos no primeiro, que corresponde à *maneira* pela qual a mensagem é construída”. Segundo ele, este é o aspecto crucial, porque decide se uma comunicação é literária ou não, pois “toda obra literária é antes de mais nada uma espécie de objeto, de objeto construído: e é grande o poder humanizador desta construção, *enquanto construção*.” Nesse sentido, analisaremos a construção específica da prosa e da fase poética que se abre à prosa em função do seu modo específico de comunicar, ou melhor, da busca de uma literatura mais comunicativa. Nesse sentido, podemos inserir a função comunicativa, preocupação que se desenvolve com mais efetividade na fase da produção de crônicas do cotidiano.

A *humanização*, enfatizada por Candido, é entendida por ele como

[...] o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante. (CANDIDO, 1995, p. 249)

A partir desses aspectos, que dizem respeito ao caráter humanizador da literatura, destacamos que o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres e o cultivo do humor, que, embora estejam presentes em outros gêneros literários, podem ser percebidos em todo o seu conjunto nas crônicas, sobretudo porque realizam tudo isso sem pretensões de adquirir *status* literário, e porque se apresentam de maneira quase indistinta em relação ao cotidiano que evidenciam. A crônica cria uma reflexão a partir de um pequeno acontecimento, quase tão imperceptível como aparentemente insignificante, mas é normalmente esse acontecimento que desencadeia a reflexão sobre a existência. Entretanto, não há novos acontecimentos, ou sucessão destes, como no romance, e nem sempre há plano de ação dos sujeitos no enunciado das crônicas. Além disso, a crônica quase sempre é finalizada e sintetizada com humor/ironia, porque é a própria complexidade do mundo e dos homens que é posta em evidência – trata-se de uma conclusão inconclusa, pois a condição humana e do mundo não permite que se dê uma resposta para o absurdo das situações, e o desfecho para elas só é possível ironizando-as.

Além disso, vimos no capítulo anterior que Candido considera a crônica pela sua simplicidade, despretensão e pelo uso do humor, um gênero que carrega em si a função humanizadora, sobretudo porque parte do miúdo e corriqueiro e fala de perto à vida de cada um, e, além disso, atinge potencialmente um número maior de leitores por ser publicada em jornais. Nesse sentido, podemos considerar que a crônica promove os traços essenciais no homem, apresentados por Candido, sendo sua principal função a humanização.

Já em relação à primeira fase de produção em prosa de Drummond, percebemos que esta coincide com a fase apontada por Lafetá – o Modernismo dos anos 30 –, visto que apresenta uma forte tendência a esclarecer sua posição

política, sua situação de classe e preocupações sociais e humanitárias enquanto escritor. Nas crônicas de fôlego ensaístico, Drummond expõe a sua posição humana com relação ao que escreve e ao que se escreve no quadro literário em geral, que também está relacionado ao contexto histórico em que vive.

Assim, em 1943, deixa essa preocupação bem clara no prefácio de *Confissões de Minas*. Neste prefácio, são duas as questões que ressalta: a necessidade de olhar para os acontecimentos históricos e as mudanças na esfera social, que parecem ignoradas; e, como consequência disso, a necessidade de se modificar as normas, o conceito de literatura. O que podemos entender neste fragmento:

Não há muitos prosadores, entre nós, que tenham consciência do tempo, e saibam transformá-lo em matéria literária. Frequentemente a literatura se faz à margem do tempo ou contra ele, - seja por incapacidade de apreensão, covardia ou cálculo. Daí o vazio e o desconforto do texto literário, como a insatisfação que ele desperta em cada vez mais descrentes leitores. E pouco importa que haja muitos leitores, uma vez que não amem o autor e não se confessem devedores de alguma coisa tirada ao livro. (ANDRADE, 1943, pp. 7-8.)

Além disso, nesse prefácio, Drummond aponta um isolamento das obras literárias com o tempo presente, com as mudanças na esfera social. Essa relação que Drummond procura manter com o tempo histórico, com seu presente, fica clara também em muitos poemas de *Sentimento do Mundo* (1940) e *A Rosa do Povo* (1945). Percebe-se que os anos de publicação desses livros de poesia coincidem com a publicação de *Confissões de Minas* (1943). Percebemos que essa preocupação com o tempo presente tem relação direta com os acontecimentos históricos e sociais no âmbito ocidental. Isso pode ser percebido no poema “Mãos dadas” de *Sentimento do mundo*: “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente.” O poema lido integralmente sintetiza as linhas transcritas do discurso inicial de Drummond em *Confissões de Minas*, como se o escritor tivesse traduzido em versos o pensamento apresentado em prosa.

É sabido que, ao escrever os poemas de *Sentimento do Mundo* e *A rosa do Povo*, Drummond estava já preocupado com a necessidade de ser comunicativo e aproximar-se mais de um determinado tipo de leitor, e em como a mensagem poética poderia chegar até ele. Isso resultou em uma pequena abertura do código poético, tornando-o mais próximo da prosa em alguns aspectos. No livro de crônicas *Confissões de Minas*, Drummond revela essa preocupação com os leitores atrelada

à preocupação de fazer literatura mantendo a consciência de seu tempo, como vimos na citação anterior, onde afirma não haver muitos prosadores que tenham consciência do tempo e saibam transformá-lo em matéria literária, e que o texto literário é vazio e desconfortante e desperta insatisfação nos leitores.

Drummond, essencialmente nessa fase de sua produção<sup>16</sup>, vê uma finalidade no discurso literário que não é puramente estética, mesmo que nós saibamos que a literatura negando ou não a história é um fenômeno histórico e diz respeito às normas estéticas aceitas para aquele momento. Acreditava Drummond que a poesia e a literatura em geral deveriam servir para algo maior e esse algo maior estaria ligado a uma demanda social e histórica. Sob seu ponto de vista, negar a história, em um momento de crise social e crise das formas de representação comunicáveis, um momento de grandes transformações sociais de onde fala Drummond, seria extremamente problemático. Por isso, a literatura deveria interligar a função humanizadora à função estética. Além da crise social, essa época é marcada pelo surgimento de novas formas de comunicação, o rádio e a televisão, que marcam a passagem para uma nova sociedade. Em razão dessas mudanças no aspecto material, a sociedade sofre uma grande transformação, ou seja, as mudanças se dão na vida cotidiana de cada sujeito. Nesse sentido, haveria uma necessidade de que o plano estético também acompanhasse essas mudanças e, sendo assim, não poderiam persistir mais os padrões estéticos anteriores.

Além da função humanizadora das crônicas e ensaios de Drummond, destacamos a preocupação crítica do poeta em relação ao seu projeto poético que se vincula ao momento de crise na poesia, crise humanitária e crise da comunicabilidade da poesia. Os ensaios da primeira fase de produção em prosa de Drummond se voltam mais para a crítica da postura poética, a preocupação social e a crítica às práticas literárias de um modo geral. Nas crônicas, a relação com a poesia se formaliza de outra maneira, pelo humor e a síntese de elementos corriqueiros do mundo, captados e articulados de modo a dar sentido inusitado a eles, para que sejam percebidos pelo leitor de uma maneira crítica.

---

<sup>16</sup> Refiro-me à fase de 30, porém, sabemos que Drummond teve outras fases em sua produção poética, com preocupações menos sociais, mais individuais e por vezes até negando os acontecimentos. Em “Claro Enigma”, publicado em 1951, depois de “A rosa do Povo”, volta-se para uma poesia mais metafísica, em que o poeta tenta se afastar dos acontecimentos históricos, traduzindo o que resume na epígrafe: “os acontecimentos me aborrecem” (epígrafe de P. Valéry, traduzida)

Candido (1993), em uma análise a respeito das crônicas de Drummond, considera que mesmo os escritos rotulados de crônicas, perdem um toque dominante da gratuidade ocasional associada ao gênero e caminham para outra coisa, como poema, estudo, autobiografia ou certo tipo de reflexão, em geral bem disfarçada, que deixa para trás o pretexto imediato e mostra uma dimensão imprevista. Segundo Candido, Drummond pratica o que Montaigne chamava de ensaio, ou seja, o exercício profundo do pensamento, a partir de estímulos aparentemente fúteis ou desligados do que acaba sendo a matéria central – sua prosa se apresenta como algo irrelevante e desliza para uma reflexão de alcance e densidade dos que ensaiam o pensamento, a pretexto de motivos inesperados. Algumas dessas crônicas, segundo Candido, têm características de estudo – manifestam um aspecto muito próprio de Drummond: “a solidez da informação, que ele atenua por meio do tom ocasional, como se aquilo estivesse brotando à medida que a pena corre.” (CANDIDO, 1993, p.13)

Nesse estudo das crônicas de Drummond, Candido analisa *Confissões de Minas* (primeiro livro em prosa de Drummond) e considera que “nele está a gama da sua virtuosidade fora do verso”. Segundo o crítico, há nesse livro de Drummond “crítica literária, estudos de personalidade, comentário lírico e anedótico sobre o cotidiano, mostrando que ele não é um cronista no sentido estrito.” (CANDIDO, 1993, p.14) Acrescenta que o que o próprio Drummond chama de crônica são escritos de latitude maior, e, nesse sentido, talvez esses escritos estejam próximos do entendimento de Adorno sobre o ensaio.

Além dessa relação com o ensaio que a crônica estabelece, ressaltamos a relação da prosa com a poesia de Drummond. Sendo que o reconhecimento de Drummond pela crítica se deve à produção em versos e não em prosa, não é surpreendente que haja uma relação entre a produção em prosa com a produção em versos, os deslizes poéticos na prosa, o que nos obriga a conhecer em detalhes a obra poética desse escritor e o contexto em que foi produzida, o qual, dentre muitos aspectos, envolve um contexto de crise da poesia.

Supondo que a produção em prosa de um poeta como Drummond deva estar ligada às questões que este pensa a respeito da literatura e de sua própria poesia, a relação entre o social e o estético, as relações mútuas entre poesia e prosa e os não limites de gêneros literários, importa, nesse sentido, apresentar nesta reflexão, como



o próprio Drummond pensa seu individualismo de intelectual moderno, sua condição de classe, sua necessidade de projetos em meio a sua situação e o momento histórico em que vivia. Destaca-se, dentro de alguns escritos, a concepção do próprio Drummond sobre a literatura, que é a de uma literatura participativa, mas sobretudo ligada aos ideais do tempo, do poeta identificado com os homens comuns ou com todos os homens e, portanto, identificado também com seus leitores.

Esta concepção está presente tanto em *Confissões de Minas* quanto em *Passeios na ilha*, livros de crônicas publicados respectivamente em 1943 e 1952, nos quais encontramos reflexões sobre a produção literária no Brasil, pensamentos a respeito de literatura, ensaios críticos sobre livros de outros poetas e prosadores, bem como as relações de amizade e correspondência que Drummond mantinha com outros escritores. Nesses livros, Drummond realiza principalmente reflexões sobre sua escritura, sendo que escrever crônicas, neste sentido, é um modo de maravilhar indivíduos, prisioneiros de rotinas e fluxo massivo de notícias, recriando a realidade noticiada por um crivo criativo e um olhar sensível, preocupando-se não apenas com a informação, mas com a necessidade de que essa informação ou essa realidade noticiada seja refletida de forma crítica, que adquira significação ou ressignificação por parte do leitor.

A preocupação cada vez maior com os leitores aparece atrelada a um modo nem tão otimista mas lúcido de perceber as questões históricas, buscando na crônica uma fórmula que dê novo sentido à vida e à literatura. No prefácio do livro *Passeios na ilha*, escrito em 1952, um pouco depois do fim da Segunda Guerra, percebemos a percepção de Drummond diante dos acontecimentos históricos e uma proposta de seguir escrevendo para os poucos leitores e, sobretudo, buscar uma convivência literária. Todos esses aspectos ficam bem evidentes na seguinte passagem:

Este livro, não o escrevi: foi-se escrevendo ao sabor dos domingos, no suplemento literário Correio da Manhã. Sua ausência de pretensão é quase insolente. Não prova nada, senão que continuamos vivendo; poucas ilusões resistem, mas cabe ao homem descobrir suas razões de viver. Suas razões, e não as que lhe sejam inculcadas como exemplares.

Em conjunto, estas páginas falam, talvez de uma tentativa de convivência literária: divagações e reações do cronista, no exercício sem método, misturadas ao eco de obras alheias, recolhido com a necessária simpatia. E como este sentimento se vai tornando escasso, gostaria de transmiti-lo ao leitor. Vale por um convite à ilha – não deserta, embora pouco povoada. (ANDRADE, 1975, p.2)

Como podemos notar nesse prefácio, há aspectos que definem os escritos em prosa e outros que se referem à postura e motivação pessoal de Drummond diante do que escreve. Além disso, destacamos a menção do escritor à ausência de pretensão do livro, o que é resultado da formalização da linguagem de modo a passar a impressão de despreensão ao leitor. A aparente despreensão da crônica é uma das características que apresentamos a respeito da definição da crônica.

As “poucas ilusões” mencionadas por Drummond implicam na busca de novas “razões de viver”, referem-se a um tempo em que, terminada a guerra, novos desafios se impunham à sociedade, dentre eles, o progresso tecnológico e as mudanças vertiginosas decorrentes dele, a instabilidade, as diferenças de classe acentuadas, a pobreza e a miséria também cada vez mais agudas.

Além disso, Drummond menciona a busca por uma tentativa de convivência literária, por meio do exercício sem método que é próprio do ensaio, bem como as relações com obras de outros escritores com os quais cultivava o sentimento de simpatia. Além disso, também apresenta a vontade de estender a simpatia ao leitor pela literatura.

Na crônica ensaística<sup>17</sup> de *Passeios na ilha*, “Divagações sobre as ilhas”, as “ilhas” representam a vida social, mas podem representar metaforicamente a literatura – as criações literárias e a vida literária. Drummond refere-se a uma ilha utópica que nem o afaste demasiado dos homens e nem o obrigue a conviver com eles diuturnamente, ou seja, busca uma fuga relativa do mundo real. Nesse texto, introduz uma série de relações das concepções literárias com o contexto político e social do mundo burguês, entre as quais ele próprio apresenta a sua concepção, fazendo um questionamento que parece direcionar-se a si mesmo:

De há muito sonho esta ilha, se é que não a sonhei sempre. Se é que a não sonhamos sempre, inclusive os mais agudos participantes. Objetais-me: “Como podemos amar as ilhas, se buscamos o centro mesmo da ação?” Engajados, vosso engajamento é a vossa ilha, dissimulada e transportável. Por onde fordes, ela irá convosco. Significa a evasão daquilo para que toda alma necessariamente tende, ou seja, a gratuidade dos gestos naturais, o cultivo das formas espontâneas, o gosto de ser um com os bichos, as espécies vegetais, os fenômenos atmosféricos. Substitui, sem anular. Que miragens vê o iluminado no fundo de sua iluminação?... Supõe-se político, e é um visionário. Abomina o espírito da fantasia, sendo dos que mais o possuem. Nessa ilha tão irreal, ao cabo, como as da literatura, ele constrói a sua cidade de ouro, e nela reside por efeito da imaginação, administra-a, e

<sup>17</sup> Utilizaremos o termo crônica *ensaística* para os escritos dos dois primeiros livros em prosa, *Confissões de Minas* e *Passeios na ilha*, pelas características que os aproximam mais a esse gênero que à crônica propriamente dita, já que foram também assim entendidos por Candido (1993).

até mesmo a tiraniza. Seu mito vale o da liberdade nas ilhas. E, contemptor do mundo burguês, que outra coisa faz senão aplicar a técnica do sonho, com que os sensíveis dentre os burgueses se acomodam à realidade, elidindo-a? (ANDRADE, 1975, p.5)

Nesse ensaio, Drummond apresenta o seguinte questionamento: “E por que nos seduz a ilha?” Responde que pela solidão certamente não, pois a mesma solidão que há nela há nos locais de população densa. Continua divagando sobre o argumento de felicidade, citando o verso de Bandeira “aqui eu não sou feliz”, sentimento que se contrasta com a “Pasárgada”. A respeito disso, Drummond questiona se refugiar-se na ilha se justificaria pela ocasião de ser feliz ou se seria a busca por um modo de sê-lo. Apresenta a seguinte resposta: “A ilha me satisfaz por ser uma porção curta de terra (falo de ilhas individuais, não me tentam aventuras marajoaras), em resumo prático, substantivo, dos estirões deste vasto mundo, sem os inconvenientes dele, e com a vantagem de ser quase ficção sem deixar de constituir uma realidade.” Pois tudo que o remeta à cidade é “torpe e triste, mais triste do que torpe”.

A lucidez de Drummond antevê a falta de liberdade que possuem os habitantes das cidades a mercê do progresso, da aceleração da vida e das rotinas fatigantes que impossibilitam as atividades reflexivas. Podemos interpretar a “ilha” como sendo uma metáfora para o próprio livro em questão, e, nesse sentido convida o leitor a dar um passeio nele, os textos que o compõe são “quase ficção sem ser realidade”, ou seja, consistem em fugas relativas da realidade.

Ainda no mesmo ensaio, Drummond toma como referência direta o progresso técnico, criticando-o em seu aspecto retrógrado e sua contradição, sugerindo a “ilha” como uma negação a isso:

[...] esqueceu-se completamente do fim a que se propusera, ou devia ter-se proposto. Acabou com qualquer veleidade de amar a vida, que ele tornou muito confortável, mas invisível. Fez-se numa escala de massas, esquecendo-se do indivíduo, e nenhuma central elétrica de milhões de kw será capaz de produzir aquilo de que precisamente cada um de nós carece na cidade excessivamente iluminada: certa penumbra. O progresso nos dá tanta coisa, que não nos sobra nada nem para pedir nem para desejar nem para jogar fora. Tudo é inútil e atravancador. A ilha sugere uma negação disso. (ANDRADE, 1975, p.5)

Como vimos, Drummond posiciona-se frente ao mundo burguês e ao progresso técnico buscando uma fuga relativa, um distanciamento ideal entre a realidade e uma quase ficção – a ilha. Sendo essa fuga a literatura e a arte, ambas não devem se distanciar demasiadamente da realidade. Nesse sentido, admite na

“ilha” a “entrada sub-reptícia de jornais”, com anúncios que invoquem certas emoções retrospectivas, já que a vida interior tende à inércia, e são necessárias provocações que avivem a sensibilidade, “impelindo-a aos devaneios que formam a crônica particular do homem, passada muitas vezes dentro dele, somente, mas compensando em variedade ou em profundidade o medíocre da vida social”. (ANDRADE, 1975, pp.5-6)

Esse texto expressa pela voz que enuncia uma série de frustrações em relação ao tempo histórico vivido, o que é transmitido com uma profunda lucidez. Sugere que a ideia de fuga tem sido alvo de críticas, ao que responde ser uma fuga necessária, em prol da sobrevivência ao sofrimento, uma autodefesa, visto ter se constatado que a felicidade coletiva e a crença em um futuro melhor já não seriam mais possíveis. Trata-se de ilusão ou um sonho utópico desfeito, pois, segundo Drummond, a ideia de harmonia do mundo parece implicar, pelo que conhecemos da história, em “extermínio generalizado e autopunição dos melhores”. Segundo Drummond: “Chega-se a um ponto em que convém fugir menos da malignidade dos homens do que de sua bondade incandescente. Por bondade abstrata nos tornamos atozes. E o pensamento de salvar o mundo é dos que acarretam as mais copiosas – e inúteis – carnificinas.” (ANDRADE, 1975, p. 6)

Drummond justifica a sua fuga relativa da ilha, mantendo-se coerente com suas reflexões, sua ética pessoal, antes de participar das contradições e incoerências realizadas por grupos ideológicos no âmbito social e político. O que resume neste fragmento:

Estas reflexões descosidas procuram apenas recordar que há motivos para ir às ilhas, quando menos para não participar de crimes e equívocos mentais generalizados. São motivos éticos, tão respeitáveis quanto os que impelem à ação o temperamento sôfrego. (...) Por ser muitas vezes uma desilusão, paga-se relativamente caro. Mas todo o peso dos ataques contra o pequeno Robinson moderno, que se alongou das rixas miúdas, significa tão somente que ele tinha razão em não contribuir para agravá-las. Em geral, não se pedem companheiros, mas cúmplices. E este é o risco da convivência ideológica. (ANDRADE, 1975, pp. 6-7).

Podemos perceber que a consciência crítica, social e de luta de classes, associada por Lafetá ao movimento modernista da fase de 30, encontra consonâncias nos ensaios de Drummond. Em “Trabalhador e Poesia”, Drummond realiza uma autocrítica de sua poesia social, desabafando que ele próprio levou dois anos para compor. Nessa crônica ensaística, Drummond, mostrando grande

insegurança em relação à qualidade social de sua poesia, faz-se o seguinte questionamento:

Doce é projetar, rude é cumprir. Por isso não se publicou ainda uma antologia brasileira de poesia social, que o autor destas linhas levou dois anos a compor, caceteando feio e forte amigos daqui e de São Paulo. Lidas algumas centenas de volumes, sobraram uns tantos poemas, que pareceram bons ou passáveis, e foram organizados segundo o plano da obra. Restava juntar-lhes notas explicativas. Não juntei. Os originais formam um bolo bastante incômodo na gaveta, e cada vez que olho para esse bolo, me pergunto: Valerá a pena? (ANDRADE, 1975, pp.54-55)

Nesse fragmento, percebemos que este “Valerá a pena?” revela não só uma preocupação quanto à efetiva qualidade estética dos poemas – pois, pelo que desabafa Drummond, essa poesia social o incomodava – como também de que esses poemas completassem efetivamente o ciclo comunicativo. Talvez o maior dos incômodos do escritor fosse a preocupação de que essa poesia cumprisse sua função, chegasse como mensagem onde deveria chegar, de que não fossem em vão as mudanças formais em sua escrita em prol de um propósito social da mensagem.

Ainda nessa crônica ensaística, Drummond faz uma crítica à poesia nacional no seu aspecto social, que não representa as técnicas de trabalho e os trabalhadores com a necessária nota realista e humana. Segundo Drummond (1975, p.55), “observa-se em nossa poesia de caráter ‘público’ tão afeiçoada ao prosaico, certa falta de familiaridade com os temas do trabalho, que por sua natureza são ricos e sugestivos.” Acrescenta que, embora a poesia se proclame social, ela só se efetiva nestes termos se o poeta deixa de cantar a si mesmo como um arauto das injustiças (utilizando artifícios de estilização e romantização); afirma que não há temas apoéticos, mas poetas que não sabem tratá-los.

Drummond critica, nessa nota, o fato de os poetas cantarem o trabalho ou um tipo de ocupação dos trabalhadores de maneira generalizada, ao escolherem tipos que remetem a um símbolo evidente de trabalho, ou simplesmente usarem o trabalho/trabalhador como termo geral, como espécie abstrata de trabalhador. Ao contrário disso, Drummond acredita que a poesia social deve representar a nota humana do trabalhador, não uma abstração ou idealização deste.

Segundo o escritor, foram os poetas modernos que passaram a dar preferência aos temas brasileiros em geral, e, entre esses, “aos da vida do trabalhador urbano e rural, já sem ênfase retórica”, ou melhor, “foram os primeiros a

ver o homem brasileiro na humildade de sua vida de todos os dias, e a procurar extrair desse cotidiano um sentido poético.” (ANDRADE, 1975, p.59) Para ele, por iniciativa dos modernos, e independente de intenção política, desenvolve-se “a integração do trabalhador brasileiro – do trabalhador de verdade, e não de um símbolo – na poesia nacional.” (1975, p.59)

Em “Poesia e tempo”, Drummond discorre sobre as possíveis hipóteses para o fato da poesia não ser comunicável, afirma que o equívoco entre poesia e leitores já é bem conhecido, e que, diante disso, vale mais denunciar que há um equívoco entre poesia e poetas<sup>18</sup>. O que podemos entender melhor pelas palavras do próprio escritor:

A poesia não se dá, é hermética ou inumana, queixam-se por aí. Ora, eu creio que os poetas poderiam demonstrar o contrário ao público. De que maneira? Abandonando a idéia de que poesia é evasão. E aceitando alegremente a idéia de que poesia é participação. Não basta dizer que já não há torres de marfim; a torre desmoronou-se pelo ridículo, porém muitos poetas continuam vendo na poesia um instrumento de fuga da realidade ou de correção do que essa realidade ofereça de monstruoso e de errado. Desenvolve-se entre eles a linguagem cifrada, que nenhum leigo entende, e que suscita o equívoco já célebre entre poesia e povo. Participação na vida, identificação com os ideais do tempo (e esses ideais existem sempre, mesmo sob as mais sórdidas aparências de decomposição), curiosidade e interesse pelos outros homens, apetite sempre renovado em face das coisas, desconfiança da própria e excessiva riqueza interior, eis aí algumas indicações que permitirão talvez ao poeta deixar de ser um bicho esquisito para voltar a ser, simplesmente, um homem. (ANDRADE, 1945, p.219)

Percebe-se que Drummond reúne aspectos importantes inter-relacionados: a crítica à poesia hermética, não entendida pelo povo, e a conseqüente não participação desta na vida social; bem como a distância da poesia com os ideais de seu tempo e a desconfiança em relação ao que ele próprio pensa e faz no plano estético (autocrítica), o que tem relação com o contexto social e ideológico. Essa tendência à escritura crítica paralela à escritura poética é uma característica dos poetas modernos, fato que já podemos perceber já em Baudelaire (em *O pintor da vida moderna*). Drummond reitera a ideia da necessidade da autocrítica nesta e

---

<sup>18</sup> Lembramos aqui das colocações de Candido (2000) sobre a literatura se constituir por um sistema vivo de obras. A obra sendo mediadora entre o autor e o público, e este, o mediador entre o autor e a obra. O autor só adquire plena consciência da obra através da reação de terceiros, sendo esta necessária para sua autoconsciência. Por isso, todo escritor depende do público, tanto que é a ausência ou a presença dessa reação que decidirá a orientação de uma obra e o destino de um artista. Nesse sentido, Drummond estava reclamando uma mudança de postura dos poetas em relação à poesia, pois a mediação da obra com o público não estaria se efetivando.

outras passagens: “temos que a autocrítica deve exigir mais ainda que a crítica; e a ela cabe a última palavra.” (ANDRADE, 1975, p.73)

Também em “A coisa simples”, discorre sobre a depuração da poesia a seu aspecto essencial – a sua simplicidade – o que se constrói eliminando da poesia a excessiva elaboração formal e o resíduo sentimental. Segundo Drummond, para algo ser belo, deve ser necessariamente simples, mas que nem por isso deixa de ser fruto de operações complexas. Segundo ele, “a coisa bela é simples por depuração, e não originariamente”, e dela “foi preciso eliminar todo o elemento de brilho e sedução formal (coisa espetacular), como todo o resíduo sentimental (coisa comovedora), para que somente o essencial permanecesse.” (ANDRADE, 1945, p.239). Conclui essa nota já utilizando o humor<sup>19</sup>:

E diante da evidente presença do essencial, não o percebendo, até mesmo fugindo a ele, o preconceituoso procura o acessório, que não interessa e foi removido. Mais pura é a obra, e mais perplexa a indagação: “Mas é somente isto? Não há mais nada?” Havia; mas o gato comeu (e ninguém viu o gato). (ANDRADE, 1945, pp.239-240)

Essas colocações de Drummond se assemelham ao que apresenta Hamburger com a noção de nova *antipoesia*, no capítulo “A nova austeridade” de *A verdade da poesia*. Segundo o crítico, a nova *antipoesia* é produto da segunda guerra mundial e “surgiu de uma profunda desconfiança de todos os recursos dos quais a poesia lírica mantivera sua autonomia”. (HAMBURGER, 2007, p.307) Para o crítico, os novos antipoetas não queriam que a poesia se assemelhasse à prosa apenas, mas que aquela comunicasse de forma tão direta quanto esta, sem recorrer a uma linguagem especial, metafórica e figurativa. Lembra Hamburger que o termo *antipoemas* foi utilizado primeiramente por Nicanor Parra, em uma coletânea *Poemas y antipoemas* (1956), que se distinguem pelo cultivo e penetração do ordinário, pela dicção deliberadamente coloquial e pela introdução de *personae* definidas por suas funções na ordem social conhecida.

Assim, a nova *antipoesia* deveria reduzir a dicção poética aos elementos que pertencem ao uso comum da prosa e depurá-la dos acréscimos linguísticos pessoais. Hamburger denomina essa *antipoesia* de “nova austeridade”. Segundo ele: “Essa austeridade, em particular, é um dos traços mais característicos da poesia social e política escrita em diversas línguas após 1945 e, na verdade, da poesia cujo

---

<sup>19</sup> Elemento que predomina em suas crônicas do cotidiano, e, embora estejamos tratando aqui das crônicas ensaísticas ainda, o humor já se apresenta de maneira sutil.

tema não é totalmente social e político, mas moldado pela consciência social e política.” (HAMBURGER, 2007, p.322) Nesse sentido, o sentimento e a metáfora estavam subordinados a apresentações de realidades sociais relevantes. Segundo Hamburger, certa tendência à *antipoesia* está ligada a quase toda a variedade do modernismo do século XX, incluindo Ezra Pound com o uso das palavras meramente decorativas e a consciência da expressão de Marianne Moore.

Embora não mencione a poesia social de Drummond propriamente, Hamburger inclui o poeta nessa tradição de *antipoemas*. Compara-o a Marianne Moore, embora seja Drummond obcecado por dúvidas sobre a natureza da realidade, o que poderia ser considerado incompatível com a atenção literal que Moore dá aos assuntos humanos. O crítico cita alguns poemas de Drummond, entre eles “Procura”, afirmando que se trata de um poema rico em pormenores minuciosos, como os que ocorrem na obra de Moore.

Além desse poema, o crítico analisa os poemas “Especulações em torno da palavra homem”, “A bomba” e “Poesia”. No primeiro, observa que Drummond faz uma série de perguntas com uma característica comum: a dúvida existencial. Essa dúvida, segundo Hamburger, pode ser resumida em um questionamento como “mas existe o homem?”. Observa também que, mesmo com a qualidade não pragmáticas dessas dúvidas, Drummond escreve uma poesia repleta de ironias mundanas e introversões sobre a vida humana. No segundo poema mencionado, comenta que as incertezas ontológicas do poeta conferem profundidade às suas observações sobre os fenômenos reais, “suas próprias negações tornam-se poeticamente positivas”. A respeito do poema “Poesia” de *Alguma poesia* (1930), Hamburger observa que Drummond “aplica uma sinceridade tão rigorosa quanto à de Marianne Moore ao processo poético em si, mas a fim de mostrar como o poeta pode criar algo do nada que, por sua vez, era alguma coisa.” (HAMBURGER, 2007, p.331)

Assim, o crítico conclui: “As dúvidas de Drummond sobre se o homem existe, sobre se a realidade existe, não diminuiram a relevância social de sua poesia, mas conferiram certa pungência particular a suas simpatias humanas.” (HAMBURGER, 2007, p.333) Entretanto, segundo o mesmo, nos poemas de Drummond “os eus empírico e poético” encontram-se não sem tensão e diferença, mas sem pretensões de nenhum lado, além disso, o léxico é árido e simples, mas o coloquialismo não foi levado ao extremo da *antipoesia*. Nesse sentido, falta em Drummond um



despojamento ainda maior da sua linguagem, uma aproximação maior com a linguagem coloquial.

No entanto, percebemos que em seus poemas, Drummond apresentava uma clara preocupação humana, ora mais existencial, ora mais social. Interessante notar também que Hamburger usa a expressão “simpatias humanas”, o que parece ser bastante apropriado tanto para nos referirmos à produção poética de Drummond quanto à prosa. As “simpatias humanas” na prosa é o que permite que o cronista dialogue com os leitores nas crônicas do cotidiano.

Além disso, nas crônicas ensaísticas podemos perceber que há uma clara preocupação quanto ao quadro geral de produção poética e, nesse sentido, volta-se à escrita em prosa pela necessidade de construir uma produção crítica em relação a isso, como já mencionamos.

Como um dos aspectos importantes da prosa de Drummond é a crítica, sobretudo a autocrítica. Em sua prosa ensaística destacam-se textos que se voltam inclusive à crítica institucionalizada, como podemos perceber em fragmentos de “Apontamentos literários”, que também são autocríticas: “Às vezes sentimos vontade de dizer à crítica: Meus defeitos não são os que apontas. São outros e aqui estão. (...) Como também de advertir-lhes: O que julgas qualidades em mim não são qualidades, mas defeitos dissimulados, defeitos de que ainda não consegui desfazer-me.” (ANDRADE, 1975, p.74). Drummond também alude à oscilação dos critérios de valor e valoração da crítica – “bolsa de valores intelectuais” em tom de desabafo:

Resta a indagação: que fazer de nossos possíveis dons literários, entregues a nossa própria polícia e julgamento? O público não nos decifra: apoia ou despreza, simplesmente. A bolsa de valores intelectuais é emotiva e calculista, como todas as bolsas. Hoje temos talento; amanhã não. Éramos bons poetas na circunstância tal, mas, já agora estamos com o papo cheio de vento; somos demasiado herméticos; demasiado vulgares; nosso individualismo nos perde; ou nosso socialismo; chegamos a dois passos da Igreja; o que nos falta é o sentimento de Deus; nossa prosa é lírica, nossos versos são prosaicos. (ANDRADE, 1975, p.75)

Talvez a rapidez com que os critérios de valor estético se modificam esteja de acordo com a rapidez com que os comportamentos e ideias se modificam no plano social. E, nesse sentido, talvez a bolsa de valores estéticos estaria sendo coerente com o tempo histórico. Entretanto, a incoerência está na existência de uma crítica institucionalizada, já que esta se baseia em critérios mais ou menos definidos e estáveis, a partir do que pensa um determinado grupo que institui esses critérios.

Nesse aspecto, Drummond parece questionar não apenas critérios de valores inconsistentes, mas os interesses por trás desses critérios, já que inclui questões ideológicas contraditórias da sociedade que a crítica usa como argumento: individualismo x socialismo; valorização da Igreja x falta de sentimento de Deus. A falta de consistência da crítica configura um quadro em que os interesses começam a se particularizar, revelando o fim de certezas, inclusive no plano estético. Entretanto, mesmo diante dessa situação, fica evidente ao escritor que não há uma interferência do público quanto aos critérios literários legitimados; a falta de participação do público parece ser uma das principais problematizações de Drummond nesses ensaios. Além disso, Drummond revela a opinião da crítica sobre sua poesia, que se apresenta oscilante: em alguns momentos, considera sua poesia hermética, em outros, vulgar; ora a considera prosa poética, ora poesia em prosa. A falta de consenso da crítica e a falta de resposta dos leitores parecem ter contribuído para as “inquietudes” de Drummond em sua produção poética.

Pensando nessa relação entre prosa e poesia, antes de fazermos a ponte entre a poesia social e participativa de Drummond com sua produção em prosa, é necessário que localizemos o poeta na tradição local e a situemos historicamente. Sabemos que Drummond viveu um momento de crise na poesia, o que marca a poesia moderna e se acentua no pós-guerra no mundo ocidental. Esse momento histórico é marcado pela crise de comunicabilidade e da função da poesia, consequência de conflitos no âmbito social e político, o que faz com que se reflita em Drummond a preocupação de conduzir sua produção poética para um viés mais comunicativo. Essa discussão condiz com o que apresenta o crítico Michael Hamburger a respeito da “nova austeridade”, que mencionamos anteriormente.

A ênfase no aspecto comunicativo, uma vez constatada a crise, exige que se busque outras formas para que se confirme o ciclo comunicativo da poesia, havendo assim a necessidade de que se abra o código, já que a mensagem não chega efetivamente ao público. Isso demonstra que necessariamente não é a poesia que muda em função de novos critérios estéticos apenas, mas que as necessidades provenientes das mudanças na esfera social, necessidades extra estéticas, exigem que se modifiquem os critérios estéticos.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Essa dinâmica entre o estético e a esfera extra estética é apresentada por Jean Mukarovsky no capítulo “Função, norma e valor estético como fatos sociais”. O crítico utiliza-se do método da dialética para focar a dinâmica no interior da esfera estética e a sua relação com a esfera social,

Nesse contexto, podemos inserir a reflexão sobre a poesia moderna em duas tendências: uma que manifestou a primazia da função estética, da linguagem poética, buscando a transcendência do mundo pela linguagem, contestando o mundo pelo afastamento deste, tornando-se quase que incomunicável; outra, que via a necessidade de voltar-se à função comunicativa, aproximando-se da prosa e da linguagem do cotidiano com a preocupação de ser a mensagem poética compreendida pelo leitor. Ao mesmo tempo, a comunicabilidade ligava-se à função

---

considerando as funções estética e extra-estética, as normas e o valor estéticos; cada um desses elementos relaciona-se como os demais, dinamizando a estrutura da esfera artística e relacionando-se com a dinâmica social. Mukarovsky expõe essa dinâmica na esfera artística como resultado do mesmo movimento na esfera social, sendo característica da arte criar essa dialética com o social. Para ele, a mediação da arte com o social se dá justamente pela função, norma e valor estéticos. Além disso, considera o objeto estético um tipo de materialização que reúne o símbolo sensorial e a significação, e esta se refere à função estética, que por sua vez, entra em uma relação de comunicação com a sociedade. Sua comunicação específica, portanto, liga-se ao contexto geral de fenômenos sociais. Mukarovsky acrescenta à função estética a função comunicativa específica das manifestações artísticas.

Partindo de uma concepção social da arte, Mukarovsky considera não apenas as leis internas da arte que regem a sua evolução ao longo dos anos, mas também os fatores externos a ela – considera toda a esfera da arte, as relações entre as artes e as relações recíprocas da arte com a esfera extra-artística. Segundo ele, o modo de perceber essa relação é entender a posição da função estética entre as demais funções: analisar a função estética que incorpora o estético e os fenômenos sociais, bem como a evolução da esfera estética. A função estética ocupa um campo de ação amplo, abrange mais do que a arte apenas, engloba todo o campo de ação humana e o que vai determinar a presença ou a predominância da função estética é o contexto social. Ressalta também que a atitude ativa da função estética não é uma propriedade real do objeto, mas que se manifesta em circunstâncias determinadas em um contexto social determinado. Ou seja, o critério de valor estético que legitima a obra de arte só é válido para o contexto social ao qual a obra foi originalmente dirigida. Acrescenta que este critério pode ser modificado ou mantido à luz dos interesses de cada época.

Além disso, segundo Mukarovsky, o predomínio de outra função que não a estética, aparece sempre na arte como uma reivindicação de uma nova norma estética que implica em uma mudança do conceito de arte. Essa mudança responde a interesses, que são extra-estéticos, responde as mudanças na vida social, no modo da sociedade ver a si mesma e, por isso, há uma demanda pela mudança no modo de representação.

A dinâmica que Mukarovsky atribui às esferas do estético e do não estético ocorre em razão das forças contraditórias que ao mesmo tempo organizam e desorganizam a esfera estética, o que resulta em um processo evolutivo ininterrupto. Segundo Mukarovsky, no desenvolvimento histórico, há períodos que a arte muda sua extensão, ampliando-se para as esferas extra-estética e extra-artística. Mas qual seria então o limite entre o estético e o extraestético? Segundo Mukarovsky, “não há nenhum limite fixo entre a esfera estética e a extra-estética; não existem nem objetos nem processos que, por sua essência e sua estrutura, sem que não se leve em conta o tempo, o lugar e o critério com que se lhes valore, que sejam portadores de função estética, nem tampouco outros que tenham que estar, em vista de sua estrutura real, eliminados de seu alcance.” (MUKAROVSKY, 1936, p. 47, **tradução nossa**). Assim, entendemos que o limite do estético é sempre uma convenção em um determinado contexto social e histórico.

Analisar uma produção artística, nesse sentido, exige um olhar sobre as diferentes funções que se relacionam com a função estética; em que medida a função estética está mais presente ou mais atenuada; a que aspecto da realidade social responde o predomínio ou ausência da função estética nas manifestações artísticas. Mukarovsky aponta que alguns gêneros de poesia têm sua essência justamente na oscilação entre a primazia da função estética e a função comunicativa, inclusive a separação entre poesia e prosa está determinada pela maior participação da função comunicativa na prosa. Sabemos, no entanto, que existem poemas em prosa e prosas poéticas, assim teríamos que analisar a especificidade em cada caso particular, qual o contexto em que surgiram e a relação que estabelecem.

social da poesia, com caráter engajado e de contestação. Ambas as tendências ligam-se à crise da poesia, que se relaciona à crise da comunicabilidade na esfera social (marcada historicamente pelos conflitos sociais e as grandes guerras), que se refere a uma crise social de ressonância no contexto ocidental. Observamos, nesse sentido, a produção poética de Carlos Drummond de Andrade, em que o discurso poético abre-se para revelar problemas do mundo, mas se abre de um modo sutil, pois não consegue despojar-se completamente do ritmo e da formalização tradicional de poesia.<sup>21</sup>

Além disso, ao tentarmos verificar a ressonância da poesia na produção de crônicas de Drummond, será necessário entendermos o momento de crise na poesia, já apontado por Drummond no ensaio citado “Poesia do tempo”. A tarefa necessária é definir, nesse âmbito, a crise da linguagem poética ocidental e observar como Drummond convive com essa situação. Não basta falarmos da situação da crise presente na produção poética de Drummond apenas, é necessário que se descreva e situe a situação dessa crise em um contexto maior. Nesse sentido, aproveitamos a discussão que Iumna Maria Simon realiza sobre essa questão, publicada em livro intitulado *Drummond: Uma poética do risco*, do qual destacamos que a consciência de Drummond, segundo Simon, é “consciência dividida entre a fidelidade à poesia e a necessidade de torná-la instrumento de luta e participação nos acontecimentos de seu tempo.” (SIMON, 1978, p. 53).

A respeito da situação de crise da poesia, Décio Pignatari situa a poesia brasileira no contexto dessa crise no ensaio “A situação atual da poesia no Brasil”. Segundo ele, a poesia da década de 70, de onde fala Pignatari, situa-se a partir do pós-guerra ou um pouco antes, quando se manifestam as características de autoconsciência crítica. As provas da “crise na poesia” estão no campo da evidência: o aparecimento do verso livre e o poema em prosa, e, embora se refira o crítico e escritor ao pós-guerra, o verso livre e o poema em prosa já aparecem no século XIX, com os poemas em prosa de Baudelaire e Rimbaud, por exemplo. Segundo Pignatari:

O que é importante esclarecer, desde logo, é que a crise da poesia, em qualquer dos aspectos que a tomemos, corresponde isomorficamente – e simplesmente – à crise do verso, tratando-se, como se trata, de uma única e mesma crise, ela mesma parcela de uma crise muito mais vasta: a crise do

---

<sup>21</sup> O que pode ser mais bem observado nos livros de poemas: *Alguma poesia* (1930); *Sentimento do Mundo* (1940); *A rosa do povo* (1945).

artesanato face à revolução industrial (econômica, social e ideológica), que se manifestou e ainda se manifesta em todos os setores artísticos, para ficarmos, por ora, apenas neste terreno. (PIGNATARI, 1973, p. 93)

Nesse sentido, entende-se, a partir do que afirma Pignatari, que a crise é mais vasta e é de cunho econômico, social e ideológico. Acrescentamos a isso o que Octávio Paz entende a respeito da modernidade, período marcado pelo conflito e pela contradição em relação a seus próprios pressupostos, crise tal, que já se inicia na primeira fase da modernidade. Segundo Paz, “a crise da vida pública foi também a das consciências” (1993, p.41). A crise mais aguda da modernidade é o que se pode chamar, segundo Paz, de Idade Contemporânea. Além disso, o mesmo afirma que:

A palavra crise, sem ser inexata, desgastou-se de tão repetida. Enfim, qualquer que seja seu nome, o período que começa em princípios deste século se distingue de outros pela incerteza diante dos valores e ideias que fundaram a modernidade. Os primeiros sinais dessa crise universal aparecem em fins do século passado e por volta de 1910 já se manifestam com brutal clareza. (PAZ, 1993, p.40)

A partir da colocação de Paz, conseguimos situar o mesmo período histórico de crise ocidental referido por Pignatari, sendo que já se inicia no século XIX, e a ela se acrescentam os problemas de econômica e social e a crise das consciências, que se reflete na percepção e capacidade reflexiva de cada sujeito.

Nesse sentido, Drummond também vivencia essa crise e responde a ela por meio de sua produção literária; por esse motivo, em sua poesia, oscila entre preocupações de ordem existencial e preocupações sociais, e, pelo mesmo motivo, posiciona-se criticamente frente a certos valores da democracia capitalista, o progresso, o consumismo, etc. Assim, critica em seus ensaios aspectos dessa ordem; podemos perceber que vários desses ensaios são de ordem sociológica e servem de base para a compreensão do cenário literário de uma época e a visão de mundo que corresponde.

Em um desses ensaios de teor sociológico, “Essa nossa classe média”, Drummond discorre sobre a divisão social e econômica, apresenta aspectos próprios da divisão de classes, e questiona a própria organização econômica, que não só gera as diferenças sociais como força os sujeitos a viverem em compartimentos, o que os torna cada vez mais incomunicáveis. Além disso, aponta a complexidade do indivíduo como o aspecto mais importante que a ordem social em si. Quanto à divisão de classes, afirma o seguinte:

E daí, a divisão de classes não é, não poderia ser uma rigorosa divisão psicológica. Aos “medos” de minha classe média vou acrescentando mais um: o de que, até se processar a desejada anulação das diferenças sociais – diferenças que se têm reduzido pouco, antes se transformam em novas modalidades, como nos países ditos revolucionários – e em nome mesmo dessa anulação, se separem cada vez mais os seres humanos, em compartimentos incomunicáveis, aplicando-se e ampliando-se o princípio da discriminação racial, vigente nos Estados Unidos e nos guetos europeus, e nos discriminemos todos tão furiosamente e meticulosamente que não só teatros, jornais, roupas, casas, ruas e obras de arte, mas também linguagem, sentimentos, costumes, impulsos vitais, idéias e a conformação mesma do corpo humano se tornem privativos, específicos e característicos de cada um desses três “novos ramos” da espécie... Na ânsia de combater distinções de classe, tornamo-las mais agudas. (ANDRADE, 1975, pp.53-54)

Nesse fragmento, percebe-se que Drummond não só denuncia a discriminação entre classes, mas, principalmente, a divisão do conhecimento e a monopolização do saber em setores muito específicos, o que poderíamos chamar de departamentalização dos saberes, que nada mais é que um reflexo da privatização ou individualização da existência e dos costumes. Essa privatização da mesma forma se dá em espaços ou áreas específicos, como em jornais, na arte, e também na linguagem, ou seja, a linguagem e os códigos mudam de acordo com a área específica que representam. Essa separação, compartimentação, da qual fala Drummond, embora seja bem conhecida no nosso cotidiano, estaria sendo sentida naquele contexto como algo novo e desagradável, por isso é denunciada sem grande entusiasmo. Talvez a consequência disso que mais perturbe Drummond seja percepção de que os setores e as pessoas se tornem cada vez mais incomunicáveis, e estenda essa questão para a incomunicabilidade da literatura, sobretudo.

Acrescenta Drummond, nesse mesmo texto, que a noção de socialismo utópico converteu-se em socialismo científico, participando das utopias da ciência e da condição humana. Condição esta que, segundo ele, “costuma revelar-se mística até mesmo nas concepções materialistas”, ou seja, revela-se extremamente contraditória no que diz respeito às suas vontades, necessidades e interesses. Segundo o escritor, o mundo evoluiu com a luta de classes, mas a ideia de fraternidade universal evoluiu a ponto de excluir a própria noção de fraternidade, e, sem essa noção, o conceito de socialismo se transforma em uma nova forma de “instinto predatório”. Entretanto, segundo Drummond, é a partir dos defeitos da classe média que surgiram a arte, a filosofia, a ciência e o conforto: “essa pouca

alegria e esse consolo pouco que ainda nos nutrimos, à espera de desaparecermos todos como classes irreconciliáveis, submergindo, em bloco, no Paraíso dos Homens Iguais, Perfeitos e Numerados.” (ANDRADE, 1975, p.54)

Comparando-se os dois primeiros livros em prosa, percebemos que, de maneira sutil, há uma mudança nas perspectivas de Drummond, entre eles: *Confissões de Minas* (1943) e *Passeios na ilha* (1952). No primeiro, o escritor apresenta suas críticas, mas demonstra otimismo em relação ao futuro, o que podemos perceber neste fragmento:

Já não é possível viver no clima das obras-primas fulgurantes e... podres, e legar no futuro apenas esse saldo dos séculos. Reformem a própria capacidade de admirar e de imitar, inventem olhos novos ou novas maneiras de olhar, para merecerem o espetáculo novo de que estão participando. Se lhes disserem que nada disso é novo e que já houve guerras, e depois armistícios e depois outras guerras, etc., etc., não levem a sério essa falsa experiência histórica, que impede qualquer melhoria da história. Se tudo foi dito, então remédio é o suicídio sob qualquer de suas formas, inclusive a do beato e precário contentamento de existir na época do rádio e das roupas de vidro. **Prefiro acreditar que nada foi feito nem escrito nem descoberto.** Que estamos começando a nascer, e que os gênios nacionais e estrangeiros não foram ainda inventados. Porque antes negá-los todos do que viver esmagado por eles, e como pesam! (ANDRADE, 1943, p.9, **grifo nosso**)

No segundo livro, percebemos já certo desconforto e descontentamento quanto à situação social e literária, por isso Drummond parece voltar-se mais a meditação (divagação) individual:

Chega-se a um ponto em que convém fugir menos da malignidade dos homens do que de sua bondade incandescente. Por bondade abstrata nos tornamos atroztes. E o pensamento de salvar o mundo é dos que acarretam as mais copiosas – e inúteis – carnificinas. (...) Estas reflexões descosidas procuram apenas recordar que há motivos para ir às ilhas, quando menos para não participar de crimes e equívocos generalizados. São motivos éticos, tão respeitáveis quanto os que impelem à ação o temperamento sôfrego. A ilha é meditação despojada, renúncia ao desejo de influir e de atrair. Por ser muitas vezes uma desilusão, paga-se relativamente caro. (...) Em geral, não se pedem companheiros, mas cúmplices. E este é o risco da convivência ideológica. Por outro lado, há certo gosto em pensar sozinho. É ato individual, como nascer e morrer. (ANDRADE, 1952, pp.6-7)

Constatando essa mudança de perspectiva entre esses dois livros, podemos pensar que as mesmas oscilações entre as preocupações sociais e individuais (existenciais) que se apresentam na poesia aparecem também na prosa ensaística de Drummond. Essa produção em prosa que se torna menos otimista e se volta mais para a reflexão individual em *Passeios na ilha* está diretamente relacionada às mudanças na esfera social, que representam um descontentamento em relação aos acontecimentos históricos posteriores à guerra (governos autoritários, divisão do

mundo entre capitalismo e comunismo, etc.), bem como uma frustração em relação à perspectiva de comunicação literária, pela falta de participação do leitor no ciclo literário, mesmo depois da publicação da sua poesia social, como sentencia Drummond: “o público não nos decifra” e “a poesia não se dá”.

Nesse sentido, tomando a produção poética e a prosaica ensaística em comparativo, podemos entender que a relação que esta prosa mantém com a poesia é uma relação de mediação entre o que se produz no plano estético e o social, relação ao mesmo tempo esclarecedora e crítica. A produção em prosa posterior, representada pelas crônicas do cotidiano, por sua vez, vem de encontro a um projeto literário decorrente da insatisfação em relação à comunicação literária precária de um modo geral, em particular, da poesia. As crônicas do cotidiano conseguiriam comunicar-se efetivamente com os leitores.

A poesia de Drummond, ao oscilar numa preocupação que ora volta-se a problemas sociais (*Sentimento do mundo*), ora a problemas individuais (*José*), parece refletir sobre o problema decisivo da expressão, de sua síntese, da comunicabilidade e da legitimidade. Além disso, busca estabelecer o difícil nexo dialético tempo/consciência e o senso da precariedade da comunicação social. As dúvidas de Drummond sobre o homem e a realidade, como comentou Michael Hamburger, não diminuem a relevância social de sua poesia, apenas conferem “certa pungência particular a suas simpatias humanas”. Essa “pungência particular” do poeta ao humano traduz-se nas crônicas como a aproximação maior do escritor com os leitores.

O aspecto geral apontado por Hamburger a respeito da nova *antipoesia*, na qual o sentimento e a metáfora estavam subordinados às apresentações de realidades sociais relevantes, condiz também com o que Sérgio Buarque Holanda destaca na linguagem poética de Drummond, que considera sem ênfase, sem adornos e adaptável melhor do que outras às linhas breves. Segundo Holanda, Drummond “esquiva-se dos cânones pela necessidade de suprir o ascetismo de expressão, mas com riqueza rítmica inclusive em composições breves, poesia de poucas palavras onde cada palavra responde a uma necessidade fundamental”. Da mesma forma, a preocupação em suprir o ascetismo da expressão, o “amainamento da linguagem”, a profundidade de significado dentro de um acabamento formal sintético é o que Drummond buscaria realizar nas crônicas.



A relação entre prosa e poesia está associada ao despojamento poético da *antipoesia* que Hamburger analisa. Discussão semelhante é trazida por Berardinelli no livro de ensaios *Da poesia à prosa*<sup>22</sup>. No ensaio “As muitas vozes da poesia”<sup>23</sup>, Berardinelli analisa os escritos de Eliot, e observa que este último traz o entrelaçamento das linguagens dos registros, dos tons, assim como a relação essencial entre poesia e linguagem comum. Contra a distinção entre a linguagem

<sup>22</sup> Neste livro, Berardinelli apresenta outra visão, diferente da de Friedrich sobre a lírica moderna e desconstrói as convicções em torno da literatura moderna, particularmente em relação àquilo que se definiu a respeito da poesia, como a autorreferencialidade do texto poético, proveniente da noção de função poética de Jakobson – noção que gerou o conceito de *literariedade*, estendida posteriormente também ao romance.

O crítico observa que ocorre uma mudança na função e importância da literatura no pós-guerra e, conseqüentemente, uma mudança nos estudos críticos a respeito da mesma – estudos que passam da crítica institucionalizada para a crítica acadêmica. Berardinelli, vindo de uma tradição crítica não acadêmica, a linha ensaística italiana, afirma que crítica acadêmica teria deslocado o estudo literário para um campo teórico, de definições racionalistas e estruturais.

Na poesia, segundo ele, teria ocorrido da mesma maneira, passa a ser inserida dentro de uma “tranquilização metodológica” jakobsiniana, com traços de não referencialidade, ou seja, não se referindo à realidade extralinguística, apenas a organização de signos linguísticos (estrutural). Segundo Berardinelli:

De acordo com essa teoria, a linguagem poética é nitidamente distinta da língua comum: ao passo que esta serviria, sobretudo para comunicar, aquela seria tão mais poética quanto mais se subtraísse à função comunicativa. Interrompida a relação com a realidade extralinguística (o referente), a língua poética é definida como esvaziamento e suspensão de significado. Sua semântica é, por definição, frustrada (frustrante?). (BERARDINELLI, 2007, p. 14)

Nesse sentido a literatura não teria uma atitude comunicativa, mas revelaria um esvaziamento do aspecto comunicativo e do significado. Assim, segundo o crítico, o procedimento da *literariedade* separaria a literatura da comunicação, isolando a função poética (mensagem sobre a mensagem) das demais funções e das referências do mundo, o que distanciaria a poesia de outros gêneros e da prosa.

Em função disso, para ele, a linguagem poética caminhou cada vez mais para a depuração anticomunicativa, tornando-se cada vez mais inadequada às experiências novas, conduzida por uma autoridade teórica, como algo que foge da discursividade, emotividade e representação – seria uma poesia fixada “pela estética formalista e pelas vanguardas informais, segundo as quais tudo era possível em poesia, tudo era permitido, exceto dizer alguma coisa.” (BERARDINELLI, 2007, p. 16)

<sup>23</sup> Nesse ensaio, Berardinelli partindo da crítica à *Estrutura da lírica moderna*, onde esse último estabelece inegavelmente o fascínio da “simplificação e síntese”, que segundo Berardinelli respondem

às exigências de esclarecimento vinculadas à racionalidade e ao senso comum acadêmico. Segundo Berardinelli, Friedrich fornece uma eficaz descrição “estrutural” da lírica moderna, e, sendo que se refere à “lírica”, considera esta um gênero literário que mantém e exacerba a ligação com a centralidade do sujeito poetante.

Neste mesmo ensaio, Berardinelli dialoga com Eliot, a propósito das três “vozes da poesia”. O título do ensaio de Berardinelli sugere que as vozes da poesia não se restringem apenas a três, mas são muitas e algumas vezes indistintas. De todo modo, Eliot ao apresentar em seu ensaio o problema da pluralidade de vozes na poesia, coloca em discussão a prioridade da lírica, em outras palavras, sugere a negação da lírica com ênfase na “primeira voz” poética. A respeito de Eliot, Berardinelli afirma que:

O fato de que os hábitos de leitura sejam forçados ou subvertidos pela linguagem da poesia eliotiana não significa uma recusa à comunicação, ao significado e muito menos à referência a uma situação objetiva, extraliterária. Ao contrário, a fratura com a tradição e a distância do cotidiano se tornam, em Eliot, um retorno quase obsessivo de fragmentos da tradição (citações cultas) e uma intrusão contínua do cotidiano (mimese da fala). (BERARDINELLI, 2007, p. 19)

poética e a linguagem comum, Eliot (apud BERARDINELLI, 2007) estabelece o princípio de que a poesia não pode afastar-se muito da língua cotidiana que falamos e ouvimos, “a poesia – seja ela quantitativa ou silábica, rimada ou não rimada, de forma livre ou fechada – não pode perder o contato com a linguagem cambiante das ordinárias relações humanas.” (ELIOT, 1972, apud BERARDINELLI, 2007, p. 27)

A mescla de estilos observada por Berardinelli em Eliot, que se evidencia no uso de fragmentos da tradição (citações cultas) e uma intrusão contínua do cotidiano (mimese da fala), pode ser relacionada com o que afirma Merquior (1997) a respeito da marca da poética modernista brasileira – o “estilo impuro” – o que marca, além disso, um novo gênero de dicção:

Na história da lírica nacional, o modernismo representa a instalação do tipo de discurso batizado por Auerbach de ‘mescla estilística’, isto é, de estilo ‘impuro’, porque, contrariamente aos preceitos da poética do classicismo, aspira à apresentação de acontecimentos ou de situações sérios, trágicos ou problemáticos mediante o emprego de uma linguagem prosaica e ‘vulgar’ – por oposição à terminologia aristocrática a que a norma clássica, através da observância da regra de separação hierárquica dos estilos (nobre, médio, vulgar), reservava, com exclusividade, o domínio da tragédia, da épica e da lírica. (MERQUIOR, 1997, p.59)

Merquior (1997), ao analisar a produção poética de Drummond, caracteriza-a como mescla de estilos, ou o que denomina “estilo impuro”. Merquior recorre a Auerbach para explicar essa mistura de estilos, este via a não separação dos estilos como domínio da alta poesia e a marca da lírica moderna. Acrescenta que é isso que caracteriza o verso de Baudelaire: fusão da visão problemática com a matéria vulgar (em *As flores do mal*). Essa fusão permitiu converter a poesia de nível filosófico em crítica da cultura.

Além disso, Merquior observa que Drummond passa por uma metamorfose e na primeira fase, reflete a “índole humorística da referência ao prosaico e da permeabilidade ao coloquial” e “intensificação da ironia modernista”. Já em *José e A Rosa do povo*, a diversidade de tons líricos predomina ante o humor e a ironia. Além disso, a poesia social de Drummond tende a uma retórica idealizadora incompatível com a consciência do vulgar (“mescla baudelaireana”), segundo o crítico. Nessa fase social, os elementos do cotidiano são incorporados, mas as reflexões geradas a partir deles são elevadas a um nível de discussão filosófica, figurando algo paradoxal: um fato da realidade não nobre e risível dá origem ao *pathos* sério e problemático da alta poesia. A referência ao cotidiano comum, pelo contrário, mesmo

que traga um certo humor, mostra mais do que isso, mostra a problematidade do mundo.

Acrescenta que em Drummond a pressão impura passa a ter forma de poesia narrativa, embora nessa nova dicção não predomine a problematização trágico-humorística do cotidiano. O crítico observa que em *Boitempo* predomina essa feição objetivo-narrativa, liberta de indagações mais densas, ilustrada por cenas curtas ou por contos metrificadas fracamente anedóticos. Aponta que esses poemas passam a assumir uma característica cômico-narrativa, bem como a auto ironia, o rir de si, o giro brincalhão, sendo um humor não mais polissêmico, mas agora unívoco, embora solto.

Também na análise sobre a obra poética de Drummond, Simon (1978) destaca que a partir de 1935, com *Sentimento do Mundo*, impõe-se a poesia como participação e empenho político. Essa poesia social é marcada no mundo ocidental, segundo Simon, pela luta contra o fascismo, a guerra na Espanha e a Guerra Mundial, acontecimentos que favoreceram a literatura participante em todo o mundo. Em Drummond, o clímax da poesia participativa se dá entre 1943 e 1945 com *A Rosa do Povo*: “quando o ‘tempo presente’ se instaura com matéria do poema – ao mesmo tempo, atinge a consciência mais profunda da ‘crise da poesia’.” (SIMON, 1978, p.52). Nesse livro de poesia Simon percebe a tensão na poesia social de Drummond, entre a fidelidade à poesia (autonomia do signo poético) e a necessidade de torná-la instrumento de luta e de participação nos acontecimentos de seu tempo. Segundo Simon, Drummond se insere em um contexto que possibilita essa tensão:

Momento em que se acentua a antinomia básica do signo poético: impõe-se a necessidade de participação a uma forma artística que, pela essência de sua natureza, se recusa a ser instrumento de comunicação prática. Assim, a consciência da crise da poesia na obra de 45 vincula-se àquela tensão nuclear (entre autonomia e comunicação), catalizadora das demais tensões que percorrem todo o texto. (SIMON, 1978, p.53)

Assim, a consciência da crise política e a necessidade de participar das mudanças sociais na prática poética, segundo Simon, produzem a crise na poesia, as mudanças profundas na natureza da lírica, que deixa de ser pura e autônoma, admitindo procedimentos próximos a prosa em sua composição. Isso se assemelha ao que apresenta Hamburger a respeito da nova *antipoesia*.

Mas, segundo Simon, Drummond não atinge o despojamento da expressão, ou a “nova austeridade” de Hamburger, pois, embora ele se propunha ao exercício da “poesia impura”, encontra-se com a prosa pelos versos longos e a sintaxe lógico-discursiva, em que não é evidente a “dicção coloquial” ou a “linguagem falada pelo povo”. Além disso, sua linguagem observa o rigor da norma gramatical e ainda mantém o artifício metafórico e mítico, a pessoa poética se mantém, o “eu” responde emocionalmente aos acontecimentos de seu tempo. Para Simon, nos poemas de *A rosa do povo* “não ocorre o despojamento metafórico ou os outros ‘artifícios retóricos’ caracterizadores da tradição lírica – predomina ainda a intensidade metafórica e mítica da expressão, a força do imaginário.” (SIMON, 1978, p.56) Por outro lado, para Hamburger, é justamente essa resposta emocional aos acontecimentos que dá uma pungência particular aos poemas de Drummond, embora o crítico confirme que o poeta não chega a atingir o despojamento dos antipoemas.

Ainda assim, segundo Simon, a novidade que se impõe aos poemas engajados é a comunicação: “os procedimentos poéticos passam a estar a serviço deste elemento novo”. Os títulos de alguns poemas como “Carta a Stalingrado” e “Telegrama a Moscou” indicam uma relação com formas de comunicação da realidade cotidiana, carta e telegrama, os quais implicam em uma prefiguração de um receptor para a mensagem a ser transmitida, sugerindo uma vontade de comunicar-se por meio desses poemas. Além disso, o fato de o discurso poético abrir-se para a comunicação cotidiana implica a necessidade de revelar problemas do mundo por isso se direcionem a locais e contextos mais amplos.

Segundo Simon, na fase social, “O discurso se desenvolve numa forte tensão entre a abertura à comunicação (explicações subordinantes) e o fechamento poético (rupturas rítmico-espaciais) rompendo-se o paralelismo fono-semântico próprio das construções lógico-discursivas.” (SIMON, 1978, p.79)

A partir das colocações de Simon, lembramo-nos do que afirma Drummond em seus ensaios, sobretudo nos que se observa a autocrítica. Quanto à publicação de sua poesia social, por exemplo, Drummond se questiona “Valerá a pena?”. Revela a dúvida constante em relação ao efeito esperado nesses poemas, se realmente trariam algo que pudesse causar alguma mudança no mundo já dominado pelo capitalismo. Nesse sentido, evidencia, não um certo pessimismo, mas lucidez

quanto às perspectivas da literatura, sobretudo da poesia, parece antever uma desvalorização geral dessa prática no mundo. Poderíamos resumir essa preocupação de Drummond em um questionamento bastante frequente em discussões da nossa área: Qual o lugar ou função da literatura no mundo?

A incerteza na comunicação literária, portanto, é algo já muito presente em Drummond, pois, ao sair do discurso poético tradicional, ao abrir o discurso, o poeta corre o risco duplamente o risco da receptividade não se consumir, diante da crítica e leitores habituados à poesia lírica tradicional e diante dos leitores que ainda não estavam habituados com a literatura de um modo geral. Nesse sentido, justifica-se as oscilações de Drummond, que ora afirma uma necessidade participativa da literatura, ora busca uma fuga do mundo tecnológico e do convívio com os homens, o que nos sugere com sua “ilha”<sup>24</sup>.

Diferenciando-se um pouco de Simon, Holanda (1978) afirma que Drummond assume a postura de “poeta público” que responde ao “fato exterior” – traço da corrente moderna da poesia inglesa – aspecto em comum inclusive entre o Drummond de *Sentimento do Mundo* e o Drummond de *Claro Enigma*. Segundo Holanda, o impulso que levaria Drummond a superar a poesia militante não chegaria a abolir a preocupação constante do mundo finito e das coisas do tempo.

Além disso, Holanda assegura que do ponto de vista ideal, na “poesia pura” o mundo e as coisas devem abrigar certa dose de prosaísmo, por isso Drummond não elimina da poesia esse elemento:

Na poesia, e muito particularmente na sua poesia, o “prosaico” não é negação, é condição do “poético” – admitindo que se possam separar os dois termos de forma tão caprichosa – é um modo, em outras palavras, de intensificar-se o poético pela própria força do contraste. (HOLANDA, 1978, p. 153)

Holanda acrescenta que “uma linguagem poética destilada ao último grau, reduzida a sua suposta essência, liberta, assim de todo elemento ‘prosaico’, pode constituir um remoto ideal de críticos e lógicos, não uma aspiração efetiva do poeta.” (HOLANDA, 1978, p.153) Além disso, segundo ele, as noções do que é poético e o que é prosaico dependem largamente de critérios subjetivos, sendo que esta fusão é introduzida e defendida já pelos modernistas.

Em *Claro Enigma*, ressalta Holanda, o humorismo encontra-se mais diluído, com frequência maior de versos de corte longilíneo, expressão menos agreste e

---

<sup>24</sup> Referente à crônica ensaística “Divagações sobre as ilhas” de *Passeios na ilha* (1975).

mais consciente e presença de um “tom maior”. Contudo, o livro em questão não apresenta vagueza de expressão, nem ambiguidade ou multiplicidade de sentidos, mas uma segurança de objetivos, precisão e nitidez, no “idioma da verdadeira poesia”, nas palavras de Holanda. Segundo ele, o sabor culto desse livro não tem o intuito de decorar, mas valorizar os potenciais da expressividade da língua. A poesia contrastante de Drummond teria então uma função específica, a de não supervalorizar um elemento e nem outro, de acordo com o crítico. Além disso:

Todos esses elementos – a livre emoção, tanto quanto o falsete e a reserva “irônica”, a “piada” assim como o mais puro lirismo – representam, na verdade, partes necessárias, inseparáveis, de um mesmo conjunto e que reunindo-se, não se temperam ou se confundem, antes se destacam e se valorizam por obra do seu mesmo contraste. (HOLANDA, 1978, p.160)

No ensaio “Inquietudes na poesia de Drummond”, Candido (1995) apresenta uma característica importante no fazer poético deste poeta, uma espécie de desconfiança aguda em relação a tudo que faz; segundo ele, “a poesia parece desfazer-se como registro pra tornar-se um processo, justificado na medida em que institui um objeto novo, elaborado à custa da desfiguração, ou mesmo destruição ritual do ser e do mundo, para refazê-los no plano estético” (CANDIDO, 1995, p.112), o que ocorre mais precisamente entre 1935 e 1959. Candido também se refere a uma culminância lírica de Drummond, condicionada pelas inquietudes do poeta entre as perspectivas sociais e as perspectivas mais pessoais como duas séries convergentes. As inquietudes com o eu vão do humor para a autonegação pelo sentimento de culpa, que parece indicar a personalidade do poeta, visíveis em manifestações indiretas, mas expressivas como as alusões à náusea, à sujeira e à sufocação, muito comuns em *A rosa do povo*, até chegar ao tema da automutilação, atenuado pelo humorismo ácido, como em “Dentaduras duplas” de *Sentimento do mundo*. O ponto de vista central de Candido nesse ensaio é que a poesia social de Drummond não provém da convicção do poeta apenas, mas das inquietudes do eu, do sentimento de insuficiência forçando sua adesão ao próximo, culminando numa substituição ou fusão dos sentimentos pessoais pelos problemas de todos.

Nesse sentido, segundo Candido, a poesia de Drummond passa a ser realmente geral porque é ao mesmo tempo profundamente particular, “o eu torto do poeta é igualmente uma espécie de subjetividade de todos, ou de muitos, no mundo torto”, e ainda:

Na fase mais estritamente social (a de *A Rosa do Povo*), notamos, por exemplo, que a inquietude pessoal, ao mesmo tempo que se aprofunda, se amplia pela consciência do “mundo caduco”, pois o sentimento individual de culpa encontra, senão consolo, ao menos uma certa justificativa na culpa da sociedade, que a equilibra e talvez em parte a explique. (CANDIDO, 1995, p. 126-127)

Candido conclui que a maestria de Drummond é menos a de um versificador do que a de um criador de imagens, expressões e sequências, vinculadas aos temas que geram a coerência total do poema: o verso como unidade autônoma passa para segundo plano. Assim, a superação do verso permitiu a manipulação da expressão num espaço sem barreiras, para que o poema pudesse ser construído livremente.

Além disso, Candido afirma que poesia social de Drummond se alargou no gosto pelo cotidiano, e essa característica permite que se explique o revezamento do poeta com a função de cronista em prosa, lembrando que o que caracteriza a *antipoesia* é a ênfase não do sentimento do poeta, mas do acontecimento social e a entrada do cotidiano na linguagem da poesia. Nesse sentido, a respeito da poesia social, Candido apresenta essa ideia que corresponde a de Hamburger, o que pode ser relacionado de maneira quase indistinta aos pressupostos das crônicas do cotidiano de Drummond. Observa-se que esta colocação parece assentar-se tanto a sua poesia quanto a sua prosa cronística, embora Candido refira-se à poesia social:

Ora, a experiência política permitiu transfigurar o cotidiano através do aprofundamento da consciência do outro. Superando o que há de pitoresco e por vezes anedótico na fixação da vida de todo o dia, ela aguçou a capacidade de apreender o destino individual na malha das circunstâncias e, deste modo, deu lugar a uma forma particular de poesia social, não mais no sentido político, mas como discernimento da condição humana em certos dramas corriqueiros da sociedade moderna. (CANDIDO, 1995, p.128)

Candido afirma que Drummond cria uma poesia social especial, pois consegue aprender a consciência do outro, estabelecendo através disso um discernimento da condição humana, que é a condição de todos os sujeitos na sociedade moderna, as incertezas diante acontecimentos corriqueiros do cotidiano.

No mesmo sentido, nas crônicas de Drummond, o acontecimento cotidiano, ao ser inscrito no campo da expressão, adquire um caráter não transitório, os instantes do cotidiano flagrados traduzem um retrato mais profundo da sociedade, ou seja, aquilo que parece transitório e insignificante transforma-se nas crônicas em elementos reveladores de nossa condição humana. O modo de tratar os acontecimentos em certos poemas, nesse sentido, se assemelha ao modo da crônica os tratar. No poema, por exemplo, os acontecimentos cotidianos se integram

às estruturas poéticas, como em “A morte do leiteiro”, poema narrativo de *A rosa do povo*. Candido considera que esses registros não sejam duradouros apenas por serem formalizados, mas por serem acontecimentos que retratam uma faceta da sociedade reconhecível pelo leitor, e que, ao mesmo tempo, historicizam aspectos sociais.

Além disso, Candido destaca que, de 1935 a 1959, há na poesia de Drummond uma espécie de desconfiança aguda em relação ao que diz e ao que faz dentro da produção poética, e isso se relacionaria à desconfiança que fica explícita nos ensaios de *Confissões de Minas* e *Passeios na ilha* a propósito da simplicidade da poesia, ao aspecto participativo do leitor na comunicação literária e à função social e humana da literatura.

Segundo Candido, a poesia de Drummond oscila entre uma preocupação pela realidade social e uma preocupação relacionada ao sentimento (existência) do ser no mundo, por isso utiliza o termo “inquietude”. Assim, para Candido:

Se aborda o ser, imediatamente lhe ocorre que seria mais válido tratar do mundo; se aborda o mundo, que melhor fora limitar-se ao mundo do ser. E a poesia parece desfazer-se como registro para tornar-se um processo, justificado na medida em que institui um objeto novo, elaborado à custa da desfiguração, ou mesmo destruição ritual do ser e do mundo, para refazê-los no plano estético. (CANDIDO, 1995, p.112)

A partir disso, podemos apresentar outra “inquietude” de Drummond, percebida nos escritos de *Confissões de Minas* (1943), que se refere ao problema de como abarcar o tempo na experiência literária. Além disso, a preocupação em inserir o tempo histórico na poesia vem associada à necessidade de buscar uma formalização poética mais próxima da *antipoesia*. Nesse sentido, revela-se nesses escritos a mesma oscilação entre os dois aspectos, o poético (verso) e o prosaico (mescla de estilos) sob a forma de autocrítica.

No prefácio de *Confissões de Minas*, Drummond anuncia a preocupação com o tempo histórico: “há uma necessidade humana de que não somente se faça boa prosa como também de que nela se incorpore o tempo, e com isso se salve esse último.” (ANDRADE, 1943, p.7) Salvar o tempo para Drummond é recuperar a experiência do silêncio, é registrar, sobretudo, os instantes dados como irrelevantes; é não apenas registrar o momento da história, mas se incluir no processo histórico, é reconciliar-se com a vida e com o mundo. Essa reconciliação pode ser vista na produção de crônicas que aproximam os leitores ao texto literário, que revela



também a necessidade de conciliar a consciência estética (literária) com a consciência social e estender essa mesma compreensão efetivamente para o leitor, resgatando o aspecto comunicativo do texto literário. Isso se efetivaria através da crônica do cotidiano, pela linguagem simples e despretensiosa que a caracteriza, bem como através do uso humor e a síntese poética de acontecimentos do cotidiano.

Podemos perceber, inclusive, que os aspectos que dizem respeito à dicção e expressão nos poemas se aproximam muito das características das crônicas de Drummond. Encontramos nas crônicas a índole humorística, a permeabilidade a outros gêneros, a introdução do coloquial, a ironia característica do modernismo, bem como a problematização séria, o tom anedótico, a auto ironia e o rir de si, já presentes em seus poemas.

Nesse sentido, o domínio de Drummond desses dois gêneros, poesia e crônica, e o conhecimento e experimentação dos “deslimites” de ambos, parece atribuir a qualidade reconhecida nos poemas também às crônicas. Em vários sentidos, a crônica se aproxima da poesia ao mesmo tempo em que se aproxima do caráter comunicativo, do diálogo do cronista com o leitor. Um dos modos de manter essa aproximação é o autor utilizar-se como personagem nas crônicas. Além disso, o enunciador da crônica passa a relatar acontecimentos comuns do seu cotidiano como se estivesse “contando sua vida” para o leitor. Trata-se de procedimento retórico que procura o efeito de aproximação com o leitor, passando a impressão de indistinção entre o eu enunciativo e o autor, que faz com que a crônica adquira um relevo autobiográfico, como se o leitor pudesse conversar pessoalmente com Drummond (pessoa empírica).

O fato de Drummond escrever também poemas no espaço das crônicas corrobora a inserção do poeta numa tradição de poemas mais comunicativos, sobretudo porque os “poemas-crônicas” parecem atingir um despojamento maior da linguagem culta, absorvendo mais a linguagem falada pelo povo, o que também comprova a relação de sua poesia com sua prosa. Essa crônica-poema assemelha-se à prosa, principalmente em sua subordinação do ritmo e da imagem ao

argumento, e, como analisou Hamburger, confirma o “eu” reduzido aos constituintes sociais relevantes e representativos.<sup>25</sup>

A “função humanizadora” que atribui Candido à crônica requer uma busca do equilíbrio entre preocupações sociais e princípios pessoais. A humanização afirma-se pela revelação dos paradoxos da sociedade, nas formas mais corriqueiras e cotidianas, pela denúncia da atitude resignada, da não consciência (alienação) em relação à vida. Além disso, a massa de informação no mundo moderno, seu fluxo contínuo, constante e excessivo, parece implicar na desinformação, na absorção não crítica dos acontecimentos do dia-a-dia.

O miúdo da crônica busca, pelo contrário, incentivar uma reflexão crítica sobre o mundo, o que faz através do senso de detalhe, do humor e da consciência social. Como menciona Octavio Paz, a poesia moderna busca reconciliar a “consciência alienada” do homem (uma vez separado da natureza) e o mundo exterior; nesse mesmo sentido, Drummond tenta estender essa consciência social alienada dos homens pelo próprio processo de modernização, individualização e separação, novamente para os leitores, e essa seria a principal função da crônica.

Assim, a crônica seria o gênero privilegiado para formalizar a necessidade de reflexão crítica sobre o cotidiano social, com o que se consegue uma comunicação com o público leitor. Desse modo, as crônicas de Drummond estariam revelando uma complementação do projeto literário iniciado com sua poesia social da década de 40, que intenciona aproximar a literatura do público, assegurando dessa forma um contexto maior de leitores.

Com isso, o aspecto humanizador relaciona-se diretamente ao projeto literário de Drummond, tanto na prosa quanto na poesia. A prosa e a poesia se complementam no sentido de cumprirem a humanização que, por sua vez, é indissociável do aspecto comunicativo das obras. Não há, nesse sentido, uma efetiva humanização sem que a obra se comunique com seus leitores.

A necessidade da crítica aparece justamente em um contexto de crise social e humanitária e crise da literatura de um modo geral, pois a mesma crise pode ser vista no contexto ocidental do pós-guerra, e que se evidencia nessa “nova austeridade” definida por Hamburger, na qual também se constata a crise

---

<sup>25</sup> Um exemplo de poema publicado no espaço da crônica é o poema “A semana foi assim”, publicado inicialmente no *Jornal do Brasil* no ano de 1969, mas que posteriormente é reunido no livro de poemas *Amar se aprende amando*, de 1985.

comunicativa da poesia. Nesse sentido, percebe-se a necessidade de a poesia se inserir num contexto social do presente e de participar na vida de todos. No caso de Drummond, a prosa possibilitaria essa aproximação entre literatura e vida cotidiana, atraindo, conseqüentemente, os leitores. Dentro dessa perspectiva, o melhor exemplo literário de aproximação ao cotidiano e aos leitores seria a crônica literária deste escritor como complementação de um projeto iniciado na poesia.

### III AS CRÔNICAS DO COTIDIANO DE *CAMINHOS DE JOÃO BRANDÃO*

Neste capítulo analisaremos as estratégias discursivas utilizadas nas crônicas de Carlos Drummond de Andrade incluídas no livro *Caminhos de João Brandão*, com o intuito de evidenciar as instâncias enunciativas que as compõem, tendo em vista a especificidade da crônica enquanto um gênero que joga com as expectativas e o conhecimento prévio dos leitores, o que entendemos como uma relação comunicativa entre cronista e leitor. Nesse sentido, não estamos propondo analisar um determinado tipo de leitor, mas o leitor previsto pelo texto, segundo a utilização de estratégias como o humor e a ironia e elementos poéticos nas crônicas.

Sobre a crônica enquanto gênero que possibilita essa particular comunicação com público leitor, Ricardo Ferreira Martins (2013), que analisa as crônicas de Drummond, afirma que:

[...] a crônica foi o gênero escolhido pelos escritores brasileiros do século XX não apenas como forma alternativa de aumentar o orçamento apertado, mas, sobretudo, porque era o principal meio de comunicação entre os literatos e o grande público leitor, formado particularmente por leitores de jornais, que buscavam na crônica um momento de distensão e relaxamento entre as notícias sérias e ásperas do dia-a-dia. A crônica era o sorriso do escritor com o público, a “janela” que permitia a contemplação para o mundo, que solidarizava o grande e recluso escritor com o leitor mediano e pouco refinado. A tal ponto isto se tornou um gesto particular de nossa cultura, que muitos escritores ainda projetam-se hoje, para o grande público, através da atividade de cronista. (MARTINS, 2013, p. 121)

Dada a relação entre vários campos do conhecimento, o que foi apontado por Bakhtin como característico da literatura, a particular relação entre o literário e jornalístico no gênero crônica, e, a potencialidade desses dois intervirem ou relacionarem-se aos muitos campos do conhecimento, evidenciaríamos essa possibilidade de centrar em si a relação desses muitos campos, ao mesmo tempo que a crônica se aproxima de um público massivo (os leitores de jornal), utilizando a linguagem coloquial e a oralidade. Além disso, mesclados aos elementos do cotidiano, a crônica apresentaria também elementos estruturais de caráter literário. A partir disso, propomo-nos a investigar a existência de elementos estruturais literários nas crônicas, e, sobretudo se há elementos poéticos nas crônicas em prosa.

Além disso, no capítulo anterior, propúnhamos analisar as questões referentes à oralidade e a mescla dos elementos poéticos na prosa (crônicas), bem

como o coloquialismo e a comunicabilidade, elementos já presentes na produção poética de Drummond. Também enfatizávamos que a oralidade é apontada por Candido como um recurso para humanização, quebrando o artifício na escrita e aproximando com o que é mais natural, a vida de cada um.

A particularidade adicional neste estudo, que percebe a aproximação da crônica ao cotidiano e conseqüentemente dos leitores, consiste na investigação a respeito dessa insistência em fazer poesia em espaços prosaicos e em torná-la comunicável utilizando como estratégia a mescla de aspectos da prosa cronística. Observamos neste livro que algumas crônicas estão estruturadas em versos<sup>26</sup>, o que, além de comprovar a relação própria de Drummond enquanto cronista com a poesia impõe-nos a necessidade de análise desses poemas, e nos traz algumas questões fundamentais para o trabalho: Por que Drummond publica poemas no espaço do jornal destinado à crônica? Ou ainda: Por que a poesia persiste mesmo em espaços e contextos predominantemente prosaicos? Qual o efeito e especificidade desses poemas no livro de crônicas?

Também demos ênfase ao humor, categoria ampla, que se insere nas crônicas com um intuito de chamar atenção para o texto e para a realidade que o texto refere tanto direta quanto indiretamente. Neste sentido, comentamos que o humor parece ser o humor satírico e irônico, com um objetivo de crítica político-social, não necessariamente cômico, embora o efeito cômico não se distinga muitas vezes da ironia. Para fundamentarmos um pouco mais a questão da ironia, buscamos algumas referências e faremos uma breve explanação sobre o assunto.

No estudo *Ironia em perspectiva polifônica*, Beth Brait (1996) analisa o discurso irônico, ou seja, a ironia como elemento estruturador do discurso. Segundo Brait, o procedimento irônico multiplica suas faces e suas funções configurando diversas estratégias de compreensão e representação do mundo. Na perspectiva discursiva que ela defende, a ironia é uma conjunção de discursos (fenômenos linguísticos caracterizados dentro de uma categoria ampla denominada humor). No seu estudo busca localizar a natureza e as funções de determinadas manifestações,

---

<sup>26</sup>Machado de Assis também utilizava esse recurso. A série "Gazeta de Holanda" (1886-8) é composta por quarenta e oito crônicas em versos, organizadas em quadra e sempre iniciadas por uma epígrafe em francês. Essa série foi publicada no periódico *Gazeta de Notícias*, onde Machado de Assis encerraria suas atividades como cronista.

que sendo do humor, não parecem estar a serviço do riso, embora segundo ela, essa possa ser uma consequência inevitável.

Segundo Brait, o humor reflete um olhar sobre o mundo, que requer tanto do produtor quanto do destinatário uma competência discursiva especial. Nesse sentido, a ironia é uma estratégia que inclui previsões de movimento (no que diz respeito a um provável leitor). Acrescenta que ironia tanto pode revelar-se em espaços institucionalizados para o aparecimento do discurso de humor, quanto em uma página de um jornal sério que não tem por objetivo divertir seus leitores.

Essa perspectiva aceita que texto e discurso são processos que implicam produção e recepção, ou seja, preocupa-se com todos os sujeitos envolvidos em uma situação comunicativa específica. Nesse sentido, essa perspectiva interessa-se também pelo destinatário em suas diferentes denominações: receptor, interlocutor, ouvinte, enunciatário, leitor, cuja função ativa no discurso será participar da dimensão significativa, na medida em que é o ponto visado pelas estratégias elaboradas pelo produtor.

Brait considera também que o conceito de “efeito de sentido” é pertinente nessa articulação produção/recepção em um texto, conjunto de textos, discurso ou manifestação da linguagem. Sendo que a ironia se configura como uma confluência de discursos, um cruzamento de vozes que se dá pelo procedimento intertextual, interdiscursivo, meta referenciação e estruturação do fragmentário, isso só se dá pela organização de recursos significantes, que visam provocar determinados efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial, por exemplo, ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros. Este é então o entendimento de Brait de polifonia:

[...] a ironia será considerada como estratégia de linguagem que, participando da constituição do discurso como fato histórico e social, mobiliza diferentes vozes, instaura a polifonia, ainda que essa polifonia não signifique, necessariamente, a democratização dos valores veiculados ou criados. (BRAIT, 1996, p.15)

No sentido da polifonia apresentada por Brait, a crônica configura-se na intersecção de um discurso que se pretende objetivo (fatos da realidade empírica) com o discurso literário. A intromissão do discurso literário nas crônicas de Drummond se evidencia não apenas pela exploração do humor/ironia, mas pelos elementos poéticos. Além disso, lembramos que a ironia também está presente na

produção poética de Drummond, o que evidencia que há uma relação entre as diversas atividades literárias do escritor.

De um modo geral, o processo irônico é constantemente abordado nos limites de uma frase ou em parcelas de um texto, mas raramente como elemento estruturador de uma unidade textual longa ou complexa. Com base na linha da análise do discurso que se veicula Brait, é possível captar a ironia enquanto categoria estruturadora no texto, cuja forma de construção denuncia um ponto de vista, uma argumentação indireta, que conta com a perspicácia do destinatário para completar a significação. Segundo Brait “o interdiscurso irônico possibilita o desnudamento de determinados aspectos culturais, sociais ou mesmo estéticos, encobertos pelos discursos mais sérios e, muitas vezes, bem menos críticos.” (BRAIT, 1996, p.16)

Para completarmos essa explanação sobre o humor, apresentaremos brevemente o estudo *Entre a mentira e a ironia* de Umberto Eco, especificamente no capítulo “O cômico como estranhamento”, onde realiza uma análise sobre as diferentes estratégias para criar um efeito cômico no texto. Nesse capítulo, admite primeiramente uma diferenciação entre o cômico e o humorismo. Lembra que Croce definia o cômico como pertencente à esfera dos sentimentos (associado à psicologia e à fisiologia). Entretanto, admitir o cômico como categoria literária requer outra fundamentação, segundo Eco, pois há uma diferenciação óbvia entre o cômico na vida e o cômico no texto. Eco acrescenta que a confirmação do cômico pelo leitor só se efetiva quando se passa do cômico *na vida* para o cômico *no texto*. Nesse caso, não é necessário que o texto represente um evento cômico, mas que faça rir pelo próprio texto, que é algo menos evidente, o riso é sempre um sentido disparado por algum mecanismo discursivo.

Além disso, Eco afirma que a possibilidade do cômico na linguagem existe pela contradição que ela própria admite (linguagem e metalinguagem), exibindo sua própria falência. Acrescenta que no equívoco do texto vemos nosso próprio equívoco de usuários de uma linguagem que nunca consegue esclarecer se é meta ou não. Eco afirma que Campanille (escritor que analisa) coloca em cena a história de nós próprios, enredados nas tramas da linguagem de que somos falantes. Não percebemos, mas rimos de nós mesmos. E nesse sentido, segundo Eco, Campanille

deixa de ser um escritor cômico para ser um escritor humorístico, segundo a definição de Pirandello.

Pirandello (apud ECO, 2006) afirma que o cômico nasce da percepção do contrário, e nesse sentido, se alinha às definições clássicas de cômico.<sup>27</sup> Mas a percepção do contrário pode se transformar em sentimento do contrário, e, nesse ponto, podemos identificar-nos com a personagem da história. Assim o próprio riso se mistura à piedade e torna-se um sorriso, segundo Eco. Nesse ponto, passa-se do cômico para o humorístico. Segundo Eco, Pirandello vê claramente que para passar do cômico ao humorístico é preciso renunciar ao distanciamento e à superioridade, ou seja, à definição clássica do cômico.

Eco acrescenta que a comicidade do texto toca no componente dêitico e contextual da linguagem. Nesse sentido vem à luz os estudos da pragmática da comunicação, como uma estratégia fundada sobre o implícito que exige mútua cooperação dos falantes. Os estudos de pragmática trazem o esclarecimento sobre a ausência de cooperação diante de um pedido implícito de diálogo, como no exemplo: - “Sabe a hora? (A) – Sei. (B)”. Nesse caso não houve cooperação do falante B, que pode significar tanto uma recusa de estabelecer diálogo quanto uma distração ou uma falta de compreensão por parte de B.

O humorismo culto, segundo Eco, exige, para ser compreendido, que já saibamos muitas coisas sobre o mundo e sobre a linguagem que apresenta o texto. Eco acrescenta que o cômico de linguagem se distingue daquele analisado por Freud. Este encontra a linguagem enquanto jogo de palavras que se faz veículo por meio de uma distonia ainda oculta, que em qualquer caso trata-se de um lapso que condena a nós, não à linguagem. Eco, entretanto, afirma que em muitos casos, como no caso de Campanille analisado por ele, o lapso condena a linguagem e sua vacuidade.

Daremos ênfase a este aspecto, o da imprecisão da linguagem, pois se trata de algo muito explorado por Drummond. A crônica “A eterna imprecisão da

---

<sup>27</sup>Para Aristóteles, o cômico é algo de errado que se verifica quando em uma sequência de acontecimentos introduz-se um evento que altera a ordem habitual dos fatos. Para Kant, o riso nasce quando se verifica uma situação absurda que faz uma expectativa dar em nada. Mas para rir desse “erro” é preciso também que o erro não nos envolva, não nos diga respeito; e que diante de um erro de um outro nos sintamos superiores (nós que *não* cometemos o erro). Para Hegel, é essencial ao cômico que quem ri se sinta tão seguro de sua verdade que possa olhar com superioridade para as contradições alheias. Esta segurança, que nos faz rir da desgraça de um inferior, é naturalmente diabólica. (ECO, 2006, p.73)



linguagem” de *Caminhos de João Brandão* tematiza justamente a vacuidade e as multiplicidades da linguagem.

Acrescentamos a isso o que entende Ducrot (apud BRAIT, 1996) em seu estudo sobre humor e ironia pela teoria polifônica com ênfase na semântica argumentativa. Ele define por *enunciato humorístico* aquilo que admite as seguintes condições:

1. Entre os pontos de vista representados em um enunciado, há ao menos um que é absurdo, insustentável (em si mesmo ou no contexto).
2. O ponto de vista absurdo não é atribuído ao locutor.
3. No enunciado não se expressa nenhum ponto de vista oposto ao ponto de vista absurdo (não é retificado por nenhum enunciador). Entre os enunciados humorísticos chamarei “irônicos” aqueles em que o ponto de vista absurdo é atribuído a um personagem determinado, que se procura ridicularizar. (DUCROT, 1988, pp.20-21, apud BRAIT, 1996, p.55)

Não discordamos completamente da definição de Ducrot, apenas acrescentamos algo a ela, pois o ponto de vista absurdo pode ser produzido pelo locutor, e, esse ponto de vista pode ser sim atribuído a ele, é o que percebemos como a auto ironia de Drummond tanto nas crônicas como nos poemas. Além disso, sendo o ponto de vista absurdo de dois ou mais falantes, pode se manifestar enquanto ironia da situação social vigente, ela é revelada e criticada pela representação de seus absurdos. A revelação dos absurdos da sociedade é outro aspecto presente nas crônicas analisadas.

Observamos que nessas crônicas são recorrentes os diálogos nos quais se apresentam pontos de vista absurdos, os próprios diálogos são levados a um ponto absurdo. Esse absurdo se traduz em humor por se assemelhar a algo que ocorre na realidade cotidiana, por isso revela uma crítica direta a essa realidade representada de maneira a revelar as suas incoerências. As crônicas “José de Nanuque”, “O chope e a passagem”, “Impróprio para mineiro”, “Acertado”, “O Importuno” representam situações absurdas ao extremo com o intuito revelar que são também na vida.

A crônica “José de Nanuque” narra a história José, o “último *promeneur solitário* de que havia notícia”, que vivia nas matas de Nanuque. Como os homens haviam percebido que, além do excesso de população no mundo, havia “outros mundos habitados, no espaço sideral”, José foi convidado para vir morar na cidade. Mas ao indagar se arranjariam casa e emprego à ele, a resposta foi que casa “atualmente está difícil”, e emprego só se ele fosse concursado e houvesse vaga.

José então reflete e responde que estava bem ali onde morava, pois não pagava aluguel, não precisava preencher o formulário do imposto de renda nem fazer fila para nada, não tinha horário nem patrão, comia carne variada, tubérculos e frutas. Com isso, o restante da população retruca ser justamente por esses motivos que ele deveria vir morar na cidade, pois estava disfrutando privilégios e todos são iguais perante a lei. A crônica conclui com esta constatação:

Agora trazem José para a capital, incorporam-no ao estranho maquinismo, ao estatuto sombrio, inexplicável; ele é condenado a viver como os outros, no grau inferior. José está salvo ou perdido? O certo é que nunca mais brilhará, na mata de Nanuque, aquele foguinho solitário.  
Todos são iguais perante a lei.  
Não estamos sós. (ANDRADE, 1987, pp. 22-23)

A crônica revela a falta de liberdade que temos com o pretexto para a máxima de que “todos são iguais diante a lei”, e, “não estamos sós” no sentido de que todos devem se submeter a essas mesmas leis. Além disso, dialoga com o Contrato Social de Rousseau, que estabelece que o estado social é vantajoso para os homens somente quando todos têm alguma coisa e ninguém tem demais, e, que a liberdade e igualdade (inerentes ao homem) são alienadas do homem pelas más instituições sociais. Para Rousseau não existiam instituições sociais justas, embora ele defenda a propriedade privada; aponta, paradoxalmente, que as contradições sociais, criadas a partir da propriedade, são as raízes da alienação do homem da sua liberdade. A crônica revela que as mesmas leis que nos tornam iguais são o que extirpam nossas liberdades individuais, nesse sentido, paradoxalmente, para garantir nossos direitos individuais, sacrificamos nossa liberdade.

A crônica “Acertado”, publicada em 1965, representa um diálogo entre um cobrador de ônibus e dois passageiros. Uma senhora, ao pagar sua passagem no valor exato é indagada pelo cobrador se não teria um valor maior, ela então indaga sobre a razão disso, se pagou exatamente o valor da passagem. Recebe como resposta que é para que ele possa dar troco a ela. A senhora então diz que não necessita de troco e seguem nesse diálogo, o que desperta revolta e curiosidade nos demais passageiros, que não estavam entendendo a atitude do cobrador, sendo que este, não tendo que dar troco, teria o trabalho facilitado. Finalmente os passageiros em coro clamam para que o cobrador explique a situação. Um dos passageiros, o inquiridor, toma partido e faz esta explanação:

- (...) Estamos diante de um caso original, talvez, até certo ponto, de um fenômeno: o indivíduo que prefere ter mais trabalho, mais incômodo na vida.

Pode ser até que se trate de alguém cujas células cerebrais funcionem de maneira diferente. Vamos lá, rapaz, explique por que motivo você prefere prejudicar a si mesmo, ao público e à empresa. (ANDRADE, 1987, p. 62)

A crônica é finalizada com a seguinte resposta do cobrador:

- Ah, isso não. À empresa não – atalhou depressa o trocador. – Eu estou é ajudando a empresa. Vou explicar ao senhor. De manhã saí da garagem com um monte de notinhas de vinte, dez e cinco cruzeiros. O chefe me disse: “O gerente quer ficar livre desse dinheiro micho, vem aí o cruzeiro novo e ninguém mais quer saber de notinha de centavo! José, manda brasa!” O senhor quer ver? A gavetinha está atochada, essa lata também, o saco debaixo de meus pés também, e eu estou sentado num pacote de notinhas miúdas, espia só! – e levantou-se para mostrar. (ANDRADE, 1987, p. 62)

Dessa forma, a crônica está criticando as constantes mudanças da moeda, que se dão em função de sua constante desvalorização, forçando a população a também trocar constantemente o dinheiro antigo. Mais do que uma crítica à falta de mecanismos de troca da moeda antiga para a nova, a crônica parece revelar a instabilidade da economia brasileira, comprovada pela falta de valor da moeda nacional.

Outro aspecto desse trabalho, que havíamos elaborado como hipótese no capítulo anterior, diz respeito à relação da poesia social de Drummond com a nova *antipoesia* teorizada por Hamburger, indagamos se essa poesia social teria atingido o despojamento da linguagem mencionado pelo crítico. Além disso, pelas considerações críticas do próprio Drummond a respeito de sua produção poética, perguntamos se a sua poesia social tornou-se tão comunicativa quanto o esperado pelo poeta, ou seja, se teria se tornando acessível aos leitores, ou ainda, se a partir da leitura das crônicas do jornal teria sido possível formar leitores. Levantamos a hipótese de que os poemas publicados no espaço da crônica obedecem ao propósito de Drummond de formar um público leitor para a poesia e para a literatura de um modo geral, aproximando-os da literatura. Considerando isso, acreditamos que as crônicas poderiam ser além de uma fatia literária quebrando a rotina diária das notícias e a rotina da vida, um exercício de leitura crítica do cotidiano e, sobretudo, das situações sociais e políticas do país.

A respeito da aproximação da crônica com a poesia, Flora Süssekind, em um artigo intitulado “Um poeta invade a crônica”, argumenta que Drummond sugeria essa aproximação antes mesmo de escrever crônicas. Segundo ela:

Há uma pista sugerida numa bela série poética, “Canções de alinhavo”, incluída em *Corpo* (1984): “Stephane Mallarmé esgotou a taça do

incognoscível/ Nada sobrou para nós senão o cotidiano/ que avilta, deprime.” Pista que em parte se encontra com outra, enunciada em “Carta a Stalingrado”, de A Rosa do Povo: “A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais.” É como se o poeta enfatizasse, nesses trechos, a sua trilha preferencial – de poeta-cronista -, num momento em que parecia caber à figura do poeta-crítico a função de personagem-chave da poesia moderna. É como se Drummond, em meio ao trabalho sistemático com parte dos recursos dessa poesia, com o circunstancial, o fato e os efeitos da prosa, se visse obrigado a olhar sempre com certa desconfiança os valores auto-reflexivos da literatura e da crítica contemporâneas, descartando-os em prol de uma maior cumplicidade com o leitor. E, nesse sentido, o seu trabalho como cronista de jornal foi peça fundamental na formação desse pacto de não estranhamento, de um modo de ver as coisas, o cotidiano, semelhante ao de qualquer leitor potencial do Diário de Minas, da Tribuna Popular, de A Manhã, do Correio da Manhã ou do Jornal do Brasil, jornais que trabalhou regularmente desde os anos 20 até 1984, quando abandona o ofício de cronista. (SÜSSEKIND, 1993, pp. 261-262)

Continua Sússekind que “tanto o poeta cronista quanto o poeta-crítico, a seu modo, respondem à perda de uma linguagem comum, de referentes unívocos e de um público homogêneo e sem rachaduras de classe ou opinião com que se defronta o escritor moderno.” Nesse sentido, Drummond em alguns momentos procura restaurar essas rachaduras, e em outros, torna mais decisivo o corte de possíveis laços de identidade com seu público. Segundo Sússekind:

Enquanto a poesia crítica faz do poema objeto e interlocutor de um exercício literário que se constrói justamente sobre os vazios e rachaduras formados pelo distanciamento entre artista e público, e pelas divisões internas desse mesmo público, o poeta-cronista responde por outra via ao apagamento de tais identidades. A poesia-crônica não trabalha com cortes, mas sobretudo com restaurações. (SÜSSEKIND, 1993, p.263)

Nesse sentido, Sússekind explica a apropriação da poesia-crônica com a linguagem da prosa e do coloquialismo do texto de jornal; além disso, afirma que o texto literário no jornal se torna de mais fácil assimilação por um leitor não especialmente interessado em poesia. Segundo ela, a crônica torna-se um mediador extremamente eficiente entre poeta e público.

A respeito dessa invasão da poesia no espaço da crônica (no jornal) lemos um artigo intitulado “Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade: O poema do periódico ao livro”, que trata da real situação de publicação da poesia de Drummond, escrito por Julio Castañon Guimarães, apresenta alguns motivos da publicação de alguns poemas em periódicos. Segundo ele:

Os dez livros de Carlos Drummond de Andrade, de Alguma poesia a Lição de coisas, contêm 315 poemas. Desses poemas há 303 publicações em periódicos antes da edição em livro. Esse número não quer dizer que foram publicados em periódicos igual número de poemas; na verdade, há alguns que foram publicados duas e até três vezes. Quanto aos periódicos, seu número chega a cerca de 70, provenientes de dezenas de diferentes

localidades e ao longo de um período de cerca de 30 anos. Subsistiram, entre esses poemas, 142 em versão datiloscrita e 40 em versão manuscrita. (GUIMARÃES, 2000, p.4)

O autor apresenta outra questão interessante sobre as hipóteses para essa situação de publicação, que podem ser pelos menos duas distintas: “a publicação em periódico como experimentação de recepção; ou a publicação em periódico como efetiva forma de divulgação, de afirmação de uma presença na vida literária.” (GUIMARÃES, 2000, p. 6)

Nesse sentido, quase todos os poemas de Drummond, mesmo os publicados em livros de poesia exclusivamente foram primeiramente publicados em periódicos. O que antecipa a forma de publicação dos poemas-crônicas posteriores. Mesmo que posteriormente a publicação de poemas-crônicas se dê por outro motivo, Drummond já havia experimentado e conhecido as vantagens desse meio de publicação em relação à comunicação com o público.

Guimarães acrescenta uma questão interessante sobre as relações entre os meios de publicação com determinados grupos. Segundo ele:

Se a primeira dessas hipóteses se conecta diretamente com a produção textual, ambas as hipóteses se conectam com uma possibilidade de exame dessas publicações de poemas em periódicos a partir de relações não apenas textuais que aí se estabelecem: que tipos de autores participam desses ou daqueles periódicos? que tipos de textos são publicados nesses ou naqueles periódicos? em suma, como nas publicações em periódicos se entremostam e se organizam grupos, tendências, programas, projetos? Mas também — o que nem sempre é lembrado quando se estudam as relações referidas — como as efetivas realizações textuais que a seguir podem vir a se rearticular nos agrupamentos em livros inserem matizes nessas séries de relações? (GUIMARÃES, 2000. p.6)

Embora essa questão possibilite uma análise sobre as formas e situações de publicação<sup>28</sup>, aspectos relacionados a autor e grupos de autores, o que nos remete a um estudo mais sociológico da literatura, nessa análise nos concentraremos nos textos que compõem o livro *Caminhos de João Brandão* e as relações que os textos estabelecem entre si e com os aspectos já mencionados a respeito do gênero crônica, da poesia e da produção ensaística de Drummond. Não podemos deixar de

<sup>28</sup>Lembramos que essa situação não é exclusiva de poemas; pode se dar também com a ficção, embora com algumas distinções. É o caso do que comentamos no primeiro capítulo a respeito dos folhetins em que a publicação seriada em periódicos influencia diretamente a estrutura narrativa. No caso da poesia – e da crônica, o mesmo não ocorre, tendo em vista as dimensões reduzidas dos dois. Acrescenta Guimarães que: “No caso do poema, no entanto, são exatamente essas dimensões que permitem uma proliferação como a publicação repetidas vezes de um poema e que permitem que de um livro de poemas quase todos os poemas tenham publicações independentes em diferentes periódicos. Isto pode criar um percurso textual-editorial independente para cada um dos poemas que compõem um livro.”(GUIMARÃES, 2000, p.7)

mencionar, no entanto, que o aspecto apontado por Guimarães serve como um caminho de investigação possível, o que acrescentaria a esse trabalho as implicações sociológicas – decisões de grupos de escritores e de editores, ideologia dos jornais – na forma de publicações de poemas e crônicas, possibilitando-nos considerar em que medida essas questões interfeririam nesses textos publicados nos jornais.

Além disso, não podemos deixar de destacar as considerações de João Cabral de Melo Neto em “A função moderna da poesia”<sup>29</sup>, capítulo incluído em *Prosa*, no qual relaciona a poesia moderna ao contexto e condições de leitura do leitor moderno, uma das questões que implica diretamente nesse trabalho, sobretudo por apontar o problema da incomunicabilidade dos poemas, e, dessa maneira, indicar uma explicação possível para o fato de poemas serem publicados nos espaços da crônica. Segundo Cabral:

Em consequência de não se terem fixado tipos de poemas capazes de corresponderem às exigências da vida moderna, o poeta contemporâneo ficou limitado a um tipo de poema incompatível às condições da existência do leitor moderno, condições a que este não pode fugir. A apresentação (não organizada em formas “cômodas” ao leitor) de sua, rica embora, matéria poética faz da obra do poeta moderno uma coisa difícil de ler, que exige do leitor lazeres e recolhimento difíceis de serem encontrados nas condições da vida moderna. Cada tipo de poema que conheceu a literatura antiga nasceu de uma função determinada; ajustar-se às exigências da estrutura perfeitamente definida do poema era, para o poeta, adaptar sua expressão poética às condições em que ela poderia ser compreendida e, portanto, corresponder às necessidades do leitor. O poema moderno, por não ser funcional, exige do leitor um esforço sobre-humano para se colocar acima das contingências da sua vida. **O leitor moderno não tem a ocasião de defrontar-se com a poesia nos atos normais que pratica durante a sua vida diária.** Ele tem, se quer encontrá-la, de defender dentro de seu dia um vazio de tempo em que possa viver momentos de contemplação, de monge ou de ocioso. (MELO NETO, 1997, p. 98-99, **grifo nosso**)

Havíamos inferido que a crônica é o gênero que se assenta melhor à vida moderna, sobretudo pela potencialidade de se adequar à linguagem cotidiana e à estrutura dos gêneros do cotidiano. Diante da constatação de João Cabral de Melo Neto, a poesia moderna até então não teria conseguido se adequar às condições da vida moderna, no que diz respeito aos leitores. Nesse sentido, a intromissão dos poemas no espaço cronístico pode ser entendido como uma alternativa à dificuldade da poesia atingir as contingências da vida moderna, dando possibilidades aos leitores de jornal lerem ao acaso ou diariamente algo de literatura e poesia, fazendo

<sup>29</sup>Tese que foi apresentada em um Congresso de Poesia em São Paulo no ano de 1954.

uma pausa nas suas leituras de notícias diárias e, sobretudo, dando uma pausa a agitação da vida diária.

Sobre a inacessibilidade e incomunicabilidade da poesia, Drummond já havia feito constatação semelhante às de Cabral em suas crônicas ensaísticas, o que fica claro em declarações como: “O público não nos decifra: apóia ou despreza simplesmente. (ANDRADE, 1975, p.75)”; “A poesia não se dá, é hermética ou inumana” (ANDRADE, 1945, p. 219).

Por essas razões, Drummond tentaria justamente mesclar os poemas às crônicas com a clara intenção de aproximar os leitores do jornal à leitura cotidiana não apenas de crônicas, mas também de poesia, esta tão pouco habituada ao leitor moderno como afirma Cabral.

Para respondermos essas questões e defendermos a hipótese de que Drummond estaria criando uma cultura literária, devemos iniciar efetivamente nossa análise. Antes disso, é necessário que façamos uma descrição geral do livro *Caminhos de João Brandão*. Destacamos que as crônicas que o compõem foram publicadas primeiramente no jornal *Correio da Manhã*, e são datadas entre 1958 a 1968.<sup>30</sup>

Com o intuito de elucidarmos um pouco mais sobre a produção cronística de Drummond, buscamos alguns esclarecimentos de Martins (2013), que a divide em fases de acordo com as transformações estilísticas e temáticas das mesmas. Segundo ele, as décadas de 60, 70 e 80 correspondem à fase madura e mais característica de Drummond cronista, em que se configura uma produção com composição voltada para os “flagrantes do cotidiano”. Segundo ele:

Nesse período, as crônicas tornam-se variadas, e adquirem a feição característica do estilo peculiar ao autor, com textos que comentavam, criticavam e analisavam os acontecimentos do país e do mundo, sempre

---

<sup>30</sup> Segundo João Camillo Penna, em um artigo intitulado “O ensaio, a crônica, a poesia-crônica”, Carlos Drummond de Andrade constrói a sua obra poética paralelamente a uma atividade assídua de jornalista, ao longo de toda a sua vida. Faz um levantamento geral dos jornais em que escreveu: “(...) no Diário de Minas, na seção “Sociais” (1921-1926); no Diário de Minas, como redator-chefe (1926-1929); no Minas Gerais, órgão oficial do estado, como auxiliar de redação e como redator (1929-1934); em A Tribuna, como redator (1933); simultaneamente no Minas Gerais, Estado de Minas e Diário da tarde como redator (1934); no Correio da Manhã e na Folha Carioca como colaborador do suplemento literário (1945); na Tribuna Popular, diário comunista, como co-editor (1945); no Minas Gerais de novo (1949-1953); e finalmente como cronista com atividade quase diária, no Correio da manhã, onde publica a coluna “Imagens” (1954-1969), e no Jornal do Brasil (1969-1984). No total foram 63 (ou 64 em sua conta) anos de trabalho jornalístico (DRUMMOND, 2006, apud PENNA, p. 3)

com observação arguta e penetrante da realidade, sobretudo do cotidiano do Rio, uma espécie de Brasil em microcosmos, síntese de todas as virtudes e mazelas de nossa jovem nação. Nesse sentido, o olhar de Drummond não se volta apenas e tão somente para a captura de flagrantes do cotidiano; sempre acompanhados de particular percepção da circunstância, do fato analisado ou relatado, muitas vezes em forma de conto breve, de modo a trazer à tona não apenas o registro coloquial do dia-a-dia, mas enfeixá-lo, ao mesmo tempo, como espécie de apólogo crítico da situação. Frequentemente recorria à cena, ao diálogo, no lugar do texto dissertativo, para dar agilidade de narrativa a um acontecimento que encerrava, na própria narração, algum tipo de sátira, de ironia, ou mesmo simplesmente para, através do humor, realizar a crítica aos costumes. Nesse último aspecto, a crônica torna-se um instrumento, nas mãos de Drummond, para criticar uma série de problemas típicos da sociedade brasileira, sobretudo certos costumes e questões sociais que dificultavam o processo civilizatório e o funcionamento do estado. (MARTINS, 2013, p. 124)

Em *Caminhos de João Brandão* observamos que houve uma preocupação na seleção e organização das crônicas em uma ordem específica, que não corresponde à ordem cronológica de publicação original, embora as datas em que foram publicadas originalmente aparecem no final de cada uma delas. Constatamos que as crônicas datam dos anos de 1958 (uma crônica), 1961 (uma crônica), 1963 (duas crônicas), 1964 (uma crônica), 1965 (nove crônicas), 1966 (vinte e duas crônicas), 1967 (dezessete crônicas) e 1968 (treze crônicas).

A seleção das crônicas desse livro obedece a outro critério, o temático e não à ordem cronológica propriamente dita, ou seja, as crônicas escolhidas foram as que correspondem ao contexto social, cultural e político do Brasil na década de 60, e foram organizadas de modo a criarem determinado efeito ao leitor, efeito de continuidade da leitura de uma crônica a outra, própria do suporte livro, perdendo assim a efemeridade característica da crônica do jornal, embora mantenham as peculiaridades linguísticas próprias das crônicas do jornal.

O título do livro antecipa a razão da seleção destas crônicas e sua ordenação. Percebemos que as cinco primeiras crônicas estão organizadas em uma sequência narrativa. Cada crônica destas cinco corresponde a um capítulo de uma história narrada em terceira pessoa, relatam as intervenções do personagem João Brandão nas questões políticas do Brasil e estabelecem uma continuidade. Pelos títulos que essas crônicas sequenciadas apresentam, podemos compará-las à capítulos, há inclusive um título geral para essas cinco crônicas: “História do animal incômodo”, o que poderia ser o título da história. Em seguida, apresentam-se as crônicas “O cavalo”; “Opiniões”; “A cauda”; “A situação complica-se”; “Final”.



A partir desse ponto, João Brandão aparece apenas em “Impróprio para mineiro” e novamente ao final do livro em uma nova sequência narrativa de crônicas: “História do cidadão no poder”, que compreende: “João Brandão salvará o país?”; “Nova Bossa: A Qualqueridade”; “Começou assim o novo governo”; “Pedras no caminho de João Brandão”; “Final (sem drama) da crise”. No final do livro, há uma nova sequência de crônicas em que João Brandão protagoniza. Essa última sequência de crônicas será analisada adiante, a fim de destacar suas particularidades.

Além disso, entre essas duas ordenações nas quais se inseriu o personagem João Brandão estão dispostas crônicas de temáticas variadas, embora todas reflitam sobre o contexto social, político e cultural.

A partir disso, analisaremos o modo como as crônicas estão estruturadas. Já havíamos apontado que há poemas inseridos entre crônicas; percebemos agora que eles aparecem de modo a suspender a ordem prosaica e sua inserção obedece a intervalos mais ou menos regulares. Assim, a cada sete ou oito crônicas há um poema.

Quanto à estruturação das outras crônicas que não são poemas, percebemos que a maioria delas são relatos e diálogos. Os diálogos passam a impressão de serem conversas extraídas de uma cena presenciada no cotidiano, normalmente entre pessoas estranhas, o que favorece a criação de saídas inesperadas para os diálogos e as falhas na comunicação decorrente do estranhamento com o outro. Em alguns exemplos de crônicas com diálogo temos “Telefone” e “Conversa de casados”, que nos remetem a situações e diálogos específicos.

Destacamos que há diferentes tipos de situações criadas nas crônicas, embora em geral produzam efeito humorístico. Inicialmente, para fins metodológicos, separaremos as situações representadas deste modo: situação engraçada; situação absurda; situação imaginada (impossível de acontecer). As crônicas “José de Nanuque”, “O chope e a passagem”, “Impróprio para mineiro”, “Acertado”, por exemplo, revelam situações absurdas, mas trata-se do absurdo do nosso contexto social elevado a um extremo. A situação imaginada não deixa de ser absurda, mas não se configura uma situação possível de acontecer na vida cotidiana, é o caso da crônica “Cabral, em sua estátua”, em que um interlocutor desconhecido dialoga com

a estátua de Pedro Álvares Cabral. Diálogo que com humor rediscute a história do descobrimento do Brasil.

Outras crônicas são exercícios com a própria língua, o que parece ser uma particularidade de Drummond, ora com termos utilizados no cotidiano, provérbios e gírias, próprios da linguagem oral como “Para um dicionário”, em que o cronista brinca com ideia de fazer um dicionário de galanteios ouvidos na rua; ora como um exercício poético sobre os significados: “O outro nome do verde” e “Exercício de/sem (?) estilo”; ora como uma brincadeira com a necessidade de criarmos termos compostos pela falta de precisão da língua, o que podemos observar na crônica “A eterna imprecisão de linguagem”.

A partir dessas observações iniciais, formulamos as seguintes questões: Qual o estatuto literário dessas crônicas? Qual a especificidade da intromissão da poesia em um livro de crônicas? Qual o efeito do diálogo e do relato? Qual o efeito da intromissão de um personagem em crônicas organizadas de maneira que se assemelham a capítulos? Há crônicas que embora sejam em prosa aproximam-se mais de um exercício poético? Qual a função do humor e da ironia nos textos?

Com base nessas considerações a respeito da aproximação do poema da crônica, enfocando-nos particularmente nos poemas-crônicas de Drummond reunidos no livro *Caminhos de João Brandão*, observamos que os poemas diferem em relação a sua formalização. Alguns poemas poderiam muito bem ser escritos em prosa, pois não apresentam rimas, embora apresentem ritmo, como em “Nova canção (sem rei) de Tule”; outros possuem rimas simples mantendo a temática do cotidiano noticioso como “Diabos de Itabira” e “FMI”. O efeito da leitura desses poemas que utilizam estratégias diversas também difere, considerando que o ritmo do poema sem rimas é mais acelerado. Um poema com rimas e pontuação marcada, como pontos de interrogação ao fim de alguns versos, favorece um ritmo mais lento, para dar um espaço para a reflexão diante dos questionamentos presentes no poema, o que percebemos em “Diabos de Itabira”.

Desta forma, iniciaremos a análise pelas crônicas-poemas deste livro, que totalizam nove: “Diabos de Itabira”; “Nova canção (sem rei) de Tule”, “FMI”, “No festival”, “O novo homem”, “União nacional em três dias”, “Na escada rolante”, “Um chamado João”, “O morto de Mênfis”. Analisaremos efetivamente os poemas-crônicas “Diabos de Itabira”, “Nova canção (sem Rei) de Thule” e “FMI”.

O poema “Diabos de Itabira”<sup>31</sup> foi publicado em 1967 no Correio da Manhã. Compõem-se de dezessete quadras; as rimas apresentam-se regularmente no 2º e

---

<sup>31</sup> Diabos de Itabira

Os Demônios de Itabira  
serão, de fato, diabólicos,  
ou meros e pobres diabos  
vagamente melancólicos?

Li que, fazendo diabruras,  
aturdem parapsicólogos  
como os Capetas antigos  
aturdiam sábios teólogos.

De nada vale exorcismo  
contra o Demo itabirano?  
Ou talvez quem o exorciza  
quer ir na onda do engano?

Que Tinhoso hoje se lembra  
de dizer crespas bocagens,  
se todas elas agora  
são as flores da linguagem?

Entra, Canhoto, no embalo,  
vai ao teatro, ao cinema.  
Vê lá se terias chance  
de enrubescer Ipanema.

Fazes correr os sapatos,  
por si, à frente dos pés?  
Qualquer mágico de esquina  
faz isso e ainda faz mais dez.

E nem carece ser mágico,  
que este truque a gente sabe:  
o povo corre e não paga  
as tabelas da SUNAB.

Meu Pé-de-Pato pernóstico  
no vazio do Cauê:  
a tuas artes prefiro  
as do saci-Pererê.

Ele apenas assobia,  
não quer saber de Latim,  
que já saiu do currículo  
como a pedra sai do rim.

Estás desatualizado,  
se queres obrar o mal.  
Ele hoje em dia se usa  
é na escala universal.

Quebras pratos: nem ao menos,  
como a Vale do Rio Doce,  
fazes desertos na mata,

no 4<sup>o</sup> verso de cada estrofe. Além disso, a primeira e a última estrofe do poema são semelhantes, dando a ideia de que a última é conclusão do pensamento iniciado na estrofe inicial, delineando a reflexão realizada ao longo do poema. A estrutura do poema é fechada, embora a reflexão condensada diga mais do que a conclusão revele.

Já na primeira estrofe deparamo-nos com um questionamento: “Os Demônios de Itabira/ serão, de fato, diabólicos,/ ou meros e pobres diabos/ vagamente melancólicos?” Além dessa, muitas outras estrofes apresentam o ponto de interrogação. No entanto, a interrogação marca a presença de perguntas retóricas, que apenas sugerem a reflexão para o leitor e determinam a pausa necessária para isso, ou seja, interferem ao mesmo tempo no ritmo da leitura e no sentido do poema.

a fogo, a machado, a foice.

Desculpa-me a rima torta,  
pois Torto também te chamas.  
Mas por que tão miço surges,  
sem esplendores e chamas?

E por que em Itabira  
teus cascos foram parar?  
Se nas terras do sem-fim  
havia tanto lugar?

Se aí onde tu aspiras  
a chatear meio-mundo,  
não tens sorte, meu Carocho,  
nem no espaço de um segundo?

Pois a ironia da terra  
que deu Tico e deu Fernando  
Terceiro e deu Minervino  
ri de quem a está gozando.

E goza, por sua vez,  
os seiscientos mil Diabos,  
sem recorrer a água-benta  
nas pias e nos lavabos.

Os diabos de Itabira  
– juro – não são diabólicos.  
São meros e pobres diabos  
sem assunto, melancólicos.

A questão da rima no poema é interessante pelo fato de Drummond ser de uma tradição que abolia a rigidez das rimas, para fins apenas estéticos, o que foi afirmado por Drummond em uma de suas crônicas ensaísticas: “A coisa simples”. Entretanto, utiliza-se de rimas regulares nesse poema, que se associa também ao tipo de estrofe utilizada, a quadra, que aparece também em gêneros populares. Assim, as rimas e os versos curtos dão um ritmo mais acelerado a cada estrofe, quebrado apenas pelos pontos de interrogação.

Os termos reiterados da primeira e última estrofes “Demônios/Diabos – diabólicos x pobres diabos – melancólicos” revelam que o sentido de Diabo que outrora se associava ao sobrenatural, o inexplicável, o Mal, de uma maneira ampla, em oposição ao Bem (ou a Deus do Cristianismo), agora não tem mais o mesmo sentido, talvez apenas mantenha o sentido da expressão “pobre diabo”, utilizado no cotidiano como sinônimo de “pobre coitado”, assim todo diabo hoje é um “pobre diabo”, ou seja, um sujeito qualquer.

Além disso, ao longo das estrofes, o poeta apresenta uma série de sinônimos para o termo Demônio/ Diabo, tais como: Capetas, Demo, Tinhoso, Canhoto, Pé-de-pato, Torto, Carochão.

A utilização desses termos também ocorre na crônica “A eterna imprecisão da linguagem” deste livro, na qual o cronista discorre sobre os vários termos para se referir a mesma coisa. Assim temos “Ô diabo! Lucifer? Belzebu? Azazel? Exu? marinho? alma? azul? coxo? canhoto? beijudo? rabudo? careca? tinhoso? pé-de-pato? pé-de-cabra? capa verde? romãozinho? bute? cafute? pedro botelho? temba? tição? mafarrico? dubá? louro? A quatro?”. (ANDRADE, 1985, p. 58) Percebemos assim, que o cronista procura estabelecer intertextualidade entre as crônicas publicadas no livro.

Brincando com a multiplicidade de termos disponíveis na língua, ao mesmo tempo desloca o termo “Demônio” para outros sinônimos em diferentes situações do cotidiano, a fim de demonstrar como o elemento sublime e elevado do termo não cabe mais no mundo cotidiano. O processo se dá em exemplos de situações em que por comparação se visualiza que a esfera do sublime (tempo anterior) é superada pela do mundo do cotidiano atual. Essa comparação entre dois contextos sociais explorada pelo poema possibilita-nos analisa-lo fazendo esta divisão:

Tempo anterior	Tempo atual (do livro de crônicas)
----------------	------------------------------------

Demônios/Diabos de Itabira	
<p>“Adurdiam sábios teólogos” (v.8) Antes era exorcizado (implícito)</p> <p>“Dizer crespas bocagens” (v. 14) Antes erubescia as pessoas com suas palavras (implícito)</p> <p>“Fazes correr os sapatos,” / “por si, à frente dos pés?” (vv. 21, 22)</p>	<p>“aturdem parapsicólogos” (v.6) “De nada vale o exorcismo” (...) “Ou talvez quem o exorciza / “quer ir na onda do engano” (vv. 9, 11, 12) Agora (...) / são as flores da linguagem? (vv. 15,16) “vai ao teatro, ao cinema.” / Vê lá se terias chance / de enrubescer Ipanema. (vv. 18, 19, 20) “Qualquer mágico de esquina” / “faz isso e ainda faz mais dez.” (vv. 23, 24)</p>



Mágica - E nem carece ser mágico, / que este truque a gente sabe: / o povo corre e não pega / as tabelas da SUNAB<sup>32</sup>. (vv. 25, 26, 27, 28)

<p>“Meu Pé-de- Pato pernóstico” (...) “as tuas artes prefiro” (vv. 29, 31) O Diabo sabe latim (implícito)</p> <p>“Estás desatualizado,” / “se queres obrar o mal.” (vv. 37, 38)</p>	<p>“as do Saci Pererê.” (v. 32) “Ele apenas assobia,” / “não quer saber de Latim,” (vv. 33, 34)</p>
---	---



Latim - “Ele hoje em dia se usa” / “é na escala universal.” (vv. 39, 40)

<p>Comparado a Vale do Rio Doce não consegue provocar tanta destruição.</p>	<p>“... nem ao menos,” / “como a Vale do Rio Doce,” / “fazes desertos na mata,”</p>
---	---

<sup>32</sup> Superintendência Nacional de Abastecimento, extinta em 1998, teve importante papel na regularização de preços e políticas públicas de controle de abastecimento em períodos de planos econômicos até a década de 1980.

(implícito)  “Mas por que tão micho surges,” / “sem esplendores nem chamas?” (vv. 47, 48) “E por que em Itabira <sup>33</sup> / teus cascos foram parar? / Se nas terras do sem- fim / havia tanto lugar?” (vv. 49, 50, 51, 52)	/ “a fogo, a machado, a foice.” (vv. 41, 42, 43, 44)
---	---



Se (em Itabira) “onde tu aspiras a chatear meio mundo” (v.53), “não tens sorte” (v.55) “nem no espaço de um segundo?” (v.56)
--



“Pois a <u>ironia</u> da terra” (Itabira) (v.57) / “ <u>ri de quem a está gozando.</u> ” (v.60) “E goza” (v. 61) “os seiscentos mil Diabos” (v. 62) “sem recorrer a agua benta” (v. 63)
--

Nessa estrofe final se estabelece uma relação com o início, “os diabos de Itabira não são diabólicos, são pobres diabos sem assunto e melancólicos”. Fica claro também que a principal característica nesta estrofe é a ironia: “que ri de quem a está gozando e goza sem utilizar agua benta”. Nesse sentido, o Diabo hoje não se caracteriza mais pela maldade, mas pela ironia. Ampliando o contexto de Itabira, referido no poema, para o mundo moderno, podemos inferir que este talvez comporte apenas a melancolia (pobres diabos meramente melancólicos) e a ironia, pois já há nesse mundo maldade e destruição o suficiente sem a ajuda do Diabo. Em resumo, observa-se o rebaixamento que iguala, essa tabula rasa da sociedade moderna que tudo dessacraliza.

Mészáros (1993) apresenta essa questão ao tratar da alienação (de Deus) pelos homens. Segundo ele, a literatura moderna empurra para segundo plano as

<sup>33</sup> Itabira – cidade natal do poeta Carlos Drummond de Andrade; dado que comprova uma referência autobiográfica ao poema-crônica, o que comentamos no capítulo anterior ser uma estratégia do cronista para provocar um efeito de proximidade entre cronista e leitores.

conotações religiosas e ressaltam as forças impessoais da reificação<sup>34</sup>, a fragmentação, o isolamento e a despersonalização, mas, ao mesmo tempo, preserva a magnitude “diabólica” em relação aos poderes que se defrontam à busca de sentido pelo homem; segundo ele, o diabólico passou a ser a condensação figurada de alguns dilemas do homem. Dessa forma, Mészáros afirma que a literatura moderna “traz consigo uma consciência crescente da realidade e da responsabilidade que surge a partir da perda das justificativas anteriores, ligadas, contudo, ao sentimento paralisante da incapacidade de enfrentar a dificuldade detectada.” (MÉSZÁROS, 1993, p.10) Neste fragmento resume essa reflexão:

Dessa forma, a consciência recua para dentro de si mesma e clama pela fuga, depois de provar para si mesma que não pode haver fuga. De novo, uma situação de ironia *par excellence* que adquire a forma do demônio secular: uma força do mal incomparavelmente mais poderosa que o homem e, apesar disso, totalmente inseparável do próprio homem. A ironia entra na literatura moderna através deste caminho, como condição existencial, e persiste, desde então, como seu traço notável. (MÉSZÁROS, 1993, p.10)

Nesse sentido, os pobres diabos no poema são os próprios homens, que precisam lidar com sua consciência, ou seja, com a impossibilidade de atribuí-la a uma dimensão mitológica, divina ou diabólica. Por esse motivo, o poeta afirma que se trata de diabos melancólicos; melancolia esta que provém da consciência da perda de um estado anterior em que ainda era possível explicar a consciência de si pela esfera divina (diabólica).

Com isso, lembramos de algumas considerações de Octávio Paz, nas quais considera que “o humor torna ambíguo tudo que ele toca: é um juízo implícito sobre a realidade e seus valores, uma espécie de suspensão provisória, que os faz oscilar entre o ser e o não ser.” (PAZ, 1982, p. 277) O poema de Drummond acima revela isso, pois não celebra o tempo atual, embora admita que o mundo anterior já se perdeu (os diabos já não são mais diabólicos, são melancólicos), assim não há um triunfo de uma das realidades, há uma fusão de ambas. Segundo Paz, essa fusão é o humor e a ironia e conclui: “A fusão da ironia é uma síntese provisória, que impede todo desenlace efetivo.” (PAZ, 1982, p. 277)

---

<sup>34</sup> Significados para reificação – 1- considerar algo abstrato como coisa material; 2- representar o ser humano como objeto físico privado de qualidades pessoais ou de individualidade. De acordo com Marx, considerar o trabalho como uma mercadoria (commodity) exemplifica a reificação do indivíduo; 3- transformar o homem ou algo em coisa - objeto de consumo. <<http://pt.wiktionary.org/wiki/reifica%C3%A7%C3%A3o>>



Outro poema destacado desse livro de crônicas é “Nova canção (sem rei) de Tule”, publicado em 26 de janeiro de 1968. Trata-se um poema narrativo em que se intertextualizam duas narrativas: uma é a história representada pelo poema de Goethe<sup>35</sup> sobre o rei de Thule que após a morte de sua amada, bebe sempre em uma taça de ouro dada por ela. Antes de o rei morrer bebe o último gole (de tristeza pela ausência da esposa) e a atira no mar para que o amor de ambos permaneça eterno. Essa relação com a canção de Thule imortalizada por Goethe fica explícita já no título, sendo esta uma nova canção de Thule, agora sem o rei.

Os primeiros versos do poema de Drummond fazem referência ao poema de Goethe, o que ocorre precisamente entre os versos 1 a 6. Os versos seguintes também referem à tradução do poema feita por Nerval para o francês e as adaptações desse poema para o teatro lírico, feitas por Gounod e Berlioz. Nesse sentido, em toda essa primeira parte o poema contextualiza o romantismo alemão, ou seja, a lírica tradicional.

---

<sup>35</sup>Canção do Rei de Thule (Der König in Thule) - Goethe

Houve um rei de Thule que era  
mais fiel do que nenhum rei.  
A amante, ao morrer, lhe dera  
um copo de ouro de lei

Era o bem que mais prezava  
e mais gostava de usar:  
e quando mais o esvaziava  
mais enchia de água o olhar.

Quando sentiu que morria,  
o seu reino inventariou,  
e tudo quanto possuía,  
menos o copo, doou.

Depois, sentando-se à mesa,  
fez os vassallos chamar  
à sala de mais nobreza  
do castelo, sobre o mar.

E ele ergue-se acabrunhado,  
bebe o último gole então  
e atira o copo sagrado  
às ondas que em baixo estão.

Viu-o flutuar e afundar-se,  
que o mar o encheu de seus ais.  
Sentiu a vista enevoar-se:  
E não bebeu nunca mais!  
(Tradução: Guilherme de Almeida)

Em seguida o poema sinaliza uma mudança: “Isso foi há tanto, nervoso tempo!” (v.12) e “Já não se jogam taças de ouro / numa varanda sobre o mar / nem em qualquer outro lugar. / E Tule é outra.” (vv.13-16)

Ainda no verso 16, na segunda oração independente, anuncia-se um elemento novo sob a forma de indagação: “Mas que vejo?” Dessa forma, anunciando o elemento novo como algo que se percebe objetivamente, o poeta estabelece uma ruptura radical com o contexto inicial do poema. A sequência a seguir refere-se a esse novo contexto histórico social introduzido no poema, marcado por algo jogado ao mar que antes não existia:

Que objeto é esse lançado  
às profundas do Mar de Baffin  
quando até as óperas mudam  
de tom, em seu texto eletrônico?  
Nem é um só, mas três ou quatro  
alfaias de um rei dolorido  
a desfazer-se de lembranças  
inefáveis, no fim da vida?  
E é ouro mesmo? Não: plutônio  
(o duzentos e trinta e nove)  
E urânio, seu irmão-primo  
(o duzentos e trinta e cinco)

Trata-se de um contexto em que até as operas não são as mesmas, já que podem ser reproduzidas eletronicamente e já não se joga ouro ao mar, joga-se esse elemento formado por plutônio e urânio, com os quais são fabricadas as bombas atômicas.

A comparação que o poeta estabelece entre a história de amor de Tule com a bomba produz efeito irônico no poema, a ironia parece estar tanto na inadequação do poema de Goethe lido no contexto atual da crônica-poema, quanto na problematização do caso da bomba jogada no mar:

tão juntos como outrora juntos  
em amoroso contubérnio  
o rei e sua amada estavam.  
Sob a blindagem protetora,  
o idílio desses elementos  
é de infernal doçura (...)  
(...) pois amor  
com tal potência em megatons  
é antes símbolo de morte  
do que rima para flor

O poeta também joga com a possibilidade de rima para amor, que possuindo a potência em megatons de uma bomba, não pode ser rima para flor, mas um símbolo de morte. Podemos entender que diante de um acontecimento como a

bomba jogada no mar, não importam as rimas e se justifica a distância que se dá com o contexto lírico amoroso. Ironiza duplamente o sentido dado por Goethe, na rima e no sentido, ou melhor, no sentido recontextualizado de amor, agora símbolo de morte, e na impossibilidade deste rimar com flor, pois a correspondência fonética nem de longe criariam igual correspondência de sentido.

Além de ser um poema narrativo, também é polifônico, pois há outras vozes além do poeta: a voz das focas em pânico; a voz dos esquimós em coro; a voz que ressoa não se sabe de onde:

Focas em pânico: “Por que/ nos remetem para depósito/ esses invólucros letais/ seguidos de uma caixa negra/ com cabalísticos sinais,/ se nenhum crime cometemos/ em nossas solidões claustrais?”  
 Esquimós repetem em coro/ a angústia das focas, o medo: “ninguém pode viver tranquilo/ nem ao menos neste degredo?/ Que presente é este, sem dó,/ agredindo a paz do esquimó?”  
 “Calma, filhinhos – uma Voz/ ressoando não se sabe de onde,/ esclarece, pede desculpas:/ Foi apenas um acidente/ em treinamento de rotina (...)  
 (ANDRADE, 1987, p. 35)

O uso de várias vozes aproximando a poesia do gênero dramático é algo já utilizado por Drummond em outros poemas como em “Noite na repartição” (*A Rosa do Povo*), onde há várias vozes e todo o poema mantém a formalização dramática; também há outros exemplos como “Infância” (*Alguma Poesia*) em que a voz da mãe irrompe o poema composto por reminiscências, “Sociedade” (*Alguma Poesia*), em que as vozes reproduzem de uma forma geral os comportamentos convencionais nas relações sociais, e são várias vozes que irrompem o longo poema “Os bens e o sangue” (*Claro Enigma*).

Nesse poema percebemos também a utilização abundante de referências que dão detalhes quanto aos mecanismos e especificidades das bombas e motores como: “nossos motores (oito) dos B-Cinquenta e Dois”, “plutônio (o duzentos e trinta e nove)”, “urânio, seu irmão-primo (o duzentos e trinta e cinco), “blindagem protetora”, “detonador”, “potência em megatons”. Essas referências em contraposição ao perigo que as bombas provocam à humanidade e todos os seres vivos também ironizam o acontecimento, representando e criticando a situação social em que o elevado nível de conhecimento científico, que supostamente deveria agir em prol da humanidade, produz uma situação inversa. Esse excesso de referências funcionais, inseridas não aleatoriamente no poema, são antes perturbadoras que esclarecedoras.

A “voz que ressoa não se sabe de onde” talvez seja o símbolo desse conhecimento científico destrutivo na mão de alguns que detêm o poder de acionar esses conhecimentos a sua vontade:

(...) dia e noite, mês a mês,/ ano a ano, nossos motores/ (...) vêm fazendo no mar das nuvens/ com esses mimosos engenhos/ tão amáveis e perfeitos/ e de prodigiosos efeitos/ para o fim de lembrar o Homem/ que viver é graça precária/ dependente de nosso arbítrio,/ e portanto não facilite/ se não quer converter-se em cinzas/ sem sequer urna cinerária. (ANDRADE, 1987, p. 36)

A ironia do poema também pode ser observada no uso exagerado de adjetivos positivos à bomba em contraste com a ação esperada da mesma: “mimosos engenhos”, “amáveis e perfeitos”, “de prodigiosos efeitos”.

Na sequência do poema, ainda no pronunciamento, “a Voz” afirma tratar-se de “bombas bentas” pelo “santo desejo de dirigir bem esse mundo”. Podemos entender isso como uma crítica ao uso recorrente de adjetivos, termos e conceitos que distorcem reais interesses em alguns discursos. Não faltam exemplos na história de líderes que idealizaram salvar seus países e os destruíram. Vê-se então como uma crítica ao uso de termos que em si mesmos são paradoxais como “guerra santa”, “guerra fria”, por exemplo. A expressão “bombas bentas” ironiza o uso de termos suavizadores, eufemismos para situações extremas que colocam em risco a vida humana. A voz ressoante bem poderia ser entendida como representação irônica de certos discursos políticos e religiosos altamente ideológicos.

Nos versos: “Já não há espada da justiça/ nem lanterna do entendimento” percebemos um diálogo com as histórias em quadrinhos, de super-heróis, produzidas, sobretudo nesse período pós-guerras e guerra fria, por norte americanos. Trata-se de leituras da cultura pop para a defesa do país, envolvendo normalmente cenários de guerra e destruição em massa. Podemos associar a esses versos a Liga da Justiça<sup>36</sup> e um de seus integrantes, Lanterna Verde. Além disso, a espada da justiça remete primeiramente a espada que a divindade grega, a Justiça (símbolo do Direito) carrega em um dos braços, carregando no outro a balança.

---

<sup>36</sup>A Liga da Justiça da América é uma equipe de super-heróis criada pela editora americana DC Comics, inspirada na Sociedade da Justiça, outra equipe de super-heróis, mas essa criada nos anos 1940.

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Liga\\_da\\_Justi%C3%A7a](http://pt.wikipedia.org/wiki/Liga_da_Justi%C3%A7a)<

Novo movimento do poema se dá com a comparação do contexto cotidiano da bomba ao mar com o poema de Goethe, Nerval e os mestres músicos “dos velhos tempos do Oitocentos”. Essa comparação contrasta os dois contextos históricos, o século XVIII e o século XX: “Ninguém mais joga copa de ouro/ ao mar, nem há mais Rei de Tule./ Mas, de vez em quando, uma bomba/ (ou três ou quatro) se diverte/ fazendo o úmido trajeto.”

O poeta finaliza o poema em tom de brincadeira, utilizando rimas e assumindo um tom de modéstia a sua qualidade de poeta ao utilizar a versiprosa: “Então, este simples escriba/ claudicante na versiprosa/ eis que tentou versiprosar/ mais um caso de bomba ao mar.” O “Então” (conjunção) dá a ideia de conclusão ao poema. Aqui aparece a voz do poeta que se confunde com a voz do próprio Drummond, lembrando que, sendo um poema-crônica, isto parece ser uma das estratégias do escritor para criar um tom autobiográfico ao texto.

Observamos que a crônica que é apresentada antes de “Nova canção (sem rei) de Thule”, “A fugitiva”, tematiza também a situação das bombas jogadas ao mar acidentalmente. Essas duas crônicas são apresentadas com o título geral “Bombas sobre a vida”. “A fugitiva”, porém, não está formalizada como poema, mas como uma fábula em que a bomba é personagem da narrativa. O humor nessa crônica está no fato de a bomba possuir voz e no seu discurso de indignação que questiona os homens pelas atribuições que dão para as bombas<sup>37</sup>.

O poema “FMI”<sup>38</sup> publicado em 29 de setembro de 1967 tematiza a situação da política econômica internacional naquele momento histórico social, seu tom é

<sup>37</sup> Drummond escreveu também o poema “A bomba” que faz parte do livro *Lição de coisas*, publicado em 1962, livro em que representa o passado, Minas Gerais, a brevidade da vida e a observação do tempo, e que também dialoga com o Concretismo.

<sup>38</sup> Fundo Monetário Internacional (FMI), organização internacional iniciada em 1944 na Conferência de Bretton Woods, foi formalmente criada em 27 de dezembro de 1945 por 29 países-membros, e homologado pela ONU em abril de 1964. Seu objetivo era ajudar na reconstrução do sistema monetário internacional no período pós-Segunda Guerra Mundial. Os países contribuem com dinheiro para o fundo através de um sistema de quotas a partir das quais os membros com desequilíbrios de pagamento podem pedir fundos emprestados temporariamente. Através desta e outras atividades, tais como a vigilância das economias dos seus membros e a demanda por políticas de auto-correção, o FMI supostamente trabalha para melhorar as economias dos países. Declara-se “uma organização de 188 países, trabalhando para promover a cooperação monetária global, a estabilidade financeira segura, facilitar o comércio internacional, promover elevados níveis de emprego e crescimento econômico sustentável e reduzir a pobreza em todo o mundo”; além de promover a cooperação econômica internacional, o comércio internacional, o emprego e a estabilidade cambial, inclusive mediante a disponibilização de recursos financeiros para os países membros para ajudar no equilíbrio de suas balanças de pagamentos.

< [http://pt.wikipedia.org/wiki/Fundo\\_Monet%C3%A1rio\\_Internacional](http://pt.wikipedia.org/wiki/Fundo_Monet%C3%A1rio_Internacional)>

irônico e isso dá sustentação ao poema, além das correspondências sonoras que reforçam o sentido e dão coesão ao poema. O título “FMI” antecipa o tema do poema, já que é uma sigla que se refere a Fundo Monetário Internacional.

Na primeira estrofe introduz a questão de forma ilustrativa: os versos 1 e 2 “Ao vento do Parque dançam/ as bandeiras” ilustram a união de algumas nações (simbolizadas pelas bandeiras) em torno de algum interesse comum, o que é reforçado pelo verso 3 “Unem-se os povos finalmente.” O advérbio “finalmente” sugere ser uma união que há tempos estaria por ocorrer. O fato de essa união se dar em torno do “Direito Especial de Saque” (v.4) revela o sentido destes primeiros versos, já que essa nomenclatura designa uma forma de crédito internacional concedida pelo FMI aos países membros<sup>39</sup>.

De todos os poemas que analisamos até agora, este é o que mais explora os recursos da rima, ritmo e aliteração. É estruturado por versos livres, embora apresente outros tipos de correspondência acústica, o que podemos observar nestes versos da terceira estrofe:

Mas tantos Governadores me intimidam  
poderosos concentrados lingüestranhos  
em frente ao mar que nada sabe de Finanças  
e propõe a grandeza sem governo,  
o mar profundo em frente ao Fundo.  
Qual dos dois colossos me conforta  
a solidão do ser entre moedas  
em que não está gravado o simples Nome  
do *Mundo*?

Há uma correspondência fônica nos finais das palavras “poderosos concentrados linguistranhos”, o fato de estarem dispostos numa sequência sem vírgulas é determinante para o ritmo que nesse verso se acelera, produzindo um efeito de sentido sobre o verso anterior. Lido sem pausas esse segundo verso produz-se um efeito de tumulto, confusão, intranquilidade. Dessa forma, dá ênfase ao fato do poeta revelar que se intimida com tantos Governadores, com interesses particulares e falando línguas estranhas.

O advérbio de lugar “em frente ao” também é reiterado e deslocado no segundo verso, produzindo uma inversão de sentido entre os dois versos em que aparecem. Assim temos:

---

<sup>39</sup> Esses “papéis-ouro”, o Direito Especial de Saque, não circulam dentro dos países membros do FMI, mas são usados exclusivamente pelos governos e bancos centrais como meio de pagamento internacional, como complemento do ouro e de moedas estrangeiras na sua posse, seria então uma espécie de moeda comum entre esses países e também uma espécie de crédito.

em frente ao mar que nada sabe de Finanças (v. 16)  
o mar profundo em frente ao Fundo (v.18)

Poderíamos dispor os versos desta forma: (os países) “em frente ao mar que nada sabe de Finanças” é complementado por “ao mar profundo em frente ao Fundo”. Esses versos acentuam o sentido de que entre o FMI e os países que estão afastados pelo mar em outros continentes há um total desconhecimento quanto ao mecanismo de funcionamento do “Fundo”, a essa ênfase também é corroborada pela aliteração em “F” acompanhado de “re”, “i” ou “u”. A rima encontrada em “profundo” e “Fundo” produz um sentido de contraste entre o mar profundo e o Fundo (sem profundidade). Ou seja, o Fundo Monetário Internacional é apenas uma articulação política e econômica para reestabelecer e manter a estabilidade econômica de países ricos, enquanto que os subdesenvolvidos “em frente ao mar” continuam no desconhecimento e na pobreza.

Nos versos “a solidão do ser entre moedas / em que não está gravado o simples nome do Mundo”, o segundo verso completa o sentido do primeiro: nas moedas não está gravado o nome Mundo, ou seja, elas não representam o mundo, apenas um segmento deste e assim também promovem a segmentação entre países e entre os grupos sociais nesses países. Dessa forma, “a solidão do ser” aumenta, ser este que não pode mais ser entendido apenas como parte da dicotomia Ser x Mundo, ou seja, o ser solitário não tem um sentido apenas existencial e ganha um sentido geopolítico, em decorrência da segmentação do Mundo.

As estrofes seguintes exemplificam essa não participação de alguns países no contexto de estabilização e enriquecimento que objetiva o FMI ao mundo todo. Na quarta estrofe observamos muitas referências associadas à economia e ao mercado financeiro, além de referências de lugares específicos do Rio de Janeiro:

Da *passarela* vejo o *pássaro*  
que esvoaçando vira BIRD e no seu bico  
biririco  
leva o financiamento a curto prazo  
e longa espera. Meu destino  
em que junta de ricos e de pobres  
se *resolve* ou *dissolve*  
no catch do ouro contra o dólar?  
Depressa, a Brocoió,  
ao Maracanã, ao Golden Room,  
onde o fundo se esqueça de si mesmo  
e bóie na *florínea superfície*  
de langues amavios.  
Excesso de liquidez ou falta de,

matéria é de piscina  
 ou de pequenos bares de Ipanema  
 onde o comércio internacional não vale  
 um chope bem tirado e seu diadema  
 de espuma.

No primeiro verso, “passarela” e “pássaro” não só aliteram-se pelos sons, mas pelo fato de possuírem o mesmo radical. Além disso, o vocábulo “pássaro” relaciona-se com o termo em inglês *bird*, que é idêntico em grafia mas fonética diferente da sigla BIRD referente à Banco Internacional para Reconstrução e Desenvolvimento, instituição financeira do Banco Mundial que proporciona empréstimos e assistência para o desenvolvimento a países de rendas médias com bons antecedentes de crédito. Essa associação de BIRD a pássaro é o que possibilita também a relação com o termo “bico”, que por sua vez cria o jogo sonoro com “birirrico”. Essa associação de sons nos leva ao entendimento desse banco como um mecanismo para o enriquecimento de países que dispõem de crédito, ou seja, países desenvolvidos. Além disso, esse financiamento se dá “a curto prazo e longa espera”, versos que apresentam uma antítese (“curto” x “longo”) para enfatizar a contradição entre o que objetiva o banco e o que realmente ele realiza.

Há correspondências fônicas entre as palavras “florínea” e “superfície” (v.34), nas quais se reiteram os sons nas sílabas tônicas – fonema “i”; os termos também coincidem quanto à posição da sílaba tônica, ambos são paroxítonas terminadas em ditongo crescente. Além disso, o ditongo da sílaba final de *superfície* alitera-se com a terminação de *bóie*, no mesmo verso. Também há uma correspondência sonora em “resolve” e “dissolve” (v.29). O verbo “dissolver”, sendo algo que ocorre em meio líquido, está associado à liquidez, que na economia significa tanto o valor livre de descontos ou despesas quanto o grau de negociabilidade de um título ou ação e sua possibilidade de ser transformado em dinheiro a qualquer momento. A liquidez está relacionada à velocidade com que a economia pode ser transformada, a alta e baixa do dólar de acordo com a quantidade de investimentos em ações e títulos. Da mesma forma, as economias menores se dissolvem de acordo com a cotação do dólar, já que todo o comércio internacional está associado a isso.

Assim, o poeta joga com outro sentido possível para liquidez, o de estado da matéria (líquido), relativo àquilo que flui. Associado a liquidez econômica com estado da matéria cria uma conexão entre os sentidos apresentados pelas seguintes palavras e expressões: “mar”, “profundo” e “Fundo” (reiterado em várias estrofes) –



termos relacionados inclusive pela sonoridade; “dissolve”, “bóie”, “florínea superfície” (também interligados pelos sons), “liquidez”, “matéria”, “espuma”.

Além disso, o poema apresenta uma contradição entre liquidez (livre de descontos, o que flui) x matéria (produtos de qualidade de pequenas empresas). A “matéria”, distante das reviravoltas do mercado econômico, são as pequenas economias, “onde o Fundo se esqueça de si mesmo”, “onde o comércio internacional não vale/ um chope bem tirado e seu diadema de espuma”.

Entretanto, ao lado de economias menores, há lugares em que se reconhece a presença de disparidades econômicas: Maracanã x Golden Room (Copacabana Palace). Ou seja, se o FMI pretende recuperar as economias, sobretudo dos países subdesenvolvidos, como explicar as disparidades econômicas existentes dentro desses próprios países.

O termo “espuma” do último verso da quarta estrofe é repetido na estrofe seguinte no primeiro verso e associa-se sonoramente com os termos “pluma” e “samba”, em que ocorre aliteração de “s”, “p” e “b”, “uma” e “m”-“a”. Assim, quarta e a quinta estrofes se ligam em significado e significante, pois “espuma”, “pluma” e “samba” relacionam-se à leveza, aspectos da cultura do povo que permitem transcender aos problemas econômicos, dos quais podemos citar o carnaval, a música, as bebidas como o “chopp” mencionado na quarta estrofe.

Aliteram-se também “fero”, “Fundo”, “fim”, “frágeis”, “flébeis”. Essas correlações sonoras entre os termos reforçam a relação de sentido nos versos, na estrofe e no poema. A aliteração de “f” reforça o sentido de “Fundo”, termo repetido em todas as estrofes e que dá concisão ao poema. As “frágeis” e “flébeis” economias sobrevivem “ao sol latino ou africano” (v. 45) pela existência de “espuma, pluma e samba”. Os países desses continentes se aproximam em aspectos culturais, climáticos e econômicos, embora o africano, hoje, seja muito mais empobrecido, resultado de anos de colonialismo e exploração.

Na década de 60, contexto em que o poema foi escrito, eram continentes compostos apenas por países subdesenvolvidos, economicamente a mercê dos países ricos que decidiam “a hora do Sol e a hora de cair/ orvalho” (vv. 49-50), “à custa de primários objetos/ de troca” (vv. 46-47). Nesses versos (46, 47 e 48), novamente há aliteração nos sons “p” e “r” destacados das palavras “primários”,

“troca”, “pálio”, “protetoral”; além disso, há rima externa em “pálio” (v. 47) e “orvalho” (v. 50).

A penúltima estrofe esclarece a situação de relações entre desenvolvidos e subdesenvolvidos. A proposta de “levar ao extremo a ajuda técnica/ para o desenvolvimento” (vv. 53-54) não pode ser entendido apenas como algo positivo, já que não é qualquer proposta que convém aos países sem estrutura econômica sustentável e com tantas disparidades econômicas internas. Esta estrofe apresenta também uma estrutura rítmica determinada pelas rimas externas no primeiro e quarto versos (“tento”, “desenvolvimento”) e no sexto e sétimo (“criaturas”, “alturas”).

Na última estrofe reiteram-se os versos da estrofe inicial do poema com uma pequena modificação: “Ao vento dançam/ bandeiras e bandeiras no ar que/ é todo vibração no Parque” (vv. 59-60-61). Os versos são retomados para dar uma ideia de acabamento ao poema, embora a conclusão da provocação inicial transforme-se em ironia resignada:

Que discutem os homens no areópago<sup>40</sup>  
do mercado mundial?  
Pergunto – e não responde – a uma gaivota  
junto de Kiri Bista, do Nepal,  
que me serve de rima e de silêncio.

Como já havia feito em “Poema de Sete Faces” (“Mundo mundo vasto mundo,/ Se eu me chamasse Raimundo/ seria uma rima não seria uma solução.”), com o intuito de esclarecer que mais importante que a formalização estética (rimas, versos, estrofes), Drummond parece querer chamar a atenção para à informação e à reflexão trazida pelo poema, chamando a atenção do leitor com a sonoridade. Utiliza a sonoridade apenas para enfatizar a mensagem, pois o assunto tratado no poema implica em referências ligadas diretamente ao contexto econômico e não devem ser confusas, nesse sentido utiliza poucas imagens ou figuras de linguagem. De uma forma contrastante, a rima guarda o silêncio, mas provoca a reflexão. Além disso, o fato de ser seguida de silêncio provoca uma perplexidade em quem lê que esperaria diante disso um caminho possível<sup>41</sup>. Além disso, podemos entender que como a

<sup>40</sup> Areópago: conselho de membros da aristocracia ateniense.

<sup>41</sup> Atentamos, particularmente nesse poema, para o que Hécio Martins destaca no livro “A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade e outros ensaios”. Segundo ele: “Num sistema rico e variado como o das rimas de Carlos Drummond de Andrade, o observador há de estar vigilante para que não lhe escapem procedimentos intencionais e sistemáticos, em que se manifeste clara a consciência de que a rima tem uma função, ou uma gama de funções que não e reduzem necessariamente às mais elementares e comuns, de assinalar ritmicamente o término dos

situação não leva a uma conclusão, a sonoridade anda em distonia com o silêncio diante da situação real que o poema revela. A ironia do final está justamente nesse silêncio apesar de a rima e todas as correspondências sonoras exploradas no poema.

Também é irônica a situação de pretensa união entre países representada apenas pela união de bandeiras no Parque. O final do poema traz a informação de que um dos encontros dos países para as decisões do FMI foi realizado no Nepal, país pobre do sul da Ásia, mas um grande mercado exportador.

Essa situação se revela um tanto incoerente, mas evidencia por isso mesmo os interesses do FMI. Ao recorrerem ao crédito internacional, os países subdesenvolvidos aumentam suas dívidas e aumenta a necessidade de fortalecerem suas economias; ao mesmo tempo, precisam abrir os seus mercados e aumentar os investimentos estrangeiros, o que ocorre em detrimento da valorização de seus mercados internos. Isso possibilita aos países desenvolvidos o controle dos mercados externos, com a entrada de empresas estrangeiras nos países subdesenvolvidos, os quais, com pouca tecnologia, não conseguindo competir com as empresas estrangeiras acabam disponibilizam mão-de-obra a elas. Além disso, os países ricos conseguem comprar mercadorias primárias dos países pouco desenvolvidos por preços menores e importar aos mesmos seus produtos industrializados, e com esses procedimentos, aumentam seus mercados consumidores e favorecem ainda mais seu desenvolvimento econômico.

Esse poema tenta revelar ao leitor essas incoerências nas propostas do FMI, além de ser um poema referencial a respeito de elementos da economia. Além disso, essa excessiva referencialidade entra em choque com a exploração de elementos rítmicos e sonoros no poema. Provando que a estrutura em versos está em função de um efeito no leitor, o de chamar a atenção para a realidade que está revelando.

---

versos, de estruturar os versos em estrofes e as estrofes em poemas; não poucas vezes ela é, ao lado disso, muito mais que isso: delicado instrumento de criação de ritmos tenuemente marcados, de insinuação de maior carga significativa numa palavra, de representação simbólica de correspondências entre significados (por aproximação ou por repulsão); e cria, outras vezes, apoios rítmicos para estruturas poemáticas assentadas essencialmente em versos brancos, ou ao contrário, sob a forma de uma incorrespondência (não-rima), retira ao poema esse apoio, que um esquema regular fazia pressupor, do que podem resultar surpreendentes efeitos, que logo se examinarão.” (MARTINS, 2005, p. 65)

A crônica “Telefone”, escrita em março de 1967, representa uma situação do cotidiano conduzida até o absurdo, critica a burocracia que existe na esfera de serviços públicos no Brasil. O humor está no absurdo da situação cotidiana representada, o que se aproxima daquilo que Eco apresenta em *Entre a mentira e a ironia*.

A crônica inicia com um engano produzido pela falha da comunicação, ou seja, o diálogo se dá, mas a comunicação não se estabelece de maneira plena:

- O senhor é que é o senhor mesmo?
- Como?
- Estou perguntando quem é o senhor, afinal.
- Evaristo Pestana de Matos, seu criado.
- Isso eu estou vendo na carteira de identidade. Mas o talão de inscrição diz Abel Setembrino de Matos.
- É meu avô paterno. (ANDRADE, 1987, p.17)

Nesse ponto já deduzimos que os interlocutores são desconhecidos e que se trata de um diálogo que ocorre em algum setor público, pelas referências a “carteira de identidade” e “talão de inscrição”. O assunto da conversa diz respeito a Abel Setembrino de Matos, avô de um dos interlocutores e titular da referida “inscrição”.

O diálogo avança, o interlocutor 1 (funcionário) tenta esclarecer que apenas o titular pode reclamar a “inscrição”; o interlocutor 2 (cliente) esclarece que seu avô (o titular da inscrição) já é falecido desde 1952.

A partir disso, o interlocutor 2 reclama a inscrição de um pedido à Companhia Telefônica (feita há 24 anos) de compra de telefone. Sendo o titular morto, a inscrição estaria cancelada, responde o interlocutor 1. O interlocutor 2 dramatiza, retruca ter sido essa inscrição passada de pai para filho durante duas gerações e só naquela ocasião o nome do titular tinha sido anunciado no jornal.

A crônica termina de uma forma tragicômica, pois o interlocutor 2 morre em frente ao funcionário requerendo o direito de ter o telefone.

- O que eu quero é o telefone de meu avô, pedido em 1943!
- Retire-se, o senhor está enchendo!
- Hein?!
- Está enchendo, já disse!
- Estou é me sentindo mal... Uma coisa do lado esquerdo... uma nuvem... uma vertigem... A gente esperando desde a segunda guerra mundial, e na hora de receber o telefone, ah meu Deus, o senhor me chama para seu seio... Não faz isso comigo, deixa pelo menos eu tomar um taxi, ir em casa entregar a meu filho Tonico este talão... Quem sabe se ele um dia... Cai.
- (ANDRADE, 1987, p. 19)

Trata-se de uma situação irônica, pois quando a Companhia chama para pagar a primeira cota do telefone o titular e seu filho já estão mortos e finalmente o neto morre tentando adquirir o direito de pagá-lo. Desse modo, a crônica desenvolve-se de modo humorístico e irônico, revelando que o cômico está no absurdo das situações representadas. Como as contradições que a vida apresenta não conseguem ser compreendidas e/ou resolvidas, elas são tratadas ironicamente, pois não se consegue sair dos embustes burocráticos do país.

Essas situações podem ser vistas como paradoxos da vida moderna, pois, ao mesmo tempo em que há possibilidade para adquirir novas tecnologias que tornem a vida mais confortável, há uma barreira burocrática para isso. Ao mesmo tempo em que todo indivíduo pode escolher qualquer coisa para consumir, precisa se adaptar a ordem da vida social, as filas, os impostos, ou seja, há uma liberdade individual aparente, pois há uma regulação social por trás disso, as formalidades, as normas, os impostos, e todas as questões burocráticas.

A crônica “Entre a orquídea e o presépio” foi publicada em 1968, observamos que, embora seja escrita em prosa, apresenta elementos poéticos. Nesse sentido, poderíamos afirmar que se trata de uma prosa poética. Trata-se de uma narrativa em terceira pessoa, que narra uma história que aconteceu no passado, o que pode ser comprovado no uso do tempo verbal pretérito perfeito.

A princípio, chama a atenção na crônica o seu ritmo e, associando-se a ele, a sua sonoridade. Os períodos são curtos, sintéticos, assemelhando-se aos de um poema. A frase ou orações finais de cada período normalmente apresentam uma sonoridade e ritmo mais marcados, forçando a uma pausa prolongada na leitura do período seguinte. A vírgula marca os segmentos finais, forçando a leitura mais lenta dos mesmos. É o que podemos observar nesses fragmentos:

[...] era a maior festa, na cidade casmurra, de ferro e tédio.  
Solenidade de procissão, sem padre e cantoria.  
Só uma casa se mantinha rigorosamente alheia, como vazia.  
[...] o gênio dos dois não combinava, tinham chegado a compromisso, logo desfeito.  
Não houve nada: silêncio, portas e janelas cerradas, apenas.  
[...] escadaria de pedra, em dois lanços, amplo frontispício abrindo em sacadas, sob a cimalha a estatueta de louça-da-china – espetáculo.  
(ANDRADE, 1987, p. 102)

Além disso, percebemos que há reiteração em alguns momentos, o que acentua a musicalidade do texto: “E houve o casamento e houve o baile e houve o jantar comemorativo do dia seguinte e houve o outro baile, com a quadrilha fazendo

ressoar no soalho de tábuas inteiriças a música dos tacões dos homens e o salto das mulheres.” A imagem dos saltos e tacões no soalho de tábuas também ativa uma ideia de sonoridade, por isso está definida como “música”, o que também estabelece relação com “baile” e “quadrilha”. Há aliteração no termos “fazendo ressoar no soalho de tábuas inteiriças...”, criando um efeito de alguma espécie de chiado produzido pelas tábuas juntamente com a imagem produzida pelos tacões e saltos nas tábuas.

Também percebemos que o ritmo lento dos finais de frases e orações, por vezes, produz o efeito de síntese a elementos que parecem opostos, como no exemplo do temperamento dos noivos, em que a fusão se dá justamente pelo amor entre ambos: “A noiva era uma risonha morena saudável, o noivo era um passional tímido, amavam-se.”

A descrição da casa onde o casal morou também é realizada de modo poético e sintético, sugerindo algo além das imagens objetivas: “A casa virou jardim,/ alastrado de trepadeiras e gerânios,/ arte mais fina era a coleção de potes de flor-de-seda,/ na varanda;/ capítulo especial,/ as orquídeas./ Também o presépio.” Destacamos nas orações as pausas no ritmo da leitura, que se associam novamente ao ritmo de poema. Além disso, criam-se imagens (metáforas) pelas associações entre “arte mais fina” = “coleção de potes de flor-de-seda” e “capítulo especial” = “as orquídeas”.

Os períodos curtos e a pontuação marcando o ritmo nos fazem inferir que o texto poderia ter sido escrito em versos sem a necessidade de adaptações e cortes. Isso se aproxima do que nos apresenta Octávio Paz em “Ambiguidades do romance”, apontando o retorno da prosa ao poema, o que pode ser visualizado no ritmo e nas imagens criados na prosa.<sup>42</sup> (concluir)

A crônica “Os olhos”, escrita em 29 de novembro de 1967 para o jornal Correio da Manhã, apresenta um cronista (enunciador) apaixonado que confessa sua paixão platônica por uma moça desconhecida, pois não esclarece quem seria a pessoa a quem atribuía sua admiração. Dessa forma, cria uma expectativa no leitor

---

<sup>42</sup> Lembramos que em “Analogia e ironia”, Octávio Paz, analisando a poesia, apresenta a tese da união da poesia e da prosa no romantismo inglês e alemão, mesmo que essa união não se manifeste em todos os poetas, segundo ele: “[...] entre as grandes criações da poesia francesa do século passado encontra-se o poema em prosa, em forma que realiza efetivamente a aspiração romântica de mesclar a prosa com a poesia.” (PAZ, 1984, p. 91)

de que isso será revelado no decorrer da crônica. O enunciador declara inclusive que não espera, mesmo com todo o amor expressado para a amada, uma retribuição. Trata-se de um amor reconhecidamente platônico, que se contenta apenas em admirar fotos da moça:

Em tempos que se esgarçam na neblina dos tempos, conheci uma bela moça, a quem dediquei meus afetos. Servi-a como servem cavaleiros: sem ambição de paga espiritual, que da material jamais o impuro pensamento ousaria visitar-me. A espiritual, confesso que, vez por outra... Sim, um olhar que fosse, desses que me dizem mil palavras, seria o céu em Minas, pois foi em Minas que minha paixão brotou, cresceu, apendoou, ocupou-me todo, como roça de amor plantada. Quem disse que ela me dedicou esse olhar? E achei justo que não o fizesse, justo e conforme com a lei suprema, que coloca o amor acima da retribuição. Não lhe pedi nada; nada me deu. Saberá, mesmo, que eu não pleiteava favores, lá de seu alcácer olímpico – se há alcáceres no Olimpo? (ANDRADE, 1987, p. 76)

Percebemos que o enunciador compara a moça das imagens a uma deusa, afirma que possivelmente ela resida no Olimpo. Constatamos também que nesse ponto há uma comparação com um contexto de amor servil, o amor cavalheiresco que apenas deseja admirar a amada sem buscar nada em troca, aspecto este que se relaciona ao sublime por meio da comparação. Observa-se o elemento sublime também na comparação da mulher a “deusa” e na referência a “Olimpo”, o que nos remete ao contexto clássico. Ao mesmo tempo, esse contexto se mistura ao do amor romântico, já que o enunciador revela deixar de comer para alimentar-se da imagem da amada, que também se multiplica em torno dele:

Por esta simples dúvida se concluirá que para mim era deusa, e vale a conclusão. Deusa era, e distante, se bem que no plano horizontal. Sua imagem estava presente em torno e dentro de mim, multiplicada, perturbadora. Cercavam-me seus retratos; terei comido centenas deles, em lugar de arroz e carne. (ANDRADE, 1985, p. 76).

Assim, a contextualização sublime atribuída à amada se deve às referências entendidas como algo que ultrapassa os limites do cotidiano. Ao referir-se à amada com a atribuição de “deusa”, o cronista denota sobre ela uma característica que entendemos estar além do cotidiano atual da crônica, uma vez que a transpõe ao contexto mitológico. Já no aspecto sublime concebido pela situação, os retratos que teriam sido apaixonadamente “comidos” pelo cronista no lugar do arroz e carne, exemplifica a intensidade do amor, maior que a necessidade vital de alimentar-se.

Entretanto, observaremos que esse contexto sublime não se efetiva, ele foi criado pelo enunciador para produzir uma comparação ao contexto real, o cotidiano,

o que se revelará na sequência da crônica. Essa comparação dos dois contextos é o que possibilita a ironia ao contexto atual da crônica.

Dessa modo o cronista cria um universo de humor na crônica, pois, mesmo que as referências à amada provenham apenas dos retratos, encontramos o aspecto sublime sobre a situação descrita, novamente ultrapassando os limites do cotidiano:

O pior era à noite, quando os retratos começavam a mover-se, luminosos no escuro, e eu lúcido e amoroso (pois não se tratava de delírio) via minha amada afundar-se nas maiores aventuras, perigos e amores. Nada podia fazer para impedi-lo. Terrivelmente assistia a tudo, bêbado de paixão, e mais nessa paixão me afogava, brejo, amazonas, oceano, e afogado amava. Com os olhos. (ANDRADE, 1985, p. 77)

Essa nova informação a respeito das aventuras da amada assistidas pelo enunciador força-nos a fazermos uma nova associação, inferimos que esses retratos em movimentos (que não são delírios) são na verdade as imagens do cinema e da televisão. Logo, a moça em questão era provavelmente uma atriz de cinema. Essa comparação produz novamente humor, criado pelo confronto entre o enunciado sublime com o cotidiano, que fica implícito ao leitor. A ironia desta crônica exige uma relação entre produção e recepção, pois esse cotidiano que vai se anunciando implicitamente deve ser percebido pelo leitor.

Baseando-nos no que Brait observa em sua análise, nesse caso específico, a ironia foi expressa num contexto em permite a dupla leitura, gerada pela ambiguidade da enunciação e traduzida na organização verbal do enunciado, o que inclui o contexto (ou co-texto) que o acolhe e possibilita sua significação. Por isso há também uma necessidade de que se perceba o contexto que a crônica sugere, ou seja, pressupõe uma relação de convivência entre produção e recepção.

Nesse terceiro parágrafo o cronista/enunciador começa a sinalizar o contexto real ao leitor. E nesse ponto, dá ênfase aos “olhos”, o que dá o título e perpassa toda a crônica, pois o tempo todo são eles que admiram, observam, veem a realidade, em movimento, estática, distorcida ou não.

No quarto e último parágrafo o cronista apresenta uma nova situação de humor, novamente criada pelo confronto do sublime com um aspecto do cotidiano, mas dessa vez, o sublime se perde com a utilização da imagem da mulher amada no contexto publicitário, associado ao consumismo, e, portanto, dessublimado:

Voltou agora, parece que desta vez querendo impressionar-me. Saltou à minha frente um retrato com chapéu de cowboy, retrato que, sorrindo, me oferecia um refrigerante. Obrigado, mito. Mas como posso imaginar-te como



esse sombreiro? Como ligar-te a essa garrafinha? Não são estes os feitiços próprios a cativar-me uma segunda vez. (ANDRADE, 1985, p. 77)

Nessa nova situação o enunciador parece ter perdido o encantamento que tinha inicialmente pela amada. Embora se refira a ela ainda como “mito”, aqui o termo é utilizado com novo sentido, próprio dessas situações contemporâneas de utilização de imagens pela mídia.<sup>43</sup>

A grande virada do sublime para o cotidiano é a constatação de que o “mito” da mulher amada estava contaminado pelo anúncio publicitário de refrigerantes. Ligada ao consumismo, teria perdido todo o seu aspecto sublime, conflagrando no fim do romance entre o cronista e a imagem da mulher. Isso nos remete a perda da aura que lamenta Benjamin, visão da arte sublime desfeita em meio à reprodutividade técnica e “contaminação” da arte pelo mercado consumidor.

No olhar circunstancial de Drummond, não é o sublime que no cotidiano perde ser caráter, mas o aspecto do cotidiano visto criticamente que se volta para uma noção sublime do passado já inexistente. O cronista cria o efeito de humor irônico, provocado pelo contraste entre a situação das imagens midiáticas x a situação sublime sugerida pelas referências a elementos de outros contextos histórico-sociais.

A mescla de estilos, sublime e cotidiano é o que marca as inovações trazidas pelos modernistas segundo Auerbach<sup>44</sup>. Isso se associa ao que já mencionamos no segundo capítulo a respeito da poesia de Drummond nas colocações de Merquior. Lembrando que, segundo este, a poesia de Drummond carrega a marca da poética

<sup>43</sup> Lembramos do poema “O Mito”, publicado em A Rosa do Povo, que representa essa mesma situação embora em verso.

<sup>44</sup> O método de análise proposto por Auerbach em *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental* (1976) poderia complementar nosso estudo no aspecto comparativo entre a poesia e as crônicas de Carlos Drummond de Andrade; parece que a comparação entre os contextos associados ao sublime e ao lírico e os contextos referenciais e cotidianos são bastante utilizadas tanto nos poemas quanto nas crônicas de Drummond. De outra maneira, também poderíamos associar o sentido sublime ao gênero poético e o sentido do cotidiano ao gênero crônica, ou, como referido por Auerbach, alta *mimesis* e baixa *mimesis*.

Nas investigações sobre as representações literárias canônicas do Ocidente, Auerbach parte sempre de um fragmento particular, expandindo-o na análise da obra toda e estabelecendo relações para a realidade histórica, ou seja, o movimento de análise é do particular para o geral dentro da obra e depois para o geral no contexto social específico. Utilizando esse método, poderíamos analisar as crônicas de Drummond (o particular) para estabelecer a relação com a poesia, utilizando as noções de alta e baixa *mimesis* já mencionadas, ampliando o foco para as relações com o contexto literário de um modo mais amplo. Lembrando que as relações poderiam ser feitas de maneira inversa, ou seja, partindo-se de um poema, ou de aspectos particulares nos dois gêneros e relacioná-lo com o contexto histórico-social. Apresentamos essa possibilidade apenas para que se perceba que a forma de abordagem deste trabalho é apenas uma entre muitas.

modernista, o “estilo impuro”. Além disso, Drummond apresenta-nos um novo gênero de dicção: dispõe acontecimentos ou situações sérias, trágicas ou problemáticas mediante o emprego de uma linguagem prosaica e “vulgar”.

Assim, a comparação entre contextos diferentes é o que constitui discursivamente a ironia no texto, trata-se de um processo discursivo que espera um desdobramento por parte do leitor. O enunciador joga com a duplicidade de sentidos: a situação construída pela crônica (o amor platônico) e o real produzido pelo discurso publicitário e midiático (a ser criticado). Ao mesmo tempo, joga com as expectativas do leitor, não dando referências claras de a qual contexto está se referindo ou criticando, deixando que o leitor perceba que se refere de forma não direta ao discurso publicitário e que a associação com o sublime está disposta ironicamente.

O cronista conclui, filosofica e nostalgicamente, que em certo tempo era possível ver mais do que realmente havia na terra, sem a imposição das imagens, as quais não nos deixam escolher se queremos ou não olhá-las.

Se me queres de novo prostrado a teus pés, não me dês nada de ti nem dos outros, que nada te requeri nunca, mas restitui-me, oh, restitui-me os meus olhos antigos, que viam na terra o que a terra não tem... Os olhos, os olhos é que são a paisagem. E mudam. (ANDRADE, 1985, p.77)

Desse modo o cronista critica as situações cotidianas nas cidades, em que se pode enxergar apenas a realidade física consumida por anúncios luminosos, cartazes e outros meios de divulgação publicitária, o que talvez nos impeçam de ver outras realidades, ou simplesmente de pensar e refletir sobre essa que estamos observando. O cronista sugere que não são as paisagens que mudam, mas os olhos, o modo de olharmos e, nesse sentido, sugere que devemos renovar constantemente o olhar à revelia de quanto do que observamos não seja produto de nossas escolhas. A realidade deve ser observada criticamente, os olhos devem mudar constantemente, assim como mudam as realidades.

Aproximando-se na questão da percepção visual, a crônica “Queixa de uns óculos errados”, publicada em 05 de abril de 1968 no *Correio da Manhã*, foi escrita em primeira pessoa, com um enunciador dirigindo-se a um interlocutor, o “Doutor”, que recebeu óculos errados ao primeiro. Percebemos inicialmente que a crônica está na forma de carta de reclamação e se direciona diretamente a apenas um interlocutor. Trata-se de uma escolha do cronista em mesclar outros gêneros à crônica e ao mesmo tempo incluir a reflexão sobre um acontecimento comum.

Essa crônica revela um processo de composição diferente, há um aspecto central, o fato exemplar, os óculos errados. Esse fato desencadeia toda uma reflexão, que não se dá apenas com formulações hipotéticas sobre as razões práticas de ter sido receitado uns óculos equivocadamente, mas promovendo uma reflexão existencial, a relação entre sujeito e mundo, embora o cronista reitere constantemente o vocativo “Doutor”, o que implicaria do reclamante a formulação de críticas mais diretas e objetivas.

Entretanto as próprias questões objetivas são apresentadas pelo cronista de maneira diferente: de um fato objetivo ele cria imagens, metáforas ou hipérboles, o que produz efeito irônico, a ironia pelo exagero:

Às vezes (poucas) enxergo tão demais, tão nítido e em relevo, que esbarro na parede colocada a 30 metros de distância, varo por ela adentro, me esborracho. Dói, doutor, dói! Horrível, isso: ver demais em grande e de perto, nu, cru, gigantão. Quero fugir, a imagem me pega, ela é que me viu pelos meus óculos, como se eles fossem de me fazer visto, não de me fazer ver. Entende? Nem eu. Outras vezes é o contrário. Tudo ficou tão longe, tenho a sensação de que viajo a bordo de um avião, as pessoas e as cidades se distanciam para trás; vou cumprimentar um conhecido no Largo da Carioca, estendo a mão, ele já está em Campinas, que Campinas coisa nenhuma, está em Manaus, em não-sei-onde, miudinho, sumindo. Sumiu no mapa. Esses óculos! (ANDRADE, 1985, p. 120)

Também no segundo e no terceiro parágrafos, o cronista tece hipóteses irônicas dirigidas ao interlocutor, ou “doutor”:

O doutor está cogitando nos clientes que esperem, a fila é infinita, vai pela rua afora, pelo continente afora. Seu tempo é diminuto para atender a tanta gente que vê pouco ou confuso, através de um nevoeiro de lágrimas ou de sons e letras embaralhadas. O doutor receitou, está receitado. Desde sempre ou desde, pelo menos, muitos séculos. Enquanto eu, represento uma pequena comédia, sem dúvida, contrariando sua ciência. Os óculos estão certíssimos, meus olhos é que insistem em errar – não é isso? Há óculos para toda a variedade de olhos, mas os olhos nem sempre se adaptam, querem ver de outro modo, procuram o avesso da imagem. Se uma lei sábia tornasse obrigatório o uso de apenas três lentes – de dois – seria genial (...) Oh, doutor! Desculpe se o aborreço, formulando hipótese tão primária. Não foi certamente para chegar a essa simplificação igualitária que o senhor estudou tanto. (ANDRADE, 1985, p.121)

Além disso, apresenta, em meio a essas hipóteses irônicas, uma reflexão de ordem filosófica sobre a realidade objetiva e subjetiva, lembrando do que nos apresentou Candido no capítulo anterior a respeito de as crônicas de Drummond partirem de um fato miúdo, mas revelarem sentidos insuspeitos:

Também pode ser que os óculos, por um mandamento da nova óptica, não sejam para ver; e pode muito bem ser, ainda, que a realidade não deva ser vista, que a gente possa perfeitamente sem o registro retiniano dela; e veremos para dentro, aprofundaremos nosso eu abissal, alheios à forma

incômoda dos objetos; ou não veremos nem sequer nesse poço, não adianta? (ANDRADE, 1985, p. 121)

No último parágrafo o cronista esclarece que se trata apenas de uma reclamação em exercício de seu direito: “reclamo contra esses óculos que o senhor botou no nariz.” E conclui de forma irônica: “O senhor, hem? Se esqueceu de dizer na receita que era para jogá-los fora com a maior urgência, e usar a visão direta, fraca que fosse, míope e contingente que fosse... mas direta.” (ANDRADE, 1985, p. 121). Finaliza em tom de ironia, pois se fosse para utilizar a visão direta, sem óculos, não necessitaria de uma consulta ou de receita médica.

Além dessas crônicas analisadas até aqui, como um dos objetivos também é observar a função ou efeito do personagem João Brandão, que não aleatoriamente inspira o título deste livro, e analisar também o efeito das crônicas organizadas em sequencia narrativa, analisamos as quatro crônicas em sequencia que possuem o título geral “História de cidadão no poder”, que narram com humor a história de João Brandão como presidente do Brasil. As crônicas estão dispostas nesta ordem: “João Brandão salvará o país?”; “Nova bossa: A qualqueridade”; “Começou assim o novo governo”; “Pedras no caminho de JB”; “Final (sem drama) da crise”. As mesmas se apresentam já no final do livro de crônicas.

Como já havíamos mencionado, essas crônicas se assemelham a capítulos, pois estabelecem sequencia narrativa. Nesse sentido, poderíamos inferir que se aproximam mais de uma novela que do conto, considerando que a novela seria uma forma intermediária entre o conto e o romance, em que a ação acompanha a trajetória de um único personagem, ou seja, se aproxima do conto pela extensão e do romance pelo uso de capítulos. Entretanto, no capítulo anterior já havíamos comentado que a crônica se caracteriza por essa permissibilidade e capacidade de absorver as características de outros gêneros literários ou não literários, adequando-os as suas possibilidades de extensão. Nesse sentido entendemos a disposição dessas crônicas, embora isso produza determinado efeito de leitura, o que intencionamos analisar.

A primeira crônica dessa sequencia “João Brandão salvará o país?” apresenta uma situação absurda, o humor está justamente na formalização coerente deste absurdo. A situação que será narrada é apresentada de forma inusitada explorando o humor através das possibilidades linguísticas. O cronista explora o uso do hífen em adjetivos compostos criando uma noção hiperbólica da situação problemática do

país. Afirma não se tratar de um problema de ordem sanitária, mas ordem geral, envolvendo inclusive as situações de outros países, que se referem diretamente ao contexto social em que a crônica foi publicada, a década de 60, particularmente o ano de 1968:

Todo mundo sentiu que a situação chegara a ponto extremo de gravidade quando, no sábado, a Praia do Arpoador amanheceu interditada. Não era a situação sanitária, mas a situação político-administrativo-econômico-financeiro-militar-trabalhista-educacional-vietnâmico-coreano-amazônico-ipasiano-café-soluviano, etc. (ANDRADE, 1987, p.135)

Além disso, apresenta a situação sem dar a princípio explicações para os acontecimentos: “O frescobol foi proibido, o surf também. O próprio mar recebeu intimação para não fazer muita onda; só a estritamente necessária para efeitos decorativos.” (ANDRADE, 1987, p.136) Com isso cria uma expectativa no leitor de saber do que se trata a situação, expectativa que chega ao auge com esta frase: “Tinha chegado a hora.”

No parágrafo seguinte retoma em questionamento: “A hora de que, mesmo?” Então descreve com detalhes o que aconteceu:

O carro blindado parou junto ao edifício em frente à praia, onde reside em paz João Brandão. A alta patente desceu veloz, acompanhada de escolta, dirigindo-se ao apartamento do meu amigo. Alguns vizinhos já choravam pela sorte de João, que sairia dali preso, destinado sabe Deus a que exílio cruel, enquanto outros, menos emotivos, tomavam posição simplesmente para apreciar a cena de um bom ângulo visual. (ANDRADE, 1987, p. 136)

Essa descrição cria uma nova expectativa no leitor, algo aconteceria a João, poderia ser preso, ou simplesmente levado pelos oficiais. Mas, no parágrafo seguinte as expectativas são quebradas, pois a situação descrita contrasta com as expectativas criadas pela descrição anterior; em relação ao que possivelmente aconteceria, a solução que se segue é inusitada:

JB matava seu problema de palavras cruzadas, quando o general assim lhe falou:  
- Nobre cidadão, venho convocá-lo, em nome do Marechal, para o serviço da pátria. O presidente resolveu governar acima dos partidos e dos exércitos, e para isto conta com o morador de Ipanema que tem manifestado, ao longo da existência, a mais absoluta isenção de ânimo, extraordinária lucidez, inigualável desprendimento. Acompanhe-me, sem delonga, até Petrópolis. (ANDRADE, 1987, p. 136)

Além do humor criado pela saída inusitada, há um humor irônico nos motivos de ter sido João Brandão o escolhido pelo Marechal, “a sua absoluta isenção de ânimo, extraordinária lucidez, inigualável desprendimento”, qualidades que, naquele momento social e político no Brasil, não condiziam com as qualidades que

esperariam os militares. A ironia é corroborada pelo uso exagerado de adjetivos para as qualidades apresentadas, o que parece parodiar certo gênero político, os discursos.

O humor é produzido também pelo contraste entre a situação em que JB se encontrava e a absoluta seriedade e formalidade da situação. Eram oficiais em nome do Marechal que o estavam convocando, entretanto, João Brandão ainda vestia um chambre e resolvia tranquilamente suas palavras cruzadas quando ocorreu a interrupção.

Na sequência, Marechal Costa e Silva encarrega João Brandão de uma missão, e este se mostra relutante, o que podemos inferir a partir das tentativas de recusa: “Mas, Presidente...”, “Marechal, eu...”. Tentativas que não refutadas com a seguinte resposta: “Deixa disso, Seu João, não vê que estou lhe dando uma ordem? E até lá, que vou dar um mergulho na piscina. Direita volver, ordinário, marche!” (ANDRADE, 1987, p. 137) Percebemos também um teor cômico na paródia dos protocolos militares como a marcha acima descrita, o que ao mesmo tempo se contrapõe à atitude despojada do Marechal em abandonar a presidência nas mãos de um cidadão qualquer e ir dar um mergulho na piscina.

Assim a João Brandão foi dada a missão de assumir o comando do Brasil. As justificativas do presidente para atribuir o cargo estão construídas de maneira irônica, já que no contexto em que a crônica foi publicada era justamente o Marechal Costa e Silva que estava no comando do Brasil, marcando o início da fase mais dura do regime ditatorial militar no país, fase a qual o general Emílio Garrastazu Médici daria continuidade. No governo de Costa e Silva foi promulgado o AI-5, que lhe deu poderes para fechar o Congresso Nacional, cassar políticos e institucionalizar a repressão, com a justificativa de que houve um aumento significativo das atividades subversivas. Além disso, a repressão do governo contra militantes de esquerda se deu por meios legais (atos institucionais) e ilegais, como as torturas.

Na crônica, a reclamação de Costa e Silva de que todos queriam mandar nele e exigiam uma reforma do Ministério, bem como a relutância do Marechal em destruir a Frente Ampla<sup>45</sup> e a declaração de que um presidente não deve ter

---

<sup>45</sup> A *Frente Ampla* foi um dos principais movimentos de oposição à Ditadura Militar, liderada por Carlos Lacerda. Foi criada em 1966 com o apoio dos ex-presidentes exilados Juscelino Kubitschek e João Goulart com o objetivo de restaurar a democracia no país, teve o apoio também de organizações sociais na região do ABC paulista (Santo André, São Bernardo e São Caetano) e nas cidades paranaenses de Londrina e Maringá. Em abril de 1968, houve manifestação de civis em

influência política e militar reclamam um sentido contrário ao que é dito. O próprio fato de o poder ser simplesmente dado a alguém sem influência política e militar está movimentando o sentido irônico do discurso, pois, na crônica, João Brandão efetivamente assumirá a presidência, e seu percurso será narrado nas quatro crônicas subsequentes.

Observamos então a ironia na declaração do Marechal a João Brandão:

- Brandão, meu caro, isso está uma droga. Todos querem mandar por minha conta, e até mandar em mim. Exigem a reforma do Ministério, como se o Ministério fosse um general da ativa que atingiu a compulsória. Querem que eu acabe com a Frente Ampla e mande brasa na administração. Há também uns casos de corrupção que começam a me dar dor de cabeça. Assim não vai. O jeito, Brandão, é começar tudo de novo, dando plenos poderes a você.

- Eu sei, eu sei que você, como paisano, não dispõe de um centavo de influência política, e que, como reservista de terceira categoria, lhe falta cobertura militar. Por isso mesmo é que o chamei. Estou farto de influências, João. Enquanto eu era candidato, ainda bem. Mas depois que cheguei à presidência, que brincadeira é essa? Você é o único brasileiro que não quer me ensinar a governar. Pois então, está intimado a consertar o Brasil, as instituições, o Ministério, esse caso do café solúvel, os excedentes e tudo mais, até o fim do meu veraneio em Petrópolis. Quero tudo muito direitinho, ouviu? Desça a serra e não brinque em serviço. (ANDRADE, 1987, p.136-137)

Além disso, esta crônica é finalizada com um questionamento, que dá a ideia de incompletude, ou seja, ideia de que haverá uma continuação, sugerindo ao mesmo tempo uma reflexão ao leitor:

Aí está João Brandão investido na tarefa de salvador da pátria, missão urgente, prazo limitado, o país de olho nele, como é que vai ser? Estará à altura do desafio? Fracassará, como os políticos e militares? Será o Homem, o Esperado, o Tal, em frente da História? (ANDRADE, 1987, p. 137)

Na segunda crônica da sequência “Nova Bossa: A qualqueridade” o discurso irônico mantêm-se dando prosseguimento a argumentação iniciada na primeira crônica: João Brandão toma posse de “um cargo político inexistente”, pois se tratava do cargo da presidência apenas cedido pelo Marechal, fato que ocorre sem destaque pela “imprensa escrita, falada e cinética”, brincando com a ideia dos vários tipos de imprensa, mesmo que não exista uma imprensa cinética.

Além disso, o cronista joga com duas situações: a situação político-social real do Brasil e a situação criada ficcionalmente com a introdução de João Brandão no

---

oposição ao regime, mas, no dia 5 de abril, o presidente Marechal Artur Costa e Silva, com a portaria nº 117 do Ministério da Justiça proibiu as atividades da Frente Ampla. Depois da edição do Ato Institucional no. 5, Carlos Lacerda teve seus direitos políticos suspensos por 10 anos, em 31 de dezembro de 1968.

comando do país. Com essa interdiscursividade o cronista consegue problematizar e ironizar a situação real. Assim, a crônica não argumenta diretamente contra o governo de Costa e Silva, sua argumentação é indireta: João Brandão, fazendo exatamente o contrário dos militares e conseguindo melhorias significativas para o país é criticado por todas as esferas sociais. As melhorias propostas por JB consistem em realizar o contrário do que vem sendo feito na realidade. Por isso a referência à realidade está sempre presente, embora de maneira invertida.

Percebemos isso no fato de o Marechal-presidente se ver surpreso por JB não lhe apresentar nenhum projeto de ato institucional estabelecendo preceitos revolucionários de terceiro grau, nem apresenta outros atos de nenhuma espécie, prática corrente nos governos militares, já que era a grande preocupação dos governos militares os atos subversivos e revolucionários. Isso pode ser entendido como uma crítica ao governo de Costa e Silva, que instituía muitas emendas, portarias e atos para limitar a liberdade e concentrar o poder no governo. Além disso, na posse de João Brandão não ocorre nenhuma ação nova, ao contrário, aparentemente nada é feito:

Ficou entendido tacitamente que não era necessário baixar novas leis, por ser suficiente, e até excessivo, o número de leis em vigor. Nem por isso o Congresso Nacional sofreu o menor arranhão; continuou a fazer o que faz e principalmente o que não faz. Quanto às leis existentes, continuaram a existir na medida em que existem, sem se bulir nelas para aplica-las (o que provocaria comoção nacional), cerzi-las ou recolhê-las ao arquivo. O Diário Oficial entrou a circular em branco, prestando maiores serviços aos leitores, que passaram a ter papel para seus rascunhos e para exercícios escolares de seus filhos. (ANDRADE, 1987, p. 137)

As ações de João Brandão imediatamente após a posse frustram tanto as expectativas do Marechal, que imaginava que um cidadão qualquer iria propor ações que favorecessem os grupos revolucionários e que restaurassem a liberdade de opinião, quanto às expectativas do leitor, que esperaria diversas medidas de mudança.

Apesar disso, a grande transformação trazida por João Brandão foi percebida em uma semana, era uma nova atitude mental: “Os brasileiros passaram a não se preocupar com a situação do país. O Governo desistiu de alarmar periodicamente a opinião pública através de medidas insólitas e declarações tranquilizadoras, declarações que produzem efeito contrário.” (ANDRADE, 1987, p. 138)

Essa falta de divulgação das ações passa a ser o modo de governar de João Brandão, o que se reflete no comportamento da população brasileira. Assim, os que



não se preocupavam com a situação do país continuaram a não se preocupar, os que temiam a sorte do país em vários setores reconheceram que era vã a preocupação, outros, empenharam-se pelo bem comum, mas foram advertidos de que não deveriam se empenhar demasiado na salvação nacional. Havia sido instituída uma norma implícita, a *qualqueridade*: “Termo rebarbativo, sujeito a trocadilho, e cunhado por um catedrático da Faculdade de Ciências Políticas, significa o modo de ser de um qualquer, não-herói, não-iluminado, não-portador de missão.” (ANDRADE, 1987, p.138)

Pelo pensamento de João Brandão qualquer um poderia presidir o país desde que não se presumisse “a encarnação da nacionalidade nem depositário exclusivo das tradições da civilização cristã”, e que “experimente as receitas do senso comum.” Neste aspecto, a crônica critica o apelo excessivo ao conhecimento científico, ignorando o conhecimento empírico e o senso comum. Conhecimento este que “em tempos de complexa doutrinação científica” não é muito divulgado e é tomado como “abstruso e escandaloso”. O cronista alerta também para que não se confunda *qualqueridade* com mediocridade, já que esta se fantasia de modéstia ou ostentação e aquela é despreocupada com os “efeitos cenográficos-publicitários”.

Esta crônica é finalizada novamente com uma ideia de continuidade, o que comprova seu parentesco com o folhetim no próprio sentido de escrita seriada, mantendo sempre uma informação aos leitores de “continuação”, lembrando que este aspecto foi estudado com mais detalhes no primeiro capítulo.

A crônica seguinte “Começou assim o novo Governo” discorre sobre as consequências do estilo de governar de João Brandão: “O poder deixou de ser glória e risco.” João Brandão compreende que ao diminuírem-se os gastos governamentais, sobra mais dinheiro para beneficiar a população.

Por isso mesmo, extinguiu-se automaticamente o serviço de segurança, fenômeno que se reproduziu na esfera dos governos estaduais e municipais. Daí resultou aproveitarem-se inúmeros braços na indústria de alimentos e na construção de terminais salineiros, restando ainda capacidade ociosa de mão-de-obra, a ser absorvida gradativamente em outras atividades. A rede hospitalar do país foi grandemente beneficiada com aquela extinção: milhares de leitos puderam ser oferecidos a portadores de enfermidades comuns, sem chance até aqui. Apenas em um setor surgiram protestos. Fabricantes de equipamentos fotográficos alegaram que diminuiria de 85% a demanda de aparelhos, uma vez que os utilizados pela reportagem e turistas não eram mais destruídos com fundamento na segurança nacional. Para que os repórteres não ficassem sem assunto, os turistas sem lembranças documentais, e as fábricas sem movimento, João Brandão criou festivais paisagísticos, divulgando-se

extraordinariamente, daí por diante, a incomparável, esmagadora beleza das quedas-d'água do Iguazú. (ANDRADE, 1987, p. 139)

Além disso, João Brandão instituiu a moeda nacional, que continuou sendo o cruzeiro: “moedinha modesta, porém bastante sincera, a que, para evitar novos trabalhos tipográficos, deu o sabido nome de cruzeiro.” Isso está fazendo referência ao fato de que o Cruzeiro (Cr\$) foi a moeda do Brasil de 1942 a 1967. Posteriormente, esse fato se repetirá na história da economia nacional, o Cruzeiro volta a ser a moeda oficial em dois períodos: de 1970 a 1986 e de 1990 a 1993.

No contexto referido na crônica, em razão da frequente desvalorização da moeda nacional, foi necessário criar um novo padrão monetário que devolvesse valor à economia brasileira, assim, entrou em circulação no dia 13 de fevereiro de 1967 e saiu de circulação no dia 14 de maio de 1970, para ser substituído posteriormente novamente pelo Cruzeiro. Era uma moeda de caráter transitório e desde o seu início, já estava estabelecido que o nome “Cruzeiro” voltaria a ser utilizado. Nesse sentido, a crônica ironiza o fato de que o cruzeiro tenha permanecido como moeda do Brasil por tantos anos, considerando sua ineficácia, no sentido de que propiciava o aumento da inflação.

Na crônica os cidadãos se surpreendem com a constatação que esse dinheiro era aceito e que recebiam em troca as mercadorias que necessitavam “coisa que deixara de acontecer na memória dos tempos.” Isso havia deixado de acontecer em virtude da inflação, motivo pelo qual o Cruzeiro passa a ser cruzeiro Novo em 67; a ironia está no próprio fato da moeda ser desvalorizada de tal maneira que não valia os artigos que os cidadãos necessitavam, ou seja, não servia como valor de troca.

Com essa nova transição da moeda, 1000 Cruzeiro equivaleriam a 1 Cruzeiro Novo; antes disso, 1 Cruzeiro equivalia a 1000 Réis. Esse aspecto também é ironizado na crônica, pois na crônica “O cruzeiro passou a ter valor em cruzeiros, mediante simples instrução do Banco Central” e o “BC absteve-se de expandir novas instruções, contradizendo ou complicando as anteriores” assim a moeda instituída não era “nem forte nem fraca, mas válida”, o que era suficiente.

Com essas mudanças, a situação passa para a “normalidade”. Apesar disso, o cronista questiona a suposta felicidade do povo brasileiro:

Felizes? O Premier Brandão não aspirava a tanto. Sabia que, em tese, melhor para todo mundo seria o governo de cada um por si mesmo, e o de todos por ninguém, mas seu espírito realista/surrealista estava longe de cultivar utopias românticas-bakuninianas. Evitou sempre dar a seu povo um exagero de bens, serviços e dinheiro, que despertasse a cobiça de outras

nações, fazendo deflagrar, talvez, uma aliança das forças ocidentais e orientais contra essa boa gente brasileira, habitante do relativo Paraíso Terrestre. (ANDRADE, 1987, p. 140)

Ao final desta crônica o cronista revela ao leitor novamente uma ideia de continuidade, tanto do governo quanto da narrativa: “Mas o Governo – como a vida – continua.”

A crônica seguinte “Pedras no caminho de JB”, como anuncia o título, apresenta os aspectos negativos e empecilhos no governo de João Brandão; “as correntes políticas iniciaram o combate a João Brandão, por entender que tal melhoria alcançada sem audiência e colaboração do *establishment*, atentava contra ritos imemoriais, e mais cedo ou mais tarde se converteria em desgraça para a nação.” (ANDRADE, 1987, p. 140) Ou seja, a normalidade política e social era vista como algo incomum no país e isso provoca desconfiança em políticos e empresários.

A questão das correntes políticas também foi algo que marcou o mandato de Costa e Silva. A ARENA e o MDB foram criados em decorrência do Ato Institucional nº 2 e o Ato Complementar nº 4, que terminaram com o pluripartidarismo no país, extinguindo os 13 partidos políticos legalizados e que determinaram a implementação do bipartidarismo. A ARENA – Aliança Nacional Libertadora – foi o partido criado em 1965 com a finalidade de dar sustentação política ao governo militar a partir do golpe de 64. O MDB – Movimento Democrático Brasileiro – por sua vez, foi a corrente oposicionista da ARENA.

Embora Costa e Silva acenasse inicialmente a possibilidade de retorno à normalidade institucional, uma possibilidade de volta da democracia, a confirmação e permanência dos militares no poder e a radicalização do regime ditatorial como resposta ao avanço da oposição contradisseram essa possibilidade. Nesse período, houve um aumento dos movimentos de oposição. Sendo assim, além dos dois partidos citados, havia correntes de oposição ao governo, representadas principalmente pela Frente Ampla, pelo Partido Comunista Brasileiro e pelos movimentos estudantis coordenados pela UNE (União Nacional dos Estudantes).

Considerando isso, todas essas correntes políticas são representadas de maneira irônica nesta crônica, como podemos observar neste fragmento:

A ARENA, o MDB, as duas linhas do PCB e a Frente Ampla coligaram-se em Frente Mais Ampla, que, por motivos publicitários, logo começou a chamar-se Frente Pra Frente, com o objetivo de derrubar o Governo de Qualqueridade. Acusaram-no simultaneamente de imobilismo, de

faquirismo, de penumbrismo, de primitivismo, de pessimiotimismo – singular combinação, esta, de atitudes mentais, que conduziria teoricamente da negação à criação, e que, na realidade, provaria a incomunicabilidade dos contrários. (ANDRADE, 1987, p. 141)

A ironia está no fato de todos os partidos se coligarem para derrubar o governo de João Brandão, partidos com interesses diversos, até mesmo opostos. O cronista utiliza as potencialidades da linguagem para criar o nome para a coligação dos partidos: o termo “Frente Mais Ampla”, derivado obviamente de Frente Ampla, com o acréscimo do “Mais”, que funciona como advérbio (de intensidade), dando a ideia de maior força opositiva. Além disso, brinca com os substantivos designativos do governo de Brandão: “imobilismo”, “faquirismo”, “penumbrismo”, “primitivismo” e “pessimiotimismo”, este último sendo uma combinação de pessimismo e otimismo.

Mantendo sua articulação irônica, o cronista informa que na Câmara e no Senado “denunciou-se o estranho equilíbrio orçamentário, pois que vantagem haveria em obtê-lo selecionando investimentos, extirpando gastos supérfluos, incentivando a produtividade?”. Nesse sentido, ao passo que já compreendemos a existência do interdiscurso do contexto social e político do Brasil na década de 60, percebemos que a crônica ironiza o desequilíbrio orçamentário no país, decorrente do aumento da inflação e aumentos de impostos para controlar os gastos públicos. Neste fragmento percebemos que no governo de João Brandão ocorre o contrário do governo de Costa e Silva, rompendo a ordem tradicional, para espanto de empresários:

A elevação do produto Nacional Bruto foi igualmente objeto de críticas acerbadas, sob o fundamento de tratar-se de mera abstração estatística, insuscetível de verificação por uma Comissão Parlamentar de Inquérito. Finalmente, o fato de não terem sido aumentados naquele mês, como de costume, o ICM, o Imposto de Renda, e outros tributos, causou profunda apreensão às classes conservadoras, que viam assim desaparecer em silêncio um dado constante e indispensável para a composição de custos e preços. “Onde iremos parar?” Indagavam-se mutuamente os empresários, assustados com semelhante ruptura da ordem tradicional. (ANDRADE, 1987, p.141)

Além disso, como política internacional, João Brandão tenta afrouxar as tensões, obtendo êxito diplomático, o que provoca incredulidade entre os expoentes militares da linha dura: “Não era fácil acostumarem-se à idéia de que fora removida a ameaça de guerra total nos próximos 25 anos (guerrinhas e guerrilhas, não) contra todos os planos e estudos da Escola Superior de Guerra” (ANDRADE, 1987, p.141).

Como os benefícios do governo vieram à tona “e como a visibilidade até então só envolvesse coisas erradas, as coisas certas, vistas à mesma luz, tinham a aparência de tortas”, João Brandão precisava “esconder-se ainda mais, fingir que praticava ou aprovava desatinos; mudar a imagem, em suma.” (ANDRADE, 1987, p.142) Nesse sentido, a crônica revela a incoerência em ter que esconder os benefícios à população para que a minoria (militares, empresários) não se insatisfizesse com o governo.

Esse impasse provoca a meditação de João Brandão, no final da penúltima crônica: “JB meditava.” Esse final antecipa o tema da última crônica.

A última crônica da sequência já anuncia em seu título ser o fim da história: “Final (sem drama) da crise”. Discorre sobre o processo meditativo de João Brandão e a intromissão de outras vozes, que representam grupos específicos, a respeito desse mesmo assunto: as consequências e as repercussões do governo de João Brandão. Aqui, além do discurso irônico que predomina em toda a narrativa sequenciada, há outro tipo de humor, mais risível, o que pode ser percebido no uso de personagens que dialogam com João meditativo. Podemos percebê-lo também na interrupção da enunciação da meditação pelo próprio João:

Meditação de JB, no banheiro:

- Se salvo o país, o país me condena; se não salvo o país, condeno-me a mim próprio. Das duas condenações, qual a preferível? Dei a este povo o que pareceu bom de dar: segurança sem corpo de segurança, dinheiro valendo certa quantidade de arroz e batata, trabalho para quem quisesse, um pouco mais de justiça social do que a costumeira, convívio internacional decente, alegria, alegria e mais bens que não vale a pena enumerar, **pois não estou dirigindo uma fala à nação, estou meditando.** (...) O que dei não agradou. Se não desse nada, agradaria, talvez? (...) Qual o caminho, se tem um caminho? (ANDRADE, 1987, p.142)

Além disso, irrompem as seguintes vozes: “Satã (de fantasia psicodélica para o baile do Município, interrompendo o meditante)”; “Floripes (dedicada cozinheira-arrumadeira de JB desde 1930, suplicante)” e o “Coro de vendedores de refrigerantes, vindo da praia”. Estas últimas parecem quebrar com a seriedade da situação meditativa de João Brandão em relação ao que fazer com o Brasil, essa quebra cria um efeito de humor, mais risível, embora a ironia prevaleça nas crônicas.

Há outras vozes ou personagens que parecem representar grupos específicos, ou seja, as opiniões que manifestam representam a opinião desses grupos. Assim temos: “O colunista de esquerda”; “O Bispo D. Mamede (na tevê)”;

“Um locutor, aos brados”; “Outro locutor (tom ainda mais forte)”; “A voz do Brasil’ (entrando subitamente no ar)”.

Os detalhes e explicações colocados entre parênteses após cada personagem criam efeitos plásticos e dramáticos a esta crônica, ou seja, permite que projetemos o tom das vozes, o modo da fala, a roupa que vestem. Essas informações em parênteses se assemelham aos textos dramáticos, confirmando a ambiguidade e hibridismo da crônica.

Todos os personagens, representantes de algum grupo, são favoráveis à renúncia de João Brandão. O colunista de esquerda acredita ser isso o melhor para o mundo, pois, segundo ele, Brandão é “o alienado total”. O Bispo D. Mamede aponta João Brandão como o único obstáculo ao diálogo entre a Igreja e o Governo, acusando-o de inimigo do ecumenismo, pois não tem crença nenhuma, nem ao menos é ateu, o que seria interessante para dialogar, segundo o Bispo. O primeiro locutor aponta João Brandão como o responsável exclusivo da anarquia no trânsito, pois JB não tinha carro e insistia em andar a pé. O segundo locutor, aponta que tanto em Moscou quanto em Washington (em alusão à guerra fria) declarou-se que JB é o inimigo nº 1 da paz, além disso, o Presidente dos Estados Unidos ameaça suspender o Auxílio da Aliança para o Progresso, caso Brandão prossiga com sua política antiamericana.

O desfecho da crônica e da história é realizado pela introdução da “Voz do Brasil”, o que nos remete ao papel que a mesma cumpre historicamente, de informar sobre decisões oficiais do governo e, de certa forma, influenciar a população para que seja favorável ao mesmo. Na crônica ela cumpre o papel de meio de divulgação dos atos autoritários do governo. Assim:

(...) O Presidente Costa e Silva, atendendo a pronunciamentos do CSN, do EMFA, do SNI, da Federação das Indústrias e da Associação Comercial, acaba de expedir decreto declarando nulos, írritos e inexistentes todos os atos praticados ou inspirados pelo Sr. João Evangelista Brandão, mandando o referido cidadão recolher-se à sua insignificância e dando-lhe como menagem a Praia de Ipanema, desde o Arpoador à Rua Montenegro. Boa Noite. (ANDRADE, 1987, p. 144)

Como se trata de um decreto expedido pelo Marechal, não há possibilidades de diálogo, e a Voz do Brasil com seu “Boa noite” encerra bruscamente a crônica. Esse final nos remete aos procedimentos da ditadura, que, embora estejam representados ficcionalmente em relação ao governo do personagem João Brandão, permite-nos perceber a crítica aos acontecimentos políticos daquele contexto.

Assim, ao longo dessa sequência de crônicas percebemos uma articulação discursiva irônica, há dois discursos que se misturam, embora a ironia promova a crítica ou problematização do governo do Marechal Costa e Silva, o que percebemos a partir das referências aos atos e acontecimentos relacionados diretamente àquele contexto histórico. Assim como observamos na análise de Brait, a ironia aqui pode ser entendida como “duplo nível da enunciação”, considerando que no momento da produção de um enunciado irônico, há uma enunciação  $E^1$  a propósito de outra  $E^0$ , anterior ou explícita que se tenta desconsiderar, sendo que  $E^0$  é a primeira e passível de problematização. Aqui, como nas outras crônicas em que se aponta a ironia como articulação de discursos, pressupõe-se um leitor capaz de perceber o interdiscurso irônico e que tenha um conhecimento sobre o contexto que se busca ironizar. Sem a participação do leitor essa ironia não se efetiva e o sentido do texto será completamente diferente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como pudemos observar no primeiro capítulo, há uma relação entre as características da crônica com o espaço em que originalmente era publicada, as *Variedades*, também consideradas folhetim pela proposta de entretenimento no periódico, mas que admitia neste espaço diversos outros gêneros, o que explica inclusive a aproximação da crônica a outros gêneros do cotidiano. Desse modo, o espaço das *Variedades* possibilitou a liberdade de escrita sem pretensões literárias, bem como a escrita do ensaio e da crítica. Como o romance-folhetim ocupava o espaço de honra no periódico, as *Variedades* deslocavam-se para os espaços internos e abarcavam inclusive as publicações de poemas, o que explica de certa forma o gênero misto crônica-poema. Assim, podemos explicar o hibridismo, liberdade de escrita sem pretensões literárias e indefinição da crônica.

Além disso, a falta de rigor às normas literárias e aos padrões de escrita do jornalismo favoreceu para que a crônica mantivesse sua liberdade de linguagem, podendo assim aproximar-se da oralidade. Decorre disso a simplicidade do gênero e por esse aspecto, segundo Candido, mantém-se mais próxima de nós. Candido afirma ainda que é essa simplicidade que dá a crônica um aspecto humanizador e por isso mesmo é candidata à perfeição.

A crônica acompanha ao mesmo tempo o desenvolvimento da imprensa e da literatura, o que permite com que analisemos de forma geral a trajetória da literatura no Brasil. Fato que permite também perceber como as mudanças decisivas na literatura brasileira, advindas com o modernismo, promovem grandes transformações na linguagem da crônica. Apesar dessas transformações, as principais características associadas ao gênero já haviam sido introduzidas pelos cronistas do século XIX, particularmente Machado de Assis, pelo uso da ironia e pela publicação de crônicas em verso. Essas considerações tornam-se indispensáveis na análise das crônicas de Carlos Drummond de Andrade, principalmente pela exploração do humor, da ironia e de elementos poéticos.

Ao propormos a análise de sua produção em prosa – as crônicas ensaísticas e as crônicas do cotidiano – percebemos a relação inevitável com a poesia. A prosa ensaística (e crítica), particularmente, relaciona-se diretamente à sua poesia, considerando que ela nasce da necessidade de crítica diante da crise social e a



crise da comunicabilidade da literatura no quadro nacional e ocidental.

A partir da consciência da crise da comunicabilidade e a crítica sobre sua produção poética, Drummond parece buscar uma poesia mais comunicável, o que percebemos em sua fase social. Entretanto, segundo Hamburger e Simon, ele não atinge o despojamento da linguagem pretendido, no sentido daquilo que Hamburger denominou “antipoesia”.

Com isso, entendemos que com as crônicas do cotidiano, Drummond conseguiria dar continuidade ao projeto literário que se aproxime dos leitores, fazendo a literatura inserir-se na vida moderna, e buscando criar nos leitores o hábito da leitura crítica diante dos acontecimentos sociais. Para forçar a participação dos leitores no texto o cronista constrói estratégias nas crônicas, como a ironia, o humor e aspectos relacionados à formalização poética, as rimas, o ritmo e a sonoridade, mesclados às referências diretas do contexto de produção das crônicas.

Nas crônicas de *Caminhos de João Brandão* analisamos a sequência narrativa de crônicas, nas quais transita o personagem João Brandão. Percebemos também uma aproximação com a forma sequenciada dos romances folhetinescos, inclusive por darem a referência explícita à “continuação” ao final de cada uma delas.

A crônica “Telefone” é formalizada como um diálogo entre duas pessoas e apresenta uma incoerência no sistema burocrático na compra de telefone, além disso, representa as falhas na comunicação pragmática do dia-a-dia.

Em “Queixa de uns óculos errados” visualizamos o processo que parte do miúdo para desencadear realidades insuspeitas, ou ampliar nossa visão das coisas, como refere Candido, o fato miúdo são os óculos errados os que determinam nossa visão das coisas, sendo esta ampliada ou diminuída demais, provoca distorções na percepção, dessa forma, o cronista cria imagens hiperbólicas que nos remete à percepção, possibilitando que o leitor reproduza essas imagens mentalmente.

Em “Os olhos” e “Nova canção (sem rei) de Tule”, observamos que a ironia e o humor se dão pelo confronto entre o cotidiano do contexto de produção da crônica e o contexto histórico anterior (clássico ou do romantismo), associado ao sublime. A confluência do sublime com o ordinário é referido por Auerbach nas representações da realidade na passagem para a modernidade. A ironia se dá nessas crônicas não pela perda gradativa do elemento sublime, mas pela inexistência ou inadequação do

mesmo no contexto cotidiano.

Nos poemas, principalmente em “FMI”, percebe-se que o uso excessivo de elementos referenciais associados às questões sociais políticas e econômicas do contexto em que foi produzida a crônica, o ano de 1967. Essa referencialidade contrasta com a exploração de elementos rítmicos e sonoros no poema.

Na maioria das crônicas, constatamos a articulação discursiva irônica pela confluência de dois enunciados, o que exige do leitor um reconhecimento da intenção irônica, bem como o reconhecimento do contexto que está sendo ironizado. A ironia é uma estratégia de linguagem que implica na participação do leitor no texto para que se constitua efetivamente o discurso irônico, possibilitando que este perceba aspectos do contexto social que estão sendo revelados ou criticados. Nas crônicas-poemas, o interdiscurso irônico articula-se aos aspectos próprios da poesia. Esses poemas não exploram as imagens e figuras de linguagem, não colocam o sujeito lírico em primeiro plano, pelo contrário, há outras vozes que irrompem nos poemas como constatamos em “Nova canção (sem rei) de Tule”.

Além disso, na crônica “Entre a orquídea e o presépio” destacamos que embora tenha sido escrita em prosa, está muito próxima da linguagem poética, sobretudo pelo ritmo marcado. Nesta crônica o enunciador cria imagens, sobretudo metáforas, marcas da linguagem poética, justamente porque esta crônica em prosa não está refletindo uma situação social específica, mas um fato que aconteceu num passado lembrado.

Por outro lado, a preocupação nos poemas parece ser as informações trazidas pelo interdiscurso irônico, as referências ao contexto social. Nos casos analisados, a formalização poética parece dar ênfase mais às informações que o aspecto estético, embora este esteja em função daquele. Os poemas no jornal parecem então ser uma estratégia para chamar a atenção do leitor para a leitura da crônica, pois a linguagem poética consegue sintetizar mais referências em um curto espaço de diagramação e explorar a multiplicidade de significados.

Além disso, a insistência da poesia em meio ao contexto excessivamente prosaico, o jornal e a relação que este mantém com as notícias diárias, parece revelar uma tentativa de quebrar o pragmatismo e a programaticidade da vida diária. Considerando que os poemas não revelam soluções para a vida, não revelam verdades diante dos fatos, apenas concentram em si as possibilidades linguísticas

que produzem significados, e estes extrapolam a vida cotidiana e a própria referencialidade excessiva, como vimos nos poemas analisados. Os poemas-crônicas constituem-se um elemento opositivo às consciências introjetadas na rotina diária e imersas no mundo da produtividade. A escolha do cronista em inserir poemas no livro de crônicas, da mesma forma, provoca uma quebra na sequência prosaica, e tenta chamar a atenção do leitor para essa suspensão da prosa.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. **O ensaio como forma**. In: Notas de literatura I. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ALENCAR, J. de. **Ao correr da pena**. São Paulo: Instituto de Divulgação Cultural, [s.d.].

ANDRADE, C. D. **Boca de Luar**. Rio de Janeiro: 6ª. ed., Record, 1987.

\_\_\_\_\_. **Caminhos de João Brandão**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

\_\_\_\_\_. **Passeios na ilha**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

\_\_\_\_\_. **Confissões de Minas**. Americ Edit., 1943.

ASSIS, M. de. **Crônicas Escolhidas**. São Paulo: Editora Ática, [s.d.].

BERARDINELLI, A. **Da poesia à prosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BRAIT, B. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

CANDIDO, A. **A vida ao rés-do-chão**. In: SETOR de Filologia da Fundação Casa de Rui Barbosa. A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Ed. da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. pp. 13-22.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.

\_\_\_\_\_. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

COSSARI, P. H. **O cotidiano representado na crônica jornalística**. In: ENCONTRO CELSUL - CÍRCULO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS DO SUL, 6.,

2006, Florianópolis. Anais... Florianópolis: UFSC, 2006. Disponível em: <<http://www.celsul.org.br/Encontros/06/Individuais/112.pdf>>. Acesso em: 9 mai. 2013.

COSTA LIMA, L. O transtorno da viagem. In: SETOR de Filologia da Fundação Casa de Rui Barbosa. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Ed. da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. pp. 41-74.

COUTINHO, A. **Ensaio e crônica**. In: COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria (orgs). A literatura no Brasil. 4 ed. São Paulo: Global, 1997. v. 6, pp. 117-43.

ECO, U. **Entre a mentira e a ironia**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FREITAS, P. E. **A crônica: sua trajetória; suas marcas**. In: CONGRESSO DE LETRAS - DISCURSO E IDENTIDADE CULTURAL UNEC, 5., 2005, Caratinga. Anais... Caratinga: UNEC, 2005. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.unec.edu.br/ojs/index.php/unec02/article/viewFile/205/284>>. Acesso em: 9 mai. 2013.

GOTTARDI, A. M. **A crônica na mídia impressa**. São Paulo: Arte e Ciência, 2007.

GUIMARÃES, J. C. **Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade: O poema do periódico ao livro**. In: <http://www.projetomemoria.art.br/>. Acesso em 20 dez. 2013.

HAMBURGER, M. **A verdade da poesia: tensões da poesia moderna desde Baudelaire**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HOLANDA, S. B. **Cobra de vidro**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

KOSÍK, K. **Dialéctica de lo concreto**. México: Editorial Grijalbo, 1979.

LAFETÁ, J. L. **1930: A crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

LEFEBVRE, H. **Introdução à modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

LOPEZ, T. P. de A. A crônica de Mário de Andrade: impressões que historiam. In: SETOR de Filologia da Fundação Casa de Rui Barbosa. **A crônica: o gênero, sua**

**fixação e suas transformações no Brasil.** Campinas: Ed. da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. pp. 165-188.

LUDMER, J. **Literaturas pós-autônomas.** Ciberletras – Revista de crítica literaria y de cultura, n. 17, julho de 2007, pp.1-6.

MARTIN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MARTINS, R. A. F. **A obra cronística de Carlos Drummond de Andrade: Impressões e visões sobre a sociedade, a cultura e o cotidiano brasileiro.** In: Revista Estação Literária, Vol. 11, p. 119-135, jul. 2013.

MARTINS, H. **A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade e outros ensaios.** Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

MELO NETO, J. C. de. **Prosa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MERQUIOR, J. G. **A astúcia da mimese: ensaios sobre a lírica.** Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MÉSZÁROS, I. A alienação da literatura europeia In: **Filosofia, ideologia e ciência social. Ensaios de negação e afirmação.** Tradução do Laboratório de tradução do CENEX/FALE/UFMG. São Paulo: Ensaios, 1993. [texto em arquivo virtual].

MEYER, M. Voláteis e versáteis: de variedades e folhetins se fez a crônica. In: SETOR de Filologia da Fundação Casa de Rui Barbosa. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil.** Campinas: Ed. da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 93-133.

MUKAROVSKY, J. Función, norma y valor estético como hechos sociales. **Escritos de estética y semiótica del arte.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.

NEVES, M. S. Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas. In: SETOR de Filologia da Fundação Casa de Rui Barbosa. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil.** Campinas: Ed. Da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 75-92.

OLVEIRA, A. C. **Crônica: um gênero menor? Indagações acerca do texto lítero-jornalístico.** II Colóquio da Pós-Graduação em Letras UNESP – Campus de Assis, 2010. Disponível em: <<http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/ColoquioLetras/alinecristina.pdf>>. Acesso em 10 abr. 2013.

PAZ, O. **Os filhos do barro. Do romantismo à vanguarda.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PENNA, J. C. **O ensaio, a crônica, a poesia-crônica.** In: <http://www.projetomemoria.art.br/>. Acesso em 20 dez. 2013.

PONTES, M. M. **Jornalismo e história nas crônicas de Carlos Drummond de Andrade: 1930 – 1950.** OPSIS - Revista do NIESC, Vol. 4, 2004.

SÁ, J. de. **A crônica.** São Paulo: Ática, 1992.

SIMON, I. M. **Drummond: uma poética do risco.** São Paulo: Ática, 1978.

SÜSSEKIND, F. Um poeta invade a crônica. In: **Papéis Colados.** Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993.

## BIBLIOGRAFIA

ADORNO. T. W. O ensaio como forma. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ALENCAR, J. **Ao correr da pena**. São Paulo: Instituto de Divulgação Cultural, [s.d.].

ANDRADE, C. D. **Boca de Luar**. Rio de Janeiro: 6ª. ed., Record, 1987.

\_\_\_\_\_. **Caminhos de João Brandão**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

\_\_\_\_\_. **Confissões de Minas**. Americ Edit., 1943.

\_\_\_\_\_. **Fala, amendoeira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

\_\_\_\_\_. **Quando é dia de futebol**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

\_\_\_\_\_. **Passeios na ilha**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

\_\_\_\_\_. **Os dias lindos**. Rio de Janeiro: Record, 1990.

\_\_\_\_\_. **O observador no escritório**: páginas de diário. Rio de Janeiro: Record, 1985.

ASSIS, M. de. **Crônicas Escolhidas**. São Paulo: Editora Ática, [s.d.].

BAJTIN, Mijail. El estudio de las ideologías y sus tareas inmediatas; Las tareas inmediatas de los estudios literarios. In: **El método formal em los estudios literarios**. Madrid: Alianza Universidad, 1994.

\_\_\_\_\_. Hacia una metodología de las ciencias humanas. In: **Estética de la creación verbal**. México: Siglo XXI, 1982.

BERARDINELLI, A. **Da poesia à prosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.



CANDIDO, A. **A vida ao rés-do-chão**. In: SETOR de Filologia da Fundação Casa de Rui Barbosa. A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Ed. da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. pp. 13-22.

\_\_\_\_\_. **Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos**. Vol. 1. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.

\_\_\_\_\_. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

COSSARI, P. H. **O cotidiano representado na crônica jornalística**. In: ENCONTRO CELSUL - CÍRCULO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS DO SUL, 6., 2006, Florianópolis. Anais... Florianópolis: UFSC, 2006. Disponível em: <<http://www.celsul.org.br/Encontros/06/Individuais/112.pdf>>. Acesso em: 9 mai. 2013.

COSTA LIMA, L. **O transtorno da viagem**. In: SETOR de Filologia da Fundação Casa de Rui Barbosa. A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Ed. da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. pp. 41-74.

COUTINHO, A. **Ensaio e crônica**. In: COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria (orgs). A literatura no Brasil. 4 ed. São Paulo: Global, 1997. v. 6, pp. 117-43.

FREITAS, P. E. **A crônica: sua trajetória; suas marcas**. In: CONGRESSO DE LETRAS - DISCURSO E IDENTIDADE CULTURAL UNEC, 5., 2005, Caratinga. Anais... Caratinga: UNEC, 2005. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.unec.edu.br/ojs/index.php/unec02/article/viewFile/205/284>>. Acesso em: 9 mai. 2013

GOTTARDI, A. M. **A crônica na mídia impressa**. São Paulo: Arte e Ciência, 2007.

HAMBURGER, M. **A verdade da poesia: tensões da poesia moderna desde Baudelaire**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HOLANDA, S. B. **Cobra de vidro**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

HOUAISS, A. **Reunião: 10 livros de poesia de Carlos Drummond de Andrade**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

LAFETÁ, J. L. **1930: A crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

LEFEBVRE, H. **Introdução à modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

LOPEZ, T. P. de A. A crônica de Mário de Andrade: impressões que historiam. In: SETOR de Filologia da Fundação Casa de Rui Barbosa. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Ed. da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. pp. 165-188.

LUDMER, J. **Literaturas pós-autônomas**. Ciberletras – Revista de crítica literaria y de cultura, n. 17, julho de 2007, pp.1-6.

MEYER, M. Voláteis e versáteis: de variedades e folhetins se fez a crônica. In: SETOR de Filologia da Fundação Casa de Rui Barbosa. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Ed. da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 93-133.

NEVES, M. S. Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas. In: SETOR de Filologia da Fundação Casa de Rui Barbosa. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Ed. Da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 75-92.

MERQUIOR, J. G. **A astúcia da mimese: ensaios sobre a lírica**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MUKAROVSKY, J. Función, norma y valor estético como hechos sociales. **Escritos de estética y semiótica del arte**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.

OLVEIRA, A. C. **Crônica: um gênero menor? Indagações acerca do texto lítero-jornalístico**. II Colóquio da Pós-Graduação em Letras UNESP – Campus de Assis, 2010. Disponível em:

<<http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/ColoquioLetras/alinecristina.pdf>>. Acesso em 10 abr. 2013.

PAZ, O. **Os filhos do barro**. Do romantismo à vanguarda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PONTES, M. M. **Jornalismo e história nas crônicas de Carlos Drummond de Andrade: 1930 – 1950**. OPSIS - Revista do NIESC, Vol. 4, 2004.

SÁ, J. de. **A crônica**. São Paulo: Ática, 1992.

SIMON, I. M. **Drummond: uma poética do risco**. São Paulo: Ática, 1978.